

ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І.П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ УКРАЇНИ

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

ГАРКУША МАРІЯ ВОЛОДИМИРІВНА

УДК 780.616.432.071.2:781.22.049]:78.071.1“18/19”

ДИСЕРТАЦІЯ
ВИКОНАВСЬКА ПОЕТИКА ВОКАЛЬНОГО ЦИКЛУ
УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ
ОСТАННЬОЇ ТРЕТИНИ ХХ - ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТЬ:
КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСЬКА СКЛАДОВА

Спеціальність 025 – Музичне мистецтво

Галузь знань 02 – «Культура і мистецтво»

Поддається на здобуття ступеня доктора філософії

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

_____ Гаркуша М. В.

Науковий керівник:
Лозенко Катерина Олександрівна,
кандидат мистецтвознавства,
старший викладач

Харків – 2025

АНОТАЦІЯ

Гаркуша М. В. Виконавська поетика вокального циклу українських композиторів останньої третини XX – початку XXI століть: концертмейстерська складова. Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття ступеня доктора філософії зі спеціальності 025 – Музичне мистецтво. – Міністерство культури та стратегічних комунікацій України, Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського. Харків, 2025.

Дисертацію присвячено обґрунтуванню поетики вокального циклу українських композиторів останньої третини XX століття в аспекті інтерпретації піаніста-концертмейстера.

Питання виконавської інтерпретації сучасної української вокальної музики дедалі більше привертають увагу дослідників, що обумовлено як змінами у форматах мистецької практики, так і різноманітням художньої комунікації, рухливістю слухацького сприйняття. Сучасна вокальна музика, насичена безліччю індивідуальних жанрово-стильових рішень, строкатістю поетичних джерел, висуває специфічні вимоги до піаніста-концертмейстера та додає нових функцій його діяльності. Незважаючи на існуючі дослідження української камерної вокальної музики (О. Баланко, А. Полканова, О. Котелевець та ін.), цілісне жанрово-стильове бачення вокального циклу новітнього періоду в аспекті концертмейстерської інтерпретації залишається не сформованим, що стримує розвиток виконавської практики. Малодослідженим також лишається міждисциплінарний вимір концертмейстерської діяльності в умовах актуального музичного процесу.

Отже, **актуальність** теми зумовили такі чинники, як: 1) відсутність ґрунтового дослідження поетики вокального циклу сучасних українських композиторів в аспекті інтерпретаційної діяльності піаніста-концертмейстера; 2) необхідність визначення нових функцій концертмейстерської діяльності в умовах динамічного розвитку художньої комунікації; 3) актуалізація творчості

українських композиторів на тлі сучасних соціокультурних змін та підвищеного суспільного інтересу до національного мистецтва.

Мета дослідження – виявити основні параметри виконавської поетики вокального циклу українських композиторів останньої третини XX – початку XXI століття в аспекті концертмейстерської інтерпретації.

Об’єкт дослідження – виконавське мистецтво в контексті камерно-вокального циклу української музики останньої третини XX – початку XXI століття. **Предмет** – виконавська поетика вокального циклу українських композиторів зазначеного періоду в аспекті концертмейстерської інтерпретації.

Матеріалом дослідження слугують вокальні цикли В. Губаренка, Л. Дичко, І. Карабиця, Ю. Іщенка, М. Скорика, В. Польової, В. Скуратовського, О. Яковчука.

Методи дослідження. Концепція дослідження спирається на взаємодію методів сучасної музикознавчої науки (системно-структурного, жанрово-стильового, аналітико-синтетичного) з домінуванням тих, що розкривають специфіку виконавської поетики піаніста-концертмейстера у роботі з вокальним репертуаром (інтерпретаційний, емпіричний, герменевтичний).

Наукова новизна отриманих результатів. В музикології **вперше**:

- розглянуто діяльність концертмейстера з позицій постнекласичного нелінійного мислення, взаємодії специфічних та неспецифічних складових музичного мислення;
- визначено сукупність креативних і виконавських якостей сучасного піаніста-концертмейстера, що формують його «креативний комплекс»;
- розкрито специфіку музичного мислення концертмейстера як взаємодію вербальних і невербальних, діалогічних і монологічних, музичних і позамузичних компонентів;
- *уточнено*: визначення поетики вокального циклу в міждисциплінарному контексті та моделі діяльності концертмейстера;

- уведено в науковий обіг поняття: «композиторська топономіка», «виконавська поетика концертмейстера», «креативний комплекс» для багаторівневої характеристик діяльнісного потенціалу сучасного піаніста-концертмейстера;
- опрацьовано методику концертмейстерського аналізу сучасного вокального циклу в аспекті виконавської топономіки, констант виконавської поетики, різних типів художнього перекладу як частини художньої інтерпретації;
- виконано інтерпретаційний аналіз вокальних циклів Л. Дичко, Б. Фільц, В. Польової, І. Карабиця, В. Губаренка, О. Яковчука, В. Скуратовського, Ю. Іщенко, в контексті виконавської поетики концертмейстера, що раніше не досліджувалося у цьому аспекті.

Розділ 1 «Поетика як вияв художньо-інтерпретаційного мислення концертмейстера» присвячено аналізу *поняття* «поетика» у міждисциплінарному зрізі, у широкому та вузькому смислах, коли поетика означає як зовнішні чинники виникнення твору та його художньої структури, так і закони функціонування цієї структури, відбір та побудову системи виразних засобів для адекватного втілення художнього замислу, розгорнуту систему бачення морфології мистецтва, зокрема музики. Множинність підходів щодо поетики як *феномену художнього висловлювання* обумовлюють різні види поетики, зокрема *теоретичну, історичну, структурну, порівняльну, прикладну, рецептивну, трансформаційну*. Це надає можливість гнучкого формування відповідного аналітичного апарату. Поетика є суміжним поняттям щодо понять художнього стилю, художньої композиції, музично-риторичних фігур, культурного коду, інтертекстуальності та інтермедіальності, контекстного мистецького та культурно-історичного наративу.

Розкриття поетики як ієрархії рівнів музичного твору обумовлює складну систему дій та функцій діяльності концертмейстера, яка спрямована на розгортання художньої структури твору та її трансформації у змісти та контексти. Все це відбувається у процесі тлумачення твору концертмейстером,

його певним режисуванням процесу, який, з точки зору поетики, не є однозначним.

У цьому розділі розкрито взаємобумовленість структури діяльності, художнього мислення та виконавської майстерності концертмейстера. Дослідницьку увагу приділено сучасному контексту цих складових, а саме: постнекласичному мисленню, традиційним та постнекласичним проявам креативного мислення, поліфункціональності сучасного концертмейстера з актуалізацією таких діяльнісних функцій, як навігаційна, режисерська, комунікативна, діалогічна, інтегративна. Зазначено, що специфіка діяльності сучасного концертмейстера полягає у проєктно-конструктивній спрямованості, яка дозволяє активно виокремлювати варіанти інтерпретації та будувати гнучку виконавську стратегію та різні концертні формати. Постнекласична ситуація призводить вочевидь до модифікацій предметного рівня концертмейстерської діяльності (мети, засобів, процесу та результату) та креативності, до якої віднесено трансформацію таких компонентів творчості, як *генерація ідей, саморозвиток, продуктивність*. Ця тріада обрана як одна з найбільш показових, вузлових моментів діяльності, в яких концентруються контекстуальні зміни.

Визначено, що генерація ідей надає поштовх до ініціативності та чіткості виконавських рішень піаніста-концертмейстера, «запускає» усі етапи праці над виконанням музичного твору, його організацію, виконавську аналітику. Саме остання як визначає формулювання відповідних виконавських завдань: вивчення стилю, епохи, автора, жанру, художньої цілісності, що становить так звані макрозавдання; занурення у власне музичну тканину твору, опрацювання фрагментів та частин формує мікрозавдання. Їх визначення пов'язано із зростаючою контекстуальністю, що вимагає від виконавця рефлексії у просторі множинних та рівноправних контекстів.

Специфіка музичного мислення піаніста-концертмейстера спирається на взаємодію специфічних та неспецифічних чинників, які відзеркалюють власне музичні закономірності та позамузичні програмні, логічні, концептиальні

засади твору. Також вони диференціюються на наступні чотири рівні, зокрема комбінаторний, мовний, контекстуальний та художній, у взаємодії та перехрещенні яких розгортається діяльність виконавця. В основі процесів музичного мислення лежить поліфонія почуттів, багатоканальна сенсорна культура особистості, а оперування почуттєвими станами як інформаційними одиницями виступає неодмінною його якістю. Зв'язок музичного руху та емоцій слугує базою для формування індивідуальної тактильної (дотичної) технології виконавця.

Виконавський стиль сучасного піаніста-концертмейстера ґрунтується на піаністичній майстерності, що виступає результатом активності усіх параметрів діяльності концертмейстера та виявляється у формуванні такої якості виконання музичного твору, яка характеризується абсолютним співпадінням усіх виконавських засобів та художньо-змістового акценту. Центробіжна та доцентрова тенденції виконавського стилю віддзеркалюють одночасну спрямованість як на зовнішні, у тому числі позамузичні чинники інтерпретації, так і на внутрішні, власне музичні чинники. В результаті визначено тріаду чинників, що обумовлюють процес формування концертмейстерської майстерності, а саме музичне мислення, інтерпретація як результат діалогу, піанізм як можливість вибудовування адекватної та аргументованої виконавської стратегії. Конкретизація виконавського стилю реалізується у виконавській топономії.

Художній переклад розглянуто в дисертації як аналітичний інструмент піаніста-концертмейстера в процесі інтерпретації музичного твору, підкреслено його когнітивну природу, яка ґрунтується на спеціальних знаннях. Художній переклад спрямовано на визначення виконавцем ступеня актуальності розкритих змістів твору для слухача. Запропоновано структуру дій інтерпретатора, які реалізують художній переклад в єдності глибинної та поверхневої структур художнього тексту, запропоновано порівняльний аналіз наукового потенціалу понять «поетика» та «художній переклад». Увагу зосереджено на проблемах перекладацької герменевтики як складової

інтерпретації піаніста-концертмейстера. Виконавська поетика як комплексний феномен діяльності піаніста-концертмейстера є частиною системи, спрямованої на будь-яке змістове тлумачення художнього твору. У цій системі вона корелюється із інтерпретацією, когнітивною герменевтикою та художнім перекладом. Усвідомлення наявності різних видів художнього перекладу спрямовує виконавську поетику та аналітику концертмейстера на більш влучний відбір виконавських засобів та виконавської топоніміки.

Розділ 2 «Виконавська поетика вокального циклу сучасних українських композиторів у фокусі концертмейстерської майстерності» присвячена аналізу сучасних українських вокальних циклів різної стильової спрямованості.

Топонімічний аналіз виконавських засобів вокального циклу В. Скуратовського «Память про сонце», його звукообразів висвітлив артикуляційні, динамічні, фактурні та драматургічні особливості виконавської поетики піаніста-концертмейстера. Закладена композиторська константа певної взаємодії фортепіанної партії із вокально-словесним шаром спрямована на простоту та акмеїстичну ясність вимовляння, формує *актуалізуючу* виконавську стратегію. Театральність, яка притаманна сучасним вокальним циклам, слугує стимулом для В. Скуратовського в музиці до п'єси Лопе де Вега «Валенсійська вдова» втілити поетику вокального циклу характерно, портретно, яскравими та чітко окресленими музичними засобами традиційного спрямування. Дії концертмейстера для втілення таких принципів зосереджені на створенні так званого декоративного фону для вокаліста, який є не стільки множинним, а більш стабільним за своїм тематичним ядром. Активізації виконавської поетики потребують ті принципи композиторського мислення, які знаходяться у певній взаємодії із власними принципами піаніста-концертмейстера: так, мінімалізм Вікторії Польової у вокальному циклі на вірші Г. Айгі вимагає від концертмейстера не тільки звукової тонкості, але й передусім певного сумісного відчуття плинності часу та величі пустоти, в якій народжуються та зникають звуки, що відтворено у *перформативній* виконавській стратегії.

Дослідження нелінійного мислення піаніста-концертмейстера в «Осінніх сонетах» В. Губаренка висвітлює поліфонічність виконавських дій в ракурсі відтворення атмосфери людського буття та міркування, в який поєднуються, борються, перегукуються різноманітні стани та думки. Нелінійне мислення виконавця, яке рухається різними шляхами від «точок» вибору» до цілісної інтерпретації, спирається у цьому творі на деталізацію музичного плану, індивідуалізацію жанрів та жанрових прототипів у окремих частинах вокального циклу, що створює моделюючи виконавську стратегію. Вокальний цикл «Пастелі» Івана Кабиця на вірші П. Тичини насичений внутрішньою динамікою, різкими контрастами, інтонаційною складністю та тематичною концентрацією, що вибудовується концертмейстером у полілозі з композитором, поетом та вокалістом, спирається на *конотативну* виконавську стратегію.

Виявлення взаємодії глибинної та поверхневої структури текстів Лесі Українки як перекладу-трансакції в циклі Лесі Дичко «Настрої» відкриває піаністу-концертмейстеру «мігруючі» функції фортепіанної партії: від колористичного фону до активного коментаря вокалістки. Втілення Мирославом Скориком художнього перекладу фольклорного першоджерела як художнього трансферту є підґрунтям для піаніста-концертмейстера у створенні автентичної обрядової ситуації і надання їй трагічного, позаособистісного контексту на підґрунті *реконструюючої* виконавської стратегії. Трансвидовий художній переклад Богдани Фільц у циклі «Калина міряє коралі» вимагає от піаніста-концертмейстера усвідомлення особливостей поезії Ліни Костенко та їх суттєвого впливу на музичне трактування її віршів у синестезійному аспекті в опорі на національні архетипи. Виконавська стратегія у цьому циклі схиляється до *інтегруючої*. Транспонує художній переклад в циклі О. Яковчука «Сливи цвіт» на вірші М. Басю активізує виконавську поетику щодо посилення або, навпроти, пом'якшення вокальної експресії, яка межує із суто побутовою розповідною інтонацією, що відповідає частково аудіовізуальній виконавській стратегії.

Переклад-перефраз у вокальному циклі Юрія Іщенка «Три сонети Ронсара» демонструє максимальну художню навантаженість поетики фортепіано, що у свою чергу формує певну *модельючу* виконавську поетику концертмейстера. Вона полягає у поліфункціональності музичного плану до вербального, фортепіанної партії до вокальної. Це дозволяє композитору влучно передати гармонічне поєднання у сонетах оповідального та ліричного модусів.

Практичне значення наданого дослідження полягає в можливості їх використання у виконавській, науковій, викладацькій та просвітницькій діяльності. Матеріали дослідження можуть слугувати теоретичною та практичною базою для подальших розвідок, присвячених сучасним українським вокальним циклам та питанням їх інтерпретації, художнього перекладу, виконавської поетики у концертмейстерській діяльності. Матеріали дисертації стануть корисними у навчальному процесі мистецьких закладів вищої освіти, зокрема при вивченні навчальних курсів «Історія української музики», «Історія фортепіанного мистецтва», «Музична інтерпретація», «Музична педагогіка та психологія», «Концертмейстерський клас», «Концертно-камерний спів», при складанні концертних програм співаків з творів українських сучасних композиторів.

Ключові слова: піаніст-концертмейстер, камерно-вокальна музика, романс, виконавська поетика, музичне мислення, інтерпретація, концертмейстерська майстерність, сучасна українська музика, виконавський стиль, художній переклад, інтермедіальність, інтертекстуальність, виконавство, звукообраз.

ANNOTATION

Garkusha M. V. Performance poetics of the vocal cycle of Ukrainian composers of the last third of the 20th century: the concertmaster component. – Qualification scientific work in the form of a manuscript. Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy in the specialty 025 – “Musical Art”, field of knowledge 02 – “Culture and Art”. – Kharkiv National University of Arts named

after I. P. Kotlyarevsky, Ministry of Culture and Strategic Communications of Ukraine, Kharkiv, 2025.

The dissertation is devoted to the substantiation of the poetics of the vocal cycle of Ukrainian composers of the last third of the 20th century in the aspect of the interpretation of the pianist-concertmaster.

The issues of performance interpretation of modern Ukrainian vocal music actively attract the attention of researchers, which is due to the needs and formats of the modern artistic space, the diversity of artistic communication, and the mobility of perception of the modern individual. Modern vocal music, saturated with a multitude of individual genre and style solutions, a variety of poetic sources, makes certain demands on the pianist-concertmaster and adds new functions to his activity. Despite the existing studies of Ukrainian chamber vocal music (O. Balanko, A. Polkanova, O. Kotelevets and articles on individual authorial styles), the lack of a genre and style panorama of the modern Ukrainian vocal cycle in the aspect of concertmaster interpretations slows down the performance practice and the listener's path to this bright layer of Ukrainian culture. The interdisciplinary context of the activity of the concertmaster in the context of modern musical practice is also insufficiently studied.

The purpose of the study is to identify the main parameters of the performance poetics of the vocal cycle by Ukrainian composers of the last third of the 20th – early 21st century in the context of concertmaster interpretation.

The object of the research is the performing art within the framework of the chamber vocal cycle in Ukrainian music of the last third of the 20th – early 21st century.

The subject is the performance poetics of the vocal cycle by Ukrainian composers of the specified period, considered through the prism of concertmaster interpretation.

The research material consists of vocal cycles by V. Hubarenko, L. Dychko, I. Karabyts, Yu. Ishchenko, M. Skoryk, V. Poliova, V. Skuratovskyi, and O. Yakovchuk.

Scientific novelty of the obtained results. *The study is the first to:*

- the activity of the concertmaster is examined from the perspective of post-nonclassical nonlinear thinking and the interaction of specific and non-specific components of musical thinking;
- a set of creative and performing qualities of the contemporary pianist-concertmaster that constitute their "creative complex" is identified;
- the specificity of the concertmaster's musical thinking is revealed as an interaction of verbal and non-verbal, dialogic and monologic, musical and extra-musical components;
- the definition of the poetics of the vocal cycle in an interdisciplinary context and the model of the concertmaster's activity are clarified;
- the terms "*composer's toponomy*", "*performance poetics of the concertmaster*", and "*creative complex*" are introduced into academic circulation for a multi-level characterization of the activity potential of the contemporary pianist-concertmaster; a methodology of concertmaster analysis of the modern vocal cycle is developed, focusing on performance toponomy, constants of performance poetics, and various types of artistic translation as part of artistic interpretation;
- an interpretative analysis of vocal cycles by L. Dychko, B. Filts, V. Poliova, I. Karabyts, V. Hubarenko, O. Yakovchuk, V. Skuratovskyi, and Yu. Ishchenko is carried out in the context of concertmaster performance poetics — an aspect that has not been previously studied/

Chapter 1 «Poetics as a Manifestation of the Concertmaster's Artistic and Interpretative Thinking» is devoted to the analysis of the concept of "poetics" in an interdisciplinary context, in a broad and narrow sense, when poetics means both external factors of the emergence of a work and its artistic structure, and the laws of the functioning of this structure, the selection and construction of a system of expressive means for the adequate embodiment of the artistic idea, a developed system of vision of the morphology of art, in particular music. The plurality of approaches to poetics as a phenomenon of artistic expression is determined by

various types of poetics, in particular theoretical, historical, structural, comparative, applied, receptive, transformational. This provides the possibility of flexible formation of the appropriate analytical apparatus. Poetics is a related concept to the concepts of artistic style, artistic composition, musical and rhetorical figures, cultural code, intertextuality and intermediality, contextual artistic and cultural-historical narrative.

The disclosure of poetics as a hierarchy of levels of a musical work determines a complex system of actions and functions of the accompanist's activity, which is aimed at the development of the artistic structure of the work and its transformation into contents and contexts. All this occurs in the process of the accompanist's interpretation of the work, his certain directing of the process, which, from the point of view of poetics, is not unambiguous.

This section reveals the interdependence of the structure of activity, artistic thinking and accompanist skill of the pianist-concertmaster. Research attention is paid to the modern context of these components, namely post-non-classical thinking, traditional and post-non-classical manifestations of creative thinking, polyfunctionality of the modern accompanist with the actualization of such activity functions as navigational, directing, communicative, dialogical, integrative. It is noted that the specificity of the activity of a modern concertmaster lies in the project-constructive orientation, which allows actively to single out interpretation options and build a flexible performance strategy and various concert formats. The post-non-classical situation obviously leads to modifications of the subject level of the concertmaster's activity (goals, means, process and result) and creativity, which includes the transformation of such components of creativity as the generation of ideas, self-development, productivity. This triad is chosen as one of the most indicative, nodal moments of activity in which contextual changes are concentrated.

It is determined that the generation of ideas gives impetus to the initiative and clarity of the performance decisions of the pianist-concertmaster, "launches" all stages of work on the performance of a musical work, its organization, performance analytics. It is the latter that determines the formulation of the relevant performance

tasks: the study of style, era, author, genre, artistic integrity, which constitutes the so-called macro tasks; immersion in the actual musical fabric of the work, the processing of fragments and parts forms microtasks. Their definition is associated with growing contextuality, which requires the performer to reflect in the space of multiple and equal contexts.

The specificity of the musical thinking of the pianist-concertmaster is based on the interaction of specific and non-specific factors that reflect the actual musical patterns and extra-musical programmatic, logical, conceptual principles of the work. They are also differentiated into the following four levels, in particular combinatorial, linguistic, contextual and artistic, in the interaction and intersection of which the performer's activity unfolds. The basis of musical thinking processes is the polyphony of feelings, the multi-channel sensory culture of the individual, and operating with sensory states as information units is its indispensable quality. The connection of musical movement and emotions serves as the basis for the formation of the performer's individual tactile (tactile) technology.

The performance style of a modern pianist-concertmaster is based on pianistic skill, which is the result of the activity of all parameters of the accompanist's activity and is manifested in the formation of such a quality of performance of a musical work, which is characterized by the absolute coincidence of all performing means and artistic and content emphasis. The centrifugal and centripetal tendencies of the performance style reflect the simultaneous focus on both external, including extra-musical factors of interpretation, and internal, actually musical factors. As a result, a triad of factors has been identified that determine the process of forming the accompanist's skill, namely musical thinking, interpretation as a result of dialogue, pianism as an opportunity to build an adequate and reasoned performance strategy. The specification of the performance style is implemented in the performance toponymy.

Literary translation is considered in the dissertation as an analytical tool of a pianist-concertmaster in the process of interpreting a musical work, its cognitive nature, which is based on special knowledge, is emphasized. Literary translation is

aimed at determining by the performer the degree of relevance of the revealed contents of the work for the listener. The structure of the interpreter's actions is proposed, which

implements literary translation in the unity of the deep and surface structures of the literary text, a comparative analysis of the scientific potential of the concepts of "poetics" and "artistic translation" is proposed. Attention is focused on the problems of translation hermeneutics as a component of the interpretation of a pianist-concertmaster. Performance poetics as a complex phenomenon of the pianist-concertmaster's activity is part of the system aimed at any meaningful interpretation of a work of art. In this system, it correlates with interpretation, cognitive hermeneutics and artistic translation. Awareness of the existence of different types of artistic translation directs the performance poetics and analytics of the concertmaster to a more accurate selection of performance means and performance toponomics.

Section 2 "Performance poetics of the vocal cycle of modern Ukrainian composers in the focus of the concertmaster's skill" is devoted to the analysis of modern Ukrainian vocal cycles of different stylistic orientations.

Toponymic analysis of the performing means of V. Skuratovsky's vocal cycle "Memory of the Sun", its sound images highlighted the articulation, dynamic, textural and dramaturgical features of the performing poetics of the pianist-concertmaster. The established compositional constant of a certain interaction of the piano part with the vocal-verbal layer is aimed at simplicity and acmeistic clarity of pronunciation, forms an actualizing performing strategy. The theatricality inherent in modern vocal cycles serves as an incentive for V. Skuratovsky in the music to Lope de Vega's play "The Valencian Widow" to embody the poetics of the vocal cycle characteristically, portraitureally, with bright and clearly outlined musical means of a traditional direction. The accompanist's actions to embody such principles are focused on creating the so-called decorative background for the vocalist, which is not so much multiple, but more stable in its thematic core. The activation of performance poetics requires those principles of composer's thinking

that are in some interaction with the pianist-accompanist's own principles: for example, the minimalism of Victoria Poleva in the vocal cycle on the poem by G. Aigi requires from the accompanist not only sound subtlety, but also, above all, a certain compatible feeling of the fluidity of time and the greatness of the void in which sounds are born and disappear, which is reproduced in the performative performance strategy.

The study of the nonlinear thinking of the pianist-accompanist in V. Gubarenko's "Autumn Sonnets" highlighted the polyphonic nature of performance actions in the perspective of recreating the atmosphere of human existence and reasoning, in which various states and thoughts are combined, fought, and echoed. The performer's nonlinear thinking, which moves in different ways from "choice points" to a holistic interpretation, is based in this work on the detailing of the musical plan, the individualization of genres and genre prototypes in individual parts of the vocal cycle, which creates a modeling performance strategy. The vocal cycle "Pastels" by Ivan Kabyts on the verses of P. Tychna is saturated with internal dynamics, sharp contrasts, intonational complexity and thematic concentration, which is built by the accompanist in polylogue with the composer, poet and vocalist, is based on a connotative performance strategy.

The identification of the interaction of the deep and surface structure of Lesya Ukrainka's texts as a translation-transaction in Lesya Dychko's cycle "Moods" reveals to the pianist-concertmaster the "migratory" functions of the piano part: from a coloristic background to the active commentary of the vocalist. Myroslav Skoryk's embodiment of the artistic translation of the folklore primary source as an artistic transfer is the basis for the pianist-concertmaster in creating an authentic ritual situation and giving it a tragic, impersonal context on the basis of a reconstructive performance strategy. Bohdana Filts' transspecies artistic translation in the cycle "Kalina miryae koralii" requires the pianist-concertmaster to be aware of the peculiarities of Lina Kostenko's poetry and their significant influence on the musical interpretation of her poems in the synesthetic aspect based on national archetypes. The performance strategy in this cycle tends to be integrative. Transposing artistic

translation in the cycle O. Yakovchuk's "Plum Blossom" on the poem by M. Basho activates the performance poetics in terms of strengthening or, on the contrary, softening the vocal expression, which borders on a purely everyday narrative intonation, which partially corresponds to the audiovisual performance strategy. The translation-paraphrase in the vocal cycle of Yuri Ishchenko "Three Sonnets of Ronsard" demonstrates the maximum artistic load of the piano poetics, which in turn forms a certain modeling performance poetics of the accompanist. It consists in the multifunctionality of the musical plan to the verbal, the piano part to the vocal. This allows the composer to accurately convey the harmonious combination of the narrative and lyrical modes in the sonnets.

The practical significance of the provided research lies in the possibility of their use in performing, scientific, teaching and educational activities. The materials of the study can serve as theoretical and practical ctical basis for further research devoted to modern Ukrainian vocal cycles and issues of their interpretation, artistic translation, performance poetics in concertmaster activity. The materials of the dissertation will be useful in the educational process of art institutions of higher education, in particular when studying the courses "Ukrainian Music", "Analysis of Musical Works", when compiling concert programs for singers from the works of modern Ukrainian composers.

Keywords: pianist-accompanist, chamber vocal music, romance, performative poetics, musical thinking, interpretation, accompanist's mastery, modern Ukrainian music, performing style, artistic translation, intermediality, intertextuality, performance, sound image.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті в наукових фахових виданнях категорії Б,
затверджених МОН України

1. Гаркуша, М. (2024). Нелінійність художнього мислення піаніста концертмейстера у контексті поетики вокального циклу (на прикладі «Осінніх сонетів» В. Губаренка). *Проблеми взаємодії мистецтв, педагогіки та теорії і практики освіти*. Збірник наукових статей Харківського національного університету мистецтв імені І.П.Котляревського, 72. 199 – 213.

https://intermusic.kh.ua/vypusk72/problems_72_12_Harkusha.pdf

2. Гаркуша, М. (2024). Виконавська поетика вокального циклу Володимира Скуратовського «Пам'ять про сонце». *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. Збірник наукових статей Дніпровської академії музики, 26. 28 – 39.

https://www.llti.lt/failai/Dumka_PDF.pdf

3. Гаркуша, М. (2024). Концертмейстерський вимір сучасного українського вокального циклу: закономірності перекладацької герменевтики. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Збірник наукових статей Дрогобицького національного педагогічного університету, 77. 109 – 115.

https://aphn-journal.in.ua/archive/77_2024/part_1/16.pdf

ЗМІСТ

ВСТУП.....	20
РОЗДІЛ 1 ПОЕТИКА ЯК ВИЯВ ХУДОЖНЬО-ІНТЕРПРЕТАЦІЙНОГО МИСЛЕННЯ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА.....	26
1.1 Поняття «поетика» у сучасному науковому дискурсі.....	26
1.2 Поетика як концепт музикознавства.....	32
1.3 Структура творчої діяльності піаніста-концертмейстера в аспекті постнекласичної гуманітарної науки.....	39
1.4 Особливості музичного мислення піаніста-концертмейстера: взаємодія специфічних та неспецифічних компонентів.....	57
1.5 Художній переклад як аналітичний інструмент піаніста-концертмейстера в процесі інтерпретації музичного твору.....	68
1.6 Сучасний виконавський піаністичний стиль в умовах ансамблевого музикування та майстерність концертмейстера	78
Висновки до розділу 1.....	91
РОЗДІЛ 2. ВИКОНАВСЬКА ТА ЖАНРОВА ПОЕТИКА У ПРОЦЕСІ ХУДОЖНЬОГО ПЕРЕКЛАДУ СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО ВОКАЛЬНОГО ЦИКЛУ.....	96
2.1 Виконавська поетика в аспекті топономічного аналізу вокального циклу В. Скуратовського «Пам'ять про сонце» та музики до п'єси Лопе де Вега «Валенсійська вдова», вокального циклу В. Польової «Тут».....	96
2.2 Виконавська поетика в контексті нелінійності художнього мислення піаніста-концертмейстера: «Осінні сонети» В. Губаренка.....	110
2.3 Індивідуальне композиторське мислення і константи виконавської поетики у вокальному циклі І. Карабиця «Пастелі».....	118

2.4 Вокальний цикл Лесі Дичко «Настрої» на вірші Лесі Українки та Олексія Палажченка: взаємодія глибинної та поверхневої структур тексту.....	123
2.5 Жанрово-стильовий параметр художнього перекладу у «Трьох весільних піснях» Мирослава Скорика.....	126
2.6 Вокальний цикл «Калина міряє коралі» Б.Фільц (на вірші Л. Костенко): семантичні відмінності музики та поезії.....	133
2.7 Цикли О. Яковчука «Сливи цвіт» та «Три сонети Ронсара: Ю. Іщенка: художній переклад як транспонування і перефраз	142
Висновки до Розділу 2	149
ВИСНОВКИ	152
СПИСОК ДЖЕРЕЛ	160
ДОДАТКИ	178

ВСТУП

Обґрунтування теми дослідження. Різноманітність сучасної художньої практики вимагає від учасників виконавського процесу комплексу професійних якостей, зокрема здатності до великого обсягу та вдумливої репертуарної стратегії, гнучкості та мобільності мислення та сприйняття, технічності та звукової культури, транспонування та читання з листа тощо. Все це відноситься до найбільш затребуваного формату діяльності піаніста-концертмейстера в його різних специфікаціях. Сучасна наукова література докладно висвітлює функції, завдання та компоненти діяльності концертмейстера. Особливу увагу приділено психологічним, культурологічним, комунікативним, інтерпретаційним, ансамблево-виконавським аспектам цієї діяльності, історичним та теоретичним питанням еволюції та розвитку, що вказує на широту наукового дискурсу щодо означеної теми. Так, Н. Інюточкіна, окреслюючи діапазон діяльності концертмейстера, розглядає її у єдності чотирьох складових: теоретичної, технологічної, художньої та комунікативно-психологічної, підкреслює багатофункціональність піаніста-концертмейстера у сучасному камерно-вокальному ансамблі (Інюточкіна: 2010). Дослідження діяльності піаніста-концертмейстера в процесі еволюції надає можливість Г.Зуб розкрити «різноманітність моделей співвідношення сольного співу і функцій інструментального супроводу» (Зуб, 2012: 1).

Втім, за межами наукових досліджень все ж залишається певна кількість проблем, які потребують ретельного вивчення та уваги дослідників, зокрема диференціація сучасних концертмейстерських вимірів щодо різних жанрів та стилів. Одним з таких вимірів сучасної камерно-вокальної музики є поетика вокального циклу, дослідження якої як окремого феномену убагаторанній виконавській діяльності піаніста-концертмейстера набуває все більшої необхідності у практичній та теоретичній площині. Обсяг поняття «поетика» в мистецтвознавстві коливається від вузького до широкого: поетики як

організуючого принципу системи виразних засобів певного твору до філософсько-культурних, герменевтичних, комунікативних та інших форм функціонування твору в художній практиці. Концертмейстер вирішує багато завдань реалізуючи інтерпретацію музичного твору. Тому і концертмейстерський вимір повинен відповідати комплексному підходу до твору, що визначено, зокрема, в музикознавстві поняттям «поетика». Міждисциплінарний характер поетики обумовлює необхідність визначення поняття для аналітичного апарату дослідження.

Отже, **актуальність** дослідження обумовлена певними обставинами сучасної виконавської практики та музикознавства, зокрема:

- 1) множинністю жанрово-стильових рішень сучасного камерно-вокального циклу;
- 2) потребою обґрунтування нових аспектів діяльності піаніста-концертмейстера в умовах нової комунікативності, змінами у слухацькому сприйнятті, жанровою мобільністю, багатофункціональністю його ролей в ансамблі з вокалістом, співтворчості із композитором;
- 3) рухливістю та мобільністю сучасних форматів концертного життя, різноманітними потребами слухацької аудиторії;

Зв'язок дисертації з науковими програмами, планами, темами. Дисертацію виконано за планом науково-дослідницької роботи Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського згідно з комплексною темою «Когнітивне музикознавство: парадигматика музичної творчості в актуальних запитах історії» (протокол вченої ради №5 від 29.12.2021 р.). Тему дисертації затверджено на засіданні вченої ради Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (протокол №4 від 28.10.2021 р.) та уточнена (протокол № 8 від 27.02.2025 р.).

Мета дослідження – виявити основні параметри виконавської поетики вокального циклу українських композиторів останньої третини XX – початку XXI століття в аспекті концертмейстерської інтерпретації.

Зазначена мета обумовила такі **завдання**:

- систематизувати тлумачення категорії «поетика» в музичній науці для подальшої екстраполяції на специфіку діяльності концертмейстера;
- висвітлити структуру творчої діяльності піаніста-концертмейстера з урахуванням змін в музичній комунікації останньої третини XX–XXI століть;
- визначити взаємодію специфічних та неспецифічних компонентів музичного мислення піаніста-концертмейстера;
- обґрунтувати роль художнього перекладу як аналітичного інструменту піаніста-концертмейстера у процесі інтерпретації музичного твору;
- виявити характеристики виконавської поетики концертмейстера в роботі з вокалістами;
- розкрити виконавську поетику піаніста-концертмейстера на матеріалі вокальних циклів українських композиторів останньої третини XX – початку XXI століть: Л. Дичко, Б. Фільц, В. Польової, І. Карабиця В. Губаренка, О. Яковчука, В. Скуратовського, Ю. Іщенка.
- **Об'єкт** дослідження – виконавське мистецтво в контексті камерно-вокального жанру української музики останньої третини XX – початку XXI століття. **Предмет** – виконавська поетика вокального циклу українських композиторів зазначеного періоду в аспекті концертмейстерської інтерпретації.

Матеріал дослідження: вокальні цикли Л. Дичко «Настрої», Б. Фільц «Калина міряє коралі», В. Польової «Тут», І. Карабиця «Пастелі», «Осінні сонети» В. Губаренка, О. Яковчука «Сливи цвіт», В. Скуратовського «Пам'ять про сонце», вокальна музика до драми «Валенсійська вдова», «Три сонети Ронсара» Ю. Іщенка.

Методи дослідження.

- *системно-структурний* – виявляє особливості вокального циклу як певної художньої структури та її функцій;
- *жанрово-стильовий* – розкриває параметри взаємообумовленості поетики вокального циклу та його жанрово-стильових рішень;

— *аналітико-синтетичний* - розкриває множинність та структуру феномену-поетики в умовах конкретних вокальних циклів;

— *інтерпретаційний* – забезпечує аналітику виконавської стратегії, виконавського стилю та виконавської поетики сучасних українських камерно-вокальних циклів;

— *емпіричний* – надає можливість реалізувати слуховий аналіз, аналіз драматургічно-композиційних та стилістично-мовних особливостей вокального твору;

Теоретичну основу дослідження складають дослідження культурології, естетики, психології мистецької діяльності, історичного та теоретичного музикознавства, теорії стилю та жанру, діяльності та комунікації концертмейстера в різних контекстах сучасної художньо-виконавської практики, положення виконавського музикознавства щодо аналізу та інтерпретації вокального твору.

Джерельна база дослідження спирається на наукові дослідження, присвячені *філософсько-культурним аспектам поетики* (Р. Барт, К. Гірц, М. Гриців, Т. Динниченко, У. Еко), *питанням художньої поетики* (Л. Айзенбарт, Н. Беліченко, Вахраньов В., Веркіна В., Кобякова І., Ковпик І., Клочек Г., Ніколаєвська Ю., Пучков А.), *інтерпретації* (О. Баланко, І. Волковинська, Ніколаєвська Ю., Н. Кашкадамова, В. Москаленко, Л. Шаповалова, О. Тарасова,), *теоретичним та практичним питанням концертмейстерства* (Н. Бабинець, О. Баланко, Г. Зуб, Н. Інюточкина, І. Польська, Т. Грінченко, А. Кретов, Т. Молчанова, О. Нікітська, М. Петренко, Л. Повзун), *жанрово-стильовим варіантам* вокальних циклів у сучасній українській музиці (Л. Вікарук, А. Дзвінчук, С. Грица, О. Гуркова, І. Драч, А. Калініна, О. Кушнірук, О. Німілович, А. Нікітіна, Шмельова Н., Н. Цейко), *аналізу жанрових особливостей вокального циклу* (Григор'єва О., Горелик Л., Говорухіна Н., Котелевець А., Полканов А., Чекан Ю).

Наукова новизна отриманих результатів. У сучасному музикознавстві *вперше:*

- розглянуто діяльність концертмейстера з позицій постнекласичного нелінійного мислення, взаємодії специфічних та неспецифічних складових музичного мислення;
- визначено сукупність креативних і виконавських якостей сучасного піаніста-концертмейстера, що формують його «креативний комплекс»;
- розкрито специфіку музичного мислення концертмейстера як взаємодію вербальних і невербальних, діалогічних і монологічних, музичних і позамузичних компонентів;
- уведено в науковий обіг поняття: «композиторська топономіка», «виконавська поетика концертмейстера», «креативний комплекс» для багаторівневої характеристик діяльнісного потенціалу сучасного піаніста-концертмейстера;
- опрацьовано методику концертмейстерського аналізу сучасного вокального циклу в аспекті виконавської топономіки, констант виконавської поетики, різних типів художнього перекладу як частини художньої інтерпретації;
- виконано інтерпретаційний аналіз вокальних циклів Л. Дичко, Б. Фільц, В. Польової, І. Карабиця, В. Губаренка, О. Яковчука, В. Скуратовського, Ю. Іщенка, в контексті виконавської поетики концертмейстера, що раніше не досліджувалося у цьому аспекті.

Практичне значення отриманих результатів. Матеріали дисертації можуть бути використані в лекційних курсах вищих музичних закладів: «Історія української музики», «Історія фортепіанного мистецтва», «Музична інтерпретація», «Музична педагогіка та психологія», «Концертмейстерський клас», «Концертно-камерний спів», тощо.

Апробація результатів дисертації. Робота обговорювалася на засіданнях кафедри інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського; її положення викладені у виступах на трьох Всеукраїнських науково-практичних конференціях: Міжнародній науково-практичній конференції «Поетика музичної творчості» (Харківський національний університет мистецтв

імені І.П.Котляревського, Харків, 17 січня 2022 року), II Всеукраїнській науково-практичній конференції «Творча особистість – надія на майбутнє» (Дніпровська академія музики, Дніпро, 29 березня 2023 року), XIX Всеукраїнській науково-практичній конференції «Музичний твір як світоглядна універсалія сучасного мистецтва» (Дніпровська академія музики, Дніпро, 14-15 жовтня 2024 року).

Публікації. За темою дисертації опубліковано 3 одноосібні статті у спеціалізованих виданнях, рекомендованих і затверджених МОН України.

Структура роботи. Дисертація складається з анотацій, вступу, двох розділів, висновків, списку використаних джерел (191 найменування) і додатків. Загальний обсяг роботи – 180 сторінок, з них основного тексту – 140 сторінок, список використаних джерел – 187 найменувань.

РОЗДІЛ 1

ПОЕТИКА ЯК ВИЯВ ХУДОЖНЬО-ІНТЕРПРЕТАЦІЙНОГО МИСЛЕННЯ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА

1.1 Поняття «поетика» у сучасному науковому дискурсі

Сучасне виконавське мистецтво активно демонструє оновлення своїх завдань, що пов'язано зі змінами у мистецькій комунікації та сприйнятті музики, потребами слухача, новими та рухливими форматами концертної діяльності. Наприклад, акціонізм, іммерсивні практики, перформативність переносять увагу слухача на процесуальність твору, участь самого слухача у процесі виконання та функціонування твору. Якщо перефразувати відоме класичне пояснення зрушень сучасного мистецтва Дж. Лі Остіна про перформативну дію як «виробництво самої дії» (Austin, 1975), можна стверджувати, що сучасне виконавство нерідко підходить до межі перфомансу, так як насичено дієвістю та роллю виконавця, а не композитора як ключової фігури творчого процесу. Тому формування нових підходів у дослідженні виконавських стратегій, зокрема у концертмейстерському мистецтві, є своєчасним та актуальним для вдосконалення українського виконавського простору. Це пов'язано з багатоплановістю досліджень виконавства, зокрема концертмейстерської діяльності у мистецтвознавстві, потребою у міждисциплінарності підходів, які ґрунтуються здебільше на вивченні художньої поетики твору (жанру). Дослідницька орієнтація у множинності визначень та підходів до поняття «поетика» у сучасному науковому дискурсі, невизначеності відмінностей між поетикою як поняттям та феноменом може бути конкретизована на підґрунті виконавської інтерпретації, що обумовило актуалізацію поняття «виконавська поетика» у сучасній інтерпретології.

Розглянемо термін «поетика», який у сучасному науковому дискурсі має багато значень, що пов'язано передусім із тим, що його перенесено із галузі

літературознавства у мистецтвознавство, лінгвістику, культурологію, естетику. Такий міждисциплінарний характер дозволяє спрямувати конкретні дослідницькі завдання в більш широкий простір та розглянути застосування поняття «поетика» у різних наукових галузях гуманітаристики.

Наукове усвідомлення поняття «поетика» розвивається в якості «методологічного підходу, що може бути застосований до філософських, культурних явищ» (Гончаренко, 2012:27). Вчений зазначає, що поетика є «певною аналітичною процедурою, яку можна застосовувати до будь-яких процесів та явищ текстового горизонту та яка здатна не просто сформувати структуру та звірити її на відповідність формі, але й знайти, як закладені, так і додаткові смисли, що в ній містяться (Гончаренко, 2012:27).

Про дослідницькі можливості поняття «поетика» докладно йдеться у праці українського архітектурознавця, культуролога, історика А. Пучкова. Науковець описує даний зміст на матеріалі архітектури, як інструменту для «висвітлення витоків та закономірностей її художньої виразності» (Пучков, 2008:20). Автор також пропонує герменевтичний метод дослідження, який на його погляд, відповідає змісту терміну. Віддзеркалення цих думок можна знайти у працях В. Дільтея, який вважав, що поетика – це водночас і предмет, і інструмент дослідження. Основою поетики мислитель вважав граматику та метрику, пов'язуючи поетичне мовлення з енергією переживання (Дільтей, 1996:52).

З точки зору К. Бурмаченко, який розглядає поетику на матеріалі творчості Умберто Еко, це поняття фіксує розмежування в літературному процесі, а саме: втілені в художніх творах креативних і методологічних установок та принципів окремих письменників, а також художніх напрямів і цілих епох» (Бурмаченко, 2012 : 3). Таким чином чітко виокремлюються у власній взаємодії засоби «техне» та творчий концепт твору.

Найбільш затребуваним термін «поетика» залишається у літературознавстві, в якому окреслено межі поняття, його види, тому слід враховувати праці Л. Айзенбарт, Р. Громяка, Г. Колчека, Р. Барта,

Ц. Тодорова, Ю. Хабермаса. Загальний висновок більшості досліджень з урахуванням різних наукових ракурсів – це системно-функціональний характер поетики у літературному творі. На нашу думку, певні положення теоретичної та практичної поетики сучасного літературознавства актуальні для музикознавства.

Літературознавчий контекст

Одним з авторитетних дослідників теорії поетики був В. Домбровський, який висвітлював її у працях «Українська стилістика і ритміка» (1923) та «Українська поетика» (1924). Автор спирався на здобутки своїх попередників у галузі стилістики, стилю, виразності, форми, емоційності (Домбровський, 2024:38). Тому вчений вважав, що необхідно включати до поетики твору «основні та другорядні елементи поетичних творів», на основі яких можна визначити і «види» епічної, ліричної, дидактичної та драматичної поезії, і «найважливіші роди й види прозових творів» (Домбровський, 1924:36). На думку дослідника, такий підхід до поетики допомагав досягнути інтерпретації саме базових складових змісту твору. Стосовно музичного контексту, це положення надихає виконавця виокремлювати у поезії твору ознаки художнього роду (лірики, епос, драму).

За висновками дослідників теорії структурної поетики, зокрема болгарського філолога Ц. Тодорова «об'єктом структуралістської поетики є не власне літературний твір, її цікавить якість того особливого типу висловлювань, яким є літературний текст. Будь-який твір розглядається <...> тільки як реалізація якоїсь більш абстрактної структури» (Todorov, 1971). Як видно, саме в такому розумінні структурна поетика цікавиться не реальними, а можливими літературними творами. Для дослідника важлива та абстрактна якість, що є особливою «ознакою літературного факту – якість літературності» (Todorov, 1971)

За висновками Л. Айзенбарт, поетика зосереджена не тільки на абстрактній структурі твору, а й вивчає конкретні сегменти літературного тексту (композицію, мову ліричного твору, версифікацію тощо), роблячи

спроби замінити її одним із напрямів теорії літератури – стилістикою, що вивчає специфіку поетичного мовлення (Айзенбарт, 2015:125).

Поетика диференційована за завданнями підрозділи та відповідні ним специфічні дослідницькі засоби: *теоретична, історична, структурна, порівняльна, прикладна, рецептивна, трансформаційна поетика*. Це надає можливість застосовувати її аналітичний апарат більш гнучко та на різному мистецькому матеріалі.

В основі описової та порівняльної поетики – порівняльне вивчення різних літератур, опис системи виразних засобів. Історичні поетики досліджують еволюцію видів, жанрів та художніх засобів, використовують порівняльно-історичний принцип. Основоположником історичної поетики був А. Веселовський (Веселовський, 2006), який визначив її предмет як еволюцію поетичної свідомості та її форми.

Сутність рецептивної поетики, за результатами дослідження Г. Ключека, розкривається завдяки головному методичному принципу рецептивної поетики, а саме: вона «зобов'язує до реконструкції процесу сприймання художнього твору — така реконструкція повинна пояснити «секрети» породження художнього смислу. А це передбачає використання психологічного інструментарію...рецептивна поетика повинна формуватися як наукова дисципліна, відкрита до напрацювань у сфері психології художнього сприймання» (Ключек, 1992:15)

Американський лінгвіст Дж. Каллер (Culler, 2006) визначає поетику як науку про стратегії і тактики літератури, що не обмежується вивченням винятково риторичних фігур, а з огляду на ширше розуміння риторики, вивчає можливості мовленнєвих актів будь-якого типу.

У дисертації Г. Заєць (Заєць, 2018) надано аналіз поняття «поетика» у різних наукових школах. Авторка доходить до висновку, що «в останні три десятиліття в літературознавстві відбулися зміни щодо дефініції «поетика». Це поняття почало активно відновлюватися, набуваючи принципово нового змісту. Тепер це не наука про «художню форму», що ретельно інвентаризує та

систематизує «художні засоби», а наука, що намагається усвідомлювати художність в усій цілісності цієї непростой дефініції» (Заєць, 2018:32).

Таким чином, в літературознавчому контексті, враховуючи широке та вузьке значення терміну «поетика», акцентуємо таке дослідницьке спрямування поетики, яке полягає у вивченні художніх принципів побудови художнього тексту в їх цілісності. Поетика полягає в певному усвідомленні змісту, що обумовлено пізнанням законів їх появи, поетика визначається як аргументований відбір та створена за певним законом система прийомів художнього вираження як вираження художньої цілісності.

Філософсько-культурний контекст. Використання поняття «поетика» у міждисциплінарних дослідженнях обґрунтовано дослідниками як необхідність виходу за межі літературознавства. Так, К. Гончаренко вважає, що доцільна «спроба обґрунтування поетики як методологічного підходу, що може бути застосований до філософських, культурних явищ» (Гончаренко, 2023). Авторка аналізує концепції поетики Р. Якобсона, Р. Інгардена, Ц. Тодорова та приходять до висновку, що поетика «встановлює зв'язки між мовою та текстом/зображенням та висотує той <...>матеріал» (Гончаренко, 2023: 152). Дослідниця стверджує, що «коли ж виходимо на рівень філософії, філософії культури, культурологічної теорії, то тут ми маємо справу з поетикою як методом, що може бути застосований до деконструкції будь-якого тексту літературознавчої, мистецтвознавчої etc. практики. Оскільки саме з позиції поетики можна побачити різні зрізи текстуального горизонту, а відповідно, розв'язувати не лише поверхневі змісти, але й віднайти та витлумачити смисли» (Гончаренко, 2023:155).

Мистецтвознавчий контекст. Дослідницький потенціал щодо використання поетики та її спрямування містить праця А. Пучкова, який зазначає: «Поетика античної архітектури – спеціальна область архітектурознавства, у межах якої досліджуються феноменологічні основи створення та функціонування творів архітектури античного світу, їх деталі та

фрагменти, наративні свідчення сучасників та найближчих до них нащадків, взяті у всьому комплексі художніх та естетичних значень архітектури як особливої форми суспільного буття» (Пучков, 2008:21).

Також у сучасному мистецтвознавчому дискурсі використовують і поняття «прикладна поетика міста» (Прикладна поетика, 2017), що пов'язано із серією хореографічних втручань в міський простір, зокрема Києва, які можуть відбуватися у різних районах міста. Перформанс запропонувала та втілила разом зі своєю командою німецька режисерка, хореографиня, художниця Клаудія Боссе. Учасникам пропонують певні хореографічні інструменти, які дозволять співвіднести себе з «не-просторами», покинутими та символічними локаціями та «міськими ранами». Архітектори вважають, що хореографії *in situ* (тобто в певній локації, яка стає невід'ємною частиною хореографічного дійства) допомагають тимчасово привласнити публічний простір, тому що розривають ритмічну композицію міста.

У дослідженні поетики драматургії та театру С. Ковпик завдяки аналізу історії поняття поетика» поступово пов'язується із поняттям «майстерність». Авторка виокремлює три види поетики драматургії: «Поетику...твору драматургії необхідно розглядати як таку систему складників та вимірів, до складу якої входять мікропоетика (все, що виявляється на синтагматичній вісі тексту), макропоетика (все, що виявляється на парадигматиці змісту) та поетика компонування, тобто побудови загального його формозмісту» (Ковпик, 2011:95). Виявлення структури поетики як мистецького феномену логічно зумовлює наявність художності твору, яку «необхідно бачити в тих особливостях складників поетики й твору в цілому, які вже своєю наявністю й доступністю для будь-якого реципієнта не просто справді реалізують модельно-символічні, образно-естетичні і передовсім ідейно-етичні задуми й цілі, а й роблять сповна відчутною авторську сугестію, тобто ті якості твору, які кожен окремий реципієнт на кожному окремому етапі його сприймання назавжди «художньо відкриває» твір по-своєму (або й під впливом іззовні) і «закриває» (хоча б для себе самого)» (Ковпик, 2011:66). Таким чином, до

поняття поетики в мистецтвознавстві поступово доєднуються майстерність автора, художність твору, авторська сугестивність, комплекс наративів з їх естетичним та культурним значенням щодо твору.

1.2 Поетика як концепт музикознавства

Музикознавчий контекст. Застосування терміну «поетика» у музикознавстві зазнає відповідних уточнень як широкого, так і вузького характеру. Поетика як поняття надає можливість певного узагальнення дослідницького спостереження в історично-стильовому аспекті. На підґрунті теорії поетики С. Шип виокремлює три компоненти музичної поетики: ідею (зміст), художню мову (засоби художньої виразності матеріалу, інтонаційної лексики, граматики, синтаксису музичної форми), риторику як вибір або винахід особливих виразних прийомів (тропів, фігур, символів) (Шип, 2015).

Італійський композитор Лучано Беріо пропонує не тільки визначити «музичну поетику», а виокремити її від аналізу: «поетика композитора є завжди дещо інше, ніж ті аспекти, які можна аналізувати...» (Berio 2006:81-82). Для Беріо саме поетика як бачення музики композитора в контексті історичної еволюції, рухливого художнього простору, у поєднанні з аналізом відтворює наповненість розуміння твору та композиторського стилю.

Розгляд музичної поетики у її зв'язках із психологією художньої творчості, надано у статті М. Черкашиної-Губаренко, яка ставить «завдання простежити шлях від художнього задуму, імпульсів, які його породжують, до остаточного результату. Важливе значення надається при цьому зверненню до текстів, у яких поетика стає «вимовленою», тобто одержує вербальне пояснення. Це можуть бути коментарі самого автора або групи авторів, декларації, трактати, передмови. Цікавими можуть бути також спостереження сучасників того чи іншого художнього феномену» (Черкашина-Губаренко, 2022 :17). Авторка розкриває зміст поняття «поетика» як цілісну систему «художніх засобів, вибір яких обумовлений авторським задумом, є показовим для певного автора і відбиває притаманну йому картину світу або ж

характерний для певного жанру і художнього напрямку. Окремі прийоми і засоби в поезиці взаємообумовлені, кожен із них вписаний у цю художню цілісність» (Черкашина-Губаренко,-2022 :17).

Дисертаційне дослідження Н. Беліченко присвячене саме розробці методів структурної поезики на матеріалі сучасної музики. Авторка наголошує, що принципи структурної поезики надають можливість розглядати художній текст, зокрема музичний як іманентний, і таким чином, верифікувати знайдені теоретичні принципи. Висунуто гіпотезу про домінуючу роль художнього стилю у процесі розгортання художнього тексту як естетичної цілісності (Беліченко, 1992).

С. Щелканова в своєму дисертаційному дослідженні , присвяченому раннім симфоніям В. Сильвестрова, розглядає поезику «як музикознавчу стратегію концептуального аналізу музичної семіосфери ранніх симфоній В. Сильвестрова, яка дозволяє визначити онтогенез авангардних зразків жанру, акцентуючи їхню феноменологічну природу» (Щелканова, 2022:154). Поетика у наданому дослідженні містить аналіз філософської проблематики образу людини як ключового концепту, теорії жанру симфонії, онтогенез симфоній Сильвестрова. Поетику визначених симфоній обґрунтовано автором на основі аналізу когнітивних структур кожної з симфоній та презентовано в якості стильової системи.

У статті Н. Костенко пропонується розглядати домрове мистецтво як «особливу поезику», а зміст терміну визначено автором як «систему спеціальних засобів і прийомів звукотворчості, спрямовану на відтворення художнього сенсу музики» (Костенко, 2019:64).

Дисертаційне дослідження Ван Те пов'язує поезику в музиці з парними категоріями стилю – жанру. Дослідниця визначає поезику «як спосіб створення форми, так і саму форму; інакше кажучи, це взаємозворотність та єдність виразного прийому та змісту (образа, символу), що визначає неподільність форми й змісту в мистецтві» (Ван Те, 2008:5). Авторка підкреслює, що «дослідження поезики завжди спирається на виявлення

взаємодії старого та нового, а тому як головної передумови вимагає вивчення канону: і як загальноестетичного принципу, і як конкретної галузі стилістики, і як історичного фактора, що визначає ті або інші шляхи жанрово-стильової типології, а також визначення деяких канонічно-стильових тенденцій як важливих постійних складових поезики» (Ван Те, 2008:5).

Широкий контекст музикознавчого та інтердисциплінарного підходу до вивчення поезики музичного твору відкриває монографія Ю. Ніколаєвської. Дослідниця включає концепт «виконавська поезика» в комунікаційні та інтерпретаційні стратегії сучасної виконавської культури: «виконавська поезика як художня система є віддзеркаленням інтерпретувального мислення музиканта» (Ніколаєвська, 2020). У свою чергу, саме виконавський стиль, на думку авторки, становить «вищий рівень виконавської поезики» (Ніколаєвська, 2020).

Для аналітичного інструментарію виконавської поезики доцільно використати виокремлені Ю. Ніколаєвською наступні *константи виконавської поезики* :

- принципи композиторського мислення: мелос (мелодика);
- метроритм (як часова організація твору);
- ладогармонія (з її колористичною функцією);
- фактура (спосіб цілісної організації всіх елементів) (Ніколаєвська, 2020)

Відповідними цим елементам дослідниця пропонує вважати **топоніми** – виконавські засоби втілення звукообразу

- **артикуляцію** – спосіб вимови мелосу (інтонування, або звукове мовлення, за висловом Б. Яворського);

- **темпоритм форми** (хронівимірвальну структуру);

- **динаміку** (динамічну партитуру) твору;

- **топономіку** (виконавське відтворення фактури).

Ю. Ніколаєвська визначає три рівня динамічного виконавського стилю, в якій поезика віднесена до другого рівня, зокрема: «Художній рівень – виконавська поезика, «словниково-лексичний рівень» (за визначенням В.

Сирова) – ті відібрані виконавцем виражальні засоби (виконавський тезаурус), які існують у його арсеналі у системному вияві, що формує власне систему його художніх, естетичних настанов. До системи виконавської поетики входить і артистична енергія – як така, що виникає у процесі виконання напруження (від звука до звука), спроможна утримати як цілісність виконання, так і сконцентрувати увагу слухача» (Ніколаєвська, 2020)

Важливим для нашого дослідження є і включення Ю. Ніколаєвською виконавської поетики у *систему параметрів* виконавського стилю: це дозволяє розглядати її у зв'язку із виконавською культурою, виконавським мисленням, звукотворчою мовою та стратегіями конкретної творчої особистості, тобто надати дослідженню виконавської поетики більш широкі та різноманітні контексти.

За аналогією структури виконавської топономіки як складової виконавської поетики Ю. Ніколаєвської вважаємо можливим створити і *композиторську топономіку* як частину композиторської поетики відносно вокального циклу, яка містить:

- власну композиторську філософію жанру;
- власну інтерпретацію змісту циклу;
- вибір композиційної техніки;
- тип взаємодії голосу та фортепіано;

Суміжні категорії. Аналіз поетики як системи виразних засобів, їх структурно-функціональних можливостей та характеристик тягне за собою певні суміжні категорії, які допомагають глибше усвідомити рівні художнього змісту та спрямованість виразних засобів, художнє завдання автора та його інтерпретацію виконавцем. Однією з таких категорій є поняття інтертекстуальності та інтермедіальності, яке широко застосовано у сучасному мистецтвознавстві. Інтертекстуальність означає «загальну сукупність міжтекстових зв'язків, у склад яких входить не лише несвідома, автоматична або (самодостатня) ігрова цитація, але й спрямовані, осмислені, оціночні відсилки до попередніх текстів та літературних фактів» (Динниченко,

2016:38). За результатами докторської дисертації А. Кравченко, «інтертекстуальність та інтермедіальність є універсальними стратегіями музично-семіозисного мислення, що спрямовані на освоєння спорідненого і неспорідненого мовнознакового, текстового і художньо-виражального досвіду, відповідно. Його семіотичне віддзеркалення здійснюється за допомогою технікоконструктивних засобів музичної полістилістики – стилізації, ремінісценції, алюзії, цитації, колажу (інтертекстуальність) та шляхом взаємодії (поєднання, транскодування, «перекодування») різновидових семіотичних структур на основі прийомів медіального синтезу, транспозиції та синергії (інтермедіальність)» (Кравченко, 2021:5).

Оскільки інтертекстуальність та інтермедіальність пов'язані передусім саме із мистецтвом постмодернізму, то доцільно передбачити її вплив на мистецтво ХХІ століття, зокрема музичне, що було теоретично опрацьовано та презентовано науковій спільноті як система безлічі текстів, які вже не стосуються тільки діалогу або інтерсуб'єктивності. Інтермедіальність може бути і латентною, тобто прихованою, тому що музичний твір сьогодні існує у різних медіапросторах. Саме з цих причин поняття інтертекстуальності важливе для нашого дослідження.

Так, вже у 1973 році співвідношення тексту та інтертексту було сформульовано Р. Бартом як обов'язкове «перетікання» одного тексту в інший: «Кожний текст є інтертекстом; інші тексти присутні в ньому на різних рівнях у більш чи менш впізнаваній формі: тексти попередньої культури і тексти сучасної культури. кожен текст є новою тканиною, зітканою із старих цитат» (Bart, 1964:18).

Автор зазначає, що текст стає насиченим залишками «культурних кодів, формул, ритмічних структур, фрагменти соціальних ідіом і т. д. – всі вони поглинуті текстом і змішані в ньому, оскільки завжди до тексту і навколо нього існує мова. Як необхідна попередня умова для кожного тексту інтертекстуальність не може зводитися до проблеми джерел і впливів; вона є

спільним полем анонімних формул, походження яких рідко можна виявити, несвідомих чи автоматичних цитат, що даються без лапок» (Bart, 1964:18).

Як вказує Лю Нань, суміжною категорією за версії музичної енциклопедії Гроува є музично-риторичні фігури (theory of musical Figures), що на її думку вказує на те, що «сучасні музикознавці вбачають у ньому передусім все (або виключно) історичну цінність» (Лю Нань, 2017:121).

За результатами дисертаційного дослідження Г. Ареф'євої виокремлено в структурі поетики твору «категорії «compositio», «transpositio», «transpositive» визначаються як риторичні фігури, що в поетиці мають світоглядноестетичний і етичний виміри» (Ареф'єва, 2017:3). Це підкреслює використання поетики в галузях естетичного, культурологічного та антропологічного знання.

Тісний зв'язок музичної поетики з виконавством підкреслює Ян Ванцінь, яка доводить, що «музична поетика є складним, багатовимірним явищем (у музиці) та поняттям (у музичній науці) і має свої зв'язки як з композиторським твором, так і з «твором виконавця» (термін В. Москаленка). Взаємодія цих «силових полів», кожен раз унікальна та залежна не тільки від об'єктивних (позамузичних) та суб'єктивних (музичних) факторів, але й від творчих особистостей композитора та виконавця, створює особливий образ музичного твору<....> (Ян Ванцінь, 2022:191).

Отже, підсумуємо результати проаналізованих досліджень та підходів до поняття «поетика».

1. Поетика як поняття представляє феномен художнього твору як певну систему виразних форм, засобів та прийомів, художню цілісність та вказує на авторський жанрово-стильовий (та інший) відбір наданих засобів.
2. Поетика вивчає композицію твору, чинники його появи, розглядає художній текст як структуру та види її реалізації.
3. Поетика визначає та розкриває художню спрямованість, сугестивність, інтенціональність твору, закладену автором в якості констант.

4. Поетика визначає підґрунтя майстерності, зокрема виконавської, коли йдеться про музичний твір, основа для виконавського стилю та виконавчої культури, інтерпретаційних принципів.

5. Поетику музичного твору слід розглядати у взаємодії з такими суміжними категоріями, як «художня композиція», «музично-риторичні фігури», «культурний код», «інтертекстуальний» та «інтермедіальний» контексти.

6. Поетика сучасного музичного твору обумовлена у певних власних рисах інтертекстуальністю та інтермедіальністю, а саме постійними відсиланнями, алюзіями, цитатами тощо до інших творів, зокрема інших видів мистецтв, ситуацій тощо. Інтермедіальність як умова виконання завдяки різним каналам передавання контенту може змінювати сприйняття слухачем поетики та відповідно впливати на виконання.

7. Визначене розмаїття наукового тлумачення поетики дозволяє більш влучно спрямувати дослідницьку стратегію виконавської інтерпретації. Виконавець формує власні виконавські засоби як систему топонімів (за Ю. Ніколаєвською), як певну систему виконавських дій та завдань, як наративний простір щодо твору, як усвідомлення композиторського та власного вибору художніх засобів.

Таким чином, *внесемо* важливе уточнення. Визначення виконавської поетики сучасного піаніста-концертмейстера вибудовується нами з урахуванням постнекласичного мислення, зокрема *проективно-конструктивного типу*, який дозволяє мислити твір водночас і як такий, що реально звучить, і як певний звуковий ідеал, і його варіювання слухачем.

Посилення функції піаніста-концертмейстера, як навігатора для сприйняття слухачем, впливає на структуру його діяльності, активізує його аналітику, здатність до аргументованої інтерпретації та опанування новими формами концертної комунікації.

На підґрунті проведеного аналізу та нового означеного контексту надамо власне визначення виконавської поетики концертмейстера:

***Виконавська поетика концертмейстера** - це комплекс когнітивних, діяльнісних, стратегічних та практичних дій, спрямованих на втілення адекватної музичному тексту інтерпретації, перекладацьку герменевтику, діалогічну комунікацію, що спираються на виконавську топономіку, вибір виконавського стилю та піаністичну майстерність.*

1.3 Структура творчої діяльності піаніста-концертмейстера в аспекті постнекласичної гуманітарної науки

Дослідження феномену концертмейстерства досягло у сучасній науці таких масштабів, які окреслюють нові перспективи його подальшого вивчення та необхідність нових підходів. З урахуванням ґрунтовних результатів наукових праць та художньої практики можна стверджувати, що концертмейстерська діяльність потребує не тільки суто специфічного підходу в межах музикознавчих наук, але й широких міждисциплінарних досліджень гуманітарного знання. Це обумовлено низкою вагомих причин, серед яких – множинність концертних стратегій, поява нових форм презентування музичного твору, нові типи виконавства та відповідно – новий тип слухача тощо.

Один з актуальних міждисциплінарних контекстів – постнекласичний, який, на думку Є. Горбунової «є прикметною рисою трансформацій всіх культурних практик...»(Горбунова, 2020 : 11). Дослідниця вважає, що ці «глибокі трансформації, пов'язані з феноменом людини. Остання усвідомлює себе у просторі «межі», «переходу», що робить її «онтологічно розімкненою», відкритою складною системою, структурно пов'язаною з навколишнім світом, чутливою до будь-яких флуктуацій у формуванні власного вибору себе, свого майбутнього і своєї відповідальності за цей вибір» (Горбунова, 2020 : 11).

Дослідницький підхід у контексті постнекласики охоплює основні зрушення у діяльності людини, зокрема у творчій, про що йдеться у наукових дискусіях. Так, українські культурологи Л. Горбунова, Л. Сидоренко зазначають, що в основі постнекласичної моделі лежить критичний,

реалістично-синкретичний стиль наукового мислення (Горбунова, 2020; Сидоренко, 2011). Специфіка цього стилю мислення полягає в тому, що воно виступає не як констатуюче раціональне мислення, а як проєктно-конструктивне. Таким чином, в контексті виконавської діяльності піаніста-концертмейстера це більш складний процес побудови інтерпретаційної моделі твору, яка враховує різні позиції в межах одного підходу.

Актуальність та своєчасність подібного підходу у процесі дослідження діяльності піаніста-концертмейстера обумовлені наступними чинниками. По-перше, сучасна музична культура, художня практика зазнали великих змін, які суттєво вплинули на характер діяльності музикантів-виконавців та пов'язані саме з постнекласичним станом соціокультурного середовища. Відсутність будь-якої ієрархії щодо музичних стилів, жанрів, ідей створили рухливий мистецький простір, який також змінює и сприйняття творів мистецтва.

По-друге, музичне виконавство є особливим видом діяльності людини, та має бути розглянуто як система, спрямована на створення виразних форм, які відображають світ особистості. Остання також зазнає змін у постнекласичний період, що стосується передусім її варіативного сприйняття та радикальної зміни щодо усвідомлення ролі та природи мистецтва.

По-третє, результати великого кола міждисциплінарних досліджень у галузі музичного виконавства надають змогу розглянути поліфункціональну діяльність піаніста-концертмейстера у широких контекстах різних наук. Результатом цих досліджень є філософське обґрунтування діяльності творчої особистості як певного способу буття та виявлення позабіологічної суті людини, водночас і як змісту та способу існування культури, системи, обумовленої суспільними відносинами.

Підкреслимо, що специфіка творчої діяльності, згідно запропонованого постнекласичного контексту, полягає не тільки у її варіативному характері, який не може бути виявлений та описаний виключно через алгоритм або моделювання. Постнекласична специфіка творчої діяльності вказує, що творча діяльність стає водночас і більше індивідуалізованою, суб'єктивною, не

потребує своєї обґрунтованості за межами самої себе. Тому більш доцільним є розгляд її в якості певної *структури*, що створює різноманіття для дії.

Новий тип людини, її сприйняття, зокрема мистецтва, тим чи іншим чином висувають нові вимоги до результатів творчої діяльності: вона не тільки множинна та варіативна, але й передусім інформаційно перенасичена. За висновками Т. Титаренка, «сучасність, у якій сьогоднішня особистість творить себе, стає дедалі більш швидкою, гнучкою, експансивною, випадковою... Вона втрачає свою колишню важкість, твердість, щільність, системність. Важливо зрозуміти, як почувається особистість у мережевому світі, а не системному світі» (Титаренко, 2008:15).

Тому активність митців, а саме, виконавців у створенні аргументованого змістовно-ціннісного вектору твору є сьогодні чи не головною метою. Отже, концертмейстер отримує сьогодні і нову функцію *навігатора*, який не тільки відтворює певні смисли, але й сприяє їх організації відповідно до сприйняття слухача. Тому вивчаючи творчу діяльність піаніста-концертмейстера, сучасний дослідник створює не модель, навіть не алгоритм творчості, але певні напрямки, можливі шляхи, проєкт розгортання цього складного процесу, отримання нових функцій концертмейстера. Це у свою чергу потребує *узагальнення та дослідницької інтерпретації* результатів сучасних наукових праць щодо специфіки діяльності піаніста-концертмейстера.

Так, дисертація Н. Інюточкиної загострює увагу на еволюції саме фортепіанної партії, що розглянуто на матеріалі вокальних циклів XIX століття. Особливу увагу дослідниця приділяє багаторівневості та багатоканальності концертмейстерської діяльності, яка співвідноситься з особливостями стилістики вокальних циклів. Детальне дослідження сучасного трактування терміну «концертмейстер» надає можливість у роботі уточнити специфіку вокального дуету, яка обумовлює, на думку Н. Інюточкиної, і роль піаніста у ньому: «Функція концертмейстера в сучасному вокально-фортепіанному дуєті насамперед визначається виразними можливостями інструменту та піаністичною майстерністю концертмейстера, тобто арсеналом

засобів, що формують образність та розкривають художню концепцію» (Інюточкіна, 2010:75). На нашу думку, на відміну від вокальних циклів ХІХ століття, сучасна музика ставить перед концертмейстером більш складні завдання, а саме опанування авторської стилістики та вибору відповідних виконавських засобів.

У дисертаційному дослідженні Г. Зуб ґрунтовно проаналізовано основні напрямки еволюції діяльності концертмейстера та розкрито панораму напрямків розвитку його діяльності. Особливу увагу приділено діалогу концертмейстера із солістом та його різноманітним засобам. Авторка зазначає, що концертмейстер створює особливий звуковий образ роялю, що віддзеркалює самотійність та багаторівневність практичної діяльності концертмейстера (Зуб, 2012:48).

Виокремлення художніх архетипів, які тим чи іншим чином регулюють процес виконавського аналізу та інтерпретації концертмейстера надає змогу дослідниці створити класифікацію форм фортепіанного супроводу:

- синкретична (монодійна, гетерофонна);
- ритмо-тембральна, пов'язана з використанням виразних можливостей ударних інструментів;
- поліфонічна;
- гомофонно-гармонічна;
- партитетна;
- новаторська; (Зуб, 2012:49)

Відповідно до мети нашого дослідження, зазначимо, що у сучасному камерно-вокальному виконавстві зустрічаються майже усі перелічені форми, але найбільш актуальною є остання, а саме «новаторська, пошукова, синтезуюча, яка пов'язана із переусвідомленням комунікативних процесів ансамблевого виконавства, які історично сформувалися, нерідко поєднуючись із новітніми техніками композиції ХХ – ХХІ століть» (Зуб, 2012:197-198).

Дослідження А. Крєтова присвячено соціокультурному контексту, в якому формується основні виміри діяльності піаніста-концертмейстера з

вокалістами в соціокультурному просторі з огляду їхньої генези й сучасного стану. Автор підкреслює, що «концертмейстер певним чином поєднує в собі й «виконавця», і «знавця», здатного осягнути культурний контекст виконання. Тому його ансамблеву роль піаніста-концертмейстера інколи порівнюють з диригентською в оркестрі» (Кретов, 2017:60). Отже, концертмейстер — це більше, ніж просто піаніст. Він уособлює широку музичну культуру, яка виходить за вузькопрофесійні межі підготовки співака до виступу.

Т. Молчанова розглядає діяльність концертмейстера в аспекті комунікації та системного аналізу: «Творчу лабораторію обох виконавців можна потрактувати як систему чітко окреслених координат спільного творення та у якій закладається фундаментальне підґрунтя їх співпраці» (Молчанова, 2022:85). Авторка вважає, що кожна стадія опанування твору у цьому форматі співробітництва базується на логічних кроках, що завжди спирається на попередню фазу. Таким чином творча комунікація у спільному музикуванні постає багатовимірною.

Викладачка Львівського державного музичного ліцею ім. Соломії Крушельницької, дослідниця проблем сучасного концертмейстерства, Т. Воробкевич пропонує відносно нову функцію концертмейстера – а саме, режисерську: «режисерська специфіка професії визначається в умінні передати в концентрованій формі динаміку подій, що відбуваються в тексті» (Воробкевич, 2004:53). Ця функція є наслідком посиленої автономії піаніста-концертмейстера, і розвитку його проєктно-конструктивної діяльності. На нашу думку, режисировання виникає в результаті необхідності маркування опорних моментів сумісної інтерпретації твору, акцентування головних художніх рішень та окремих засобів впливу на слухацьке сприйняття

Актуальним виглядає сьогодні і визначення моделі діяльності концертмейстера. За визначенням Т. Молчанової, цю модель має п'ять складових: це «міцна технічна база, розуміння тембрових і колористичних можливостей фортепіано<...>; знання специфіки кожного інструмента або голосу, з яким співпрацює: діапазон, теситура, звуковидобування, динамічні

можливості, артикуляція, дихання; – техніка відтворення особливої манери хорового звучання<...>; уміння імпровізації (головна вимога для роботи у хореографічних класах), грамотне використання фрагментів фортепіанних і оркестрових творів для їхньої трансформації у чітку квадратну структуру; володіння навичкою читання з листа і транспонування, уміння читати партії транспозиційних інструментів» (Молчанова, 2022:69-70). З цього визначення виходить, що основою моделі такої поліфункціональної діяльності стає діалектика усіх складових, що, вочевидь, окреслює потенціальні шляхи для подальшого розширення обсягу діяльності піаніста-концертмейстера.

Таким чином, функції піаніста-концертмейстера обумовлюються: 1) характером взаємодії між піаністом та вокалістом; 2) майстерністю піаніста та характером фортепіанної партії; 3) комунікативного комплексу; 4) аналогією із роллю диригента;

Зазначимо, що при існуючій розгалуженій класифікації наукових моделей неодмінно виникає потреба у визначенні, який тип моделювання можливо використати для об'єкту дослідження та чи буде він ефективним, наприклад, це може бути структурне моделювання, яке висвітлює специфіку функціонування певних структур та їх елементів. На наш погляд, можливо використати і ситуаційне моделювання, у випадку якого можна описувати побудову інтерпретаційних концепцій, прийняття виконавських рішень, дій.

Втім, зазначимо, що більшість дослідників вважають, що існує певні труднощі при здійсненні перенесення знання з моделі на її об'єкт, особливо коли йдеться про творчу діяльність особистості постнекласичного періоду. Так, Л. Сидоренко зазначає: «Постнекласична наука звертає увагу саме на тип особистості, який займається діяльністю і стверджує, що «нова особистість (Сидоренко, 2011) створює свій окремий життєвий світ, який не збігається ані з зовнішнім, ані внутрішнім світами, будучи їхньою рухомою взаємопроекцією» (Сидоренко, 2011:7). Специфіка такої взаємопроекції у випадку піаніста-концертмейстера визначається комплексністю, інтегрованістю та продуктивністю. Адже увесь історичний шлях

концертмейстерства є чинником зростаючої вагомості ролі концертмейстера, який є активним учасником створення нових смислів музичного твору разом із солістом. Тому на першій план сучасного дослідження виходить так званий предметний рівень діяльності, структуру якого складають такі компоненти, як мета, засоби, процес та результат (тобто інтерпретація).

Поняття мети діяльності, спрямованої на реалізацію художньої інтерпретації відображує той креативний рівень діяльності, який пов'язано з інтелектуальною ініціативою. Саме вона є одним з чинників переходу на креативний рівень, для чого суб'єкт майже відмовляється від опори на свій минулий досвід і заново структурує проблемну ситуацію, а отже, і свій власний досвід. Це становить момент істини у розвитку творчої особистості і є критерієм творчості у повному сенсі слова. Таким чином, якісна специфіка творчої діяльності полягає у тому, що знайдена суб'єктом емпірична закономірність стає предметом теоретичного осмислення, самостійною проблемою.

Якщо у класичній та частково у некласичній парадигмі культури виконавець міг спиратися передусім на певні традиції, спільні для багатьох слухачів, прийнятну змістову лінію інтерпретації твору, то постнекласична трактовка ролі виконавця має іншу мету. Вона відповідає потребі *актуальності* для сучасного слухача, яка чітко та яскраво виокремлюється у різноманітті інших трактовок. Така осучаснена інтерпретація твору виконавцем спирається передусім на дивергентне мислення. На думку психологів та філософів, це складний багатоплановий процес, що охоплює різні параметри психічного відображення прийому та переробки інформації. Таке мислення дозволяє обумовити виникнення значної кількості різноманітних оригінальних ідей у нерегламентованих умовах діяльності. Дивергентне мислення є синонімом креативному, і сьогодні воно актуалізується завдяки поліфонізму свідомості постнекласичної особистості, отримує нові форми. Адже поліфонізм, багатошаровість сучасного сприйняття мистецтва є, за Т. Титаренко, базовими для постнекласики: «Постнекласична

особистість є контекстуальною та поліфонічною. Її чутливість до суспільного, культурного багатоголосся базується на рівноправності [...]. Йдеться про брак жорсткої ієрахії уподобань» (Титаренко, 2008).

Для обґрунтування нашої дослідницької концепції доцільно звернутися до концепцію М. Петренко, яка надає досить розгалужену систему класичних функцій піаніста-концертмейстера, щоб порівняти її із постнекласичною. Таким чином, актуальна інтерпретація є метою діяльності концертмейстера, і саме її власна логіка у свою чергу організовує діяльність концертмейстера та її *модифікації постнекласичного характеру*. У дослідженні М. Петренко (Петренко, 2016) надана наступна рівнева система роботи концертмейстера. Правий стовпчик – наші положення щодо того, як змінився зміст наданих рівнів:

(Табл.1):

Рівні творчої діяльності концертмейстера (за концепцією М. Петренко)	Постнекласична модифікація рівнів творчої діяльності концертмейстера (авторська концепція)
Концептуальний (створення власної інтерпретаційної концепції вокально-інструментального твору);	Актуальність та обґрунтованість інтерпретації сучасними змістовими контекстами, активна (навігаційна та режисуюча функції)
Комунікативно-інформаційний (досягнення взаєморозуміння у виробленні спільної інтерпретаційної концепції вокально-інструментального твору)	Варіантність розуміння твору у зв'язку з різними форматами художньої комунікації, генерація існуючих ідей, активна трансформація аналітики твору, його фактології та історії, формування системи виконавських завдань (макро та мікро)

Виконавсько-ансамблевий (збалансована, виважена взаємодія та узгодження «всієї шкали» виконавських можливостей співвиконавців, взаємопроникнення емоційних станів)» (Петренко, 2016)	Різноманітність та деталізація функцій соліста та концертмейстера в ансамблі у відповідності до особливостей твору
--	--

Таблиця 1. Рівнева система роботи концертмейстера та її постнекласичні модифікації

До цього додаються більш конкретні діяльнісні засоби концертмейстера, як швидкість опанування нотного тексту (охоплення трьох рядків), розстановка вокального дихання та особливості вокального інтонування, виявлення ключових слів та фразування без музики, інші конкретні завдання, обумовлені особливостями конкретного твору.

Розгляд діяльності концертмейстера як творчої, креативної може бути сконцентровано і на інших характеристиках, зокрема інновативності, нешаблонності. Творча діяльність як інновація «поєднує в собі декілька взаємопов'язаних фаз, таких як початкова усвідомлення необхідності змін, визначення мета, «розробки» інновації тощо. Новизна художнього рішення концертмейстера сьогодення обумовлюється передусім головною стратегією інтерпретації – актуалізувати зміст твору в умовах поліфонічного сприйняття сучасного слухача, посилення інтертекстуальних зв'язків між творами, за умовою наявності конкуруючих каналів отримання художньої інформації.

Постнекласична ситуація призводить вочевидь до модифікацій креативності, тому зупинимося на постнекласичних модифікаціях таких компонентів творчої діяльності, як *генерації ідей, саморозвитку, продуктивності*. Ця тріада обрана як одна з найбільш показових, вузлових моментів діяльності, в яких концентруються контекстуальні зміни.

Генерація ідей надає поштовх до ініціативності та чіткості виконавських рішень діяльності піаніста-концертмейстера, «запускає» усі

етапи праці над виконанням музичного твору, його організацію, аналітику, яка визначає формулювання відповідних виконавських завдань: вивчення стилю, епохи, автора, жанру, що становить так звані **макрозавдання**.

Виконавське завдання є неодмінним компонентом творчої діяльності та результатом комплексного та герменевтичного аналізу твору. Кількість та якість виконавських завдань обумовлено поліфункціональністю діяльності концертмейстера. Таким чином, *виконавське завдання концертмейстера – це певна дія, засіб опанування музичного тексту, який спрямовано для реалізації локальної або генеральної (кінцевої) мети та на аргументованість та виправданість інтерпретації.*

Виконавське завдання, яке формується під впливом певного набору більш конкретних чинників, потребує від концертмейстера дій на межі музичного та позамузичного, зокрема **контекстуальності** діяльності. Контекстуальність діяльності означає залучення широких, будь-яких за природою художніх та позахудожніх текстів для створення індивідуальної інтерпретації.

У постнекласичному періоду контекст стосується не тільки стилю, епохи, автора, жанру, так званих макрозавдань. Контекстуальність вимагає від виконавця рефлексії у просторі множинних та рівноправних контекстів, які можуть бути досить неочікуваними. Прикладом результату залучення таких контекстів може бути відоме виконання Йонасом Кауфманом та Хельмутом Дойчем вокального циклу Шуберта «Зимовий шлях». Співак відзначав, що його трактування склалося під впливом усвідомлення естетики катарсису античної культури. Йдеться про усвідомлення трагічності вокального циклу та поступового «виходу» слухача з трагізму до почуття звільненості від нього (очищення).

Контекст може допомагати створювати і музично-герменевтичний підхід, який торкається життєвих та інших обставин відповідно до твору. Широко відомі факти створення, наприклад, «Зимового шляху» Шуберта, про які згадував Йозеф Шпаун, що деякий час Шуберт здавався дуже засмученим,

зануреним у меланхолію. Коли я запитав, що його засмучує, він відповів лише одне: «Незабаром ви почуєте і зрозумієте» (Bostridge, 2015).

Одиним з найкращих виконавців Шуберта є Ієн Бострідж. Його монографія, присвячена вокальному циклу «Зимовий шлях», є прикладом залучення різноманітних контекстів, які обумовили одне з найкращих виконань циклу. Так, важливим розумінням природи героя шубертівського циклу є порівняння автора героя Мюллера з Байроном, розуміння справжньої цінності для Шуберта поезії Мюллера, який не був поетом «першого ешелону». Бострідж пише про те, «чому вірші Мюллера подобалися великому противнику романтичних гіпербол Генріху Гейне. Приземленість, поза сумнівами, джерело оригінальності циклу та його художньої сили. Навіяна Байроном відсутність чіткого сюжету в піснях «Зимового шляху», уникаюча будь-якої точної інформації – найважливіші характеристики поетичного ладу» (Bostridge, 2015).

Інший контекст, гостро сучасний, на думку критиків, притаманний виконавському завданню англійського баритона Самуеля Кінлісайда. За висновками критиків, виконання С. Кінлісайда в дуеті з піаністом, з яким він перебуває у давньому творчому тандемі, Малькольмом Мартіно є особливо виразним і невротичним. Саме гра піаніста здатна, на думку слухачів, не тільки підкріплювати емоційний тон вокалу, але вести самостійну партію, розповідаючи про те, що було недостворено, будувати атмосферу музичного оповідання. Загальний тон інтерпретації Кінлісайда в основному елегічний, сповнений емоційного болю, породженого променями надії, який переходить в важку рефлексію.

Ще один контекст можна спостерігати у виконанні німецького баритона Маттіаса Герне та піаніста Маркуса Хінтерхойзера, які виконали «Зимовий шлях» на фестивалі в Екс-ан-Провансі та використали для створення сучасного екзистенційного контексту відеоінсталляції художника В. Кентриджа (Див. Додаток 1).

Співак виступав на фоні відеопроекції, яка відтворювалася на двох екранах. На них, як на стінах напівзанедбаного приміщення, пришпилені аркуші паперу, а по підлозі розкидано горілі паперові «пластівці». Книга у відеоряді «Зимового шляху», як і інші символи, – один з основних, ключових образів. Перегортаються сторінки, крізь яких мандрівник крокує до того моменту, коли простір вже розмикається до космічних, зіркових масштабів, а потім звужується до звичайного інтер'єру людського житла. Найважливіший образ-лейтмотив, що об'єднує відеокomпозицію – це дерево, що розквітає та облітає відповідно природньому циклу.

Таким чином, якщо Кауфман відтворював більш стриману інтерпретацію Шуберта, то Бострідж та Кінлісайд акцентували імпульсивність та емоційну загостреність музики композитора, щоб зробити цикл більш сучасним. Цієї ж мети, на наш погляд, прагнув і Герне, зробивши з виконання певну акцію, із залученням інших видів мистецтв.

Формування так званих *мікрозавдань* концертмейстера також сьогодні не обмежується аналізом та визначенням системи виразних особливостей, домінантних засобів та висвітлення усієї художньої структури твору. Необхідний процес занурення концертмейстера у так звану «чисту» музику у постнекласичному просторі теж потребує власного, внутрішньо-музичного контексту. Чому саме постнекласичний контекст актуалізує це поняття, яке сягає ще у XIX століття? Як відомо, це поняття відноситься до інструментальної музики, яка демонструє суто самостійні закони музики як виду мистецтва та не має ніяких опор, окрім себе самої. На нашу думку, у XX столітті «чиста» музика існує тоді, коли інтерпретатор (композитор, виконавець, слухач) усвідомлюють складність та багаторівневість музичного тексту, який к XX століттю має досить складність мовлення та музичних структур, які таким чином привертають до себе увагу. Це і створює так званий внутрішній контекст

Наприклад, це потрібно в умовах використання сучасними композиторами змішаної композиційної техніки, як у відомому вокальному

циклі Л. Дичко «Енгармонійне» на слова Павла Тичини. Як зазначає А. Калініна, «загалом «змішана техніка» в циклі «Енгармонійне» має прояв на різних рівнях музичного тексту. Підтвердженням цьому є те, що кожен з романсів композитор наділяє додатковим жанровим позначенням, яке має суто інструментальну природу: «Фантазія» (No 1), «Прелюд», «Пастораль» (No 3), «Скерцо» (No 4). Так виникає і жанровий контекст, більш того, це вступає у взаємодію з поєднанням у творі двох видів циклічності твору – вокальним та інструментальним» (Калініна, 2016)

Контекстуальність у мікрозавданнях – це врахування взаємообумовленості тих параметрів, ознак, та інших виразних якостей твору, які теж обираються виконавцями. Для цього недостатньо так званого стильового або жанрового аналізу, тому з'являється необхідність більш складного висвітлення смислових та художніх умов змістоутворення. Так, при виконанні вокальних творів В. Сильвестрова виникає контекст інтимного ліричного висловлювання, у просторі якого можуть бути варіантні художні рішення. Відповідно дослідженню Г. Асталош на матеріалі «Тихих пісень» - «вокальні цикли В. Сильвестрова вирізняються особливою виконавською манерою *sotto voce*, яка стосується як вокальної, так і фортепіанної партії... В. Сильвестров цілком уникає зовнішньої модернізації. Всі п'єси циклу витримані в одному стилі, в якому відбувається кристалізація мелодики – визначальна риса стилю композитора. Саме тому музика цілого циклу сприймається неначе пряма мова» (Асталош, 2019:82). Відома і вказівка автора щодо виконавського завдання: «Тут потрібен співак, у якого є голос, але який може його приховати. Філармонійний співак повинен збити з себе весь цей наліт, “пожертвувати” своїм голосом – і тоді виникає *тиша*» (Асталош, 2019:121). Цей матеріал є тим породжуючим принципом, який розгортає подальший контекст, в якому залучені усі вагомні параметри стилю та жанру, такі, як звуковидобування, час та простір, мелодизація фактури, деталізація поетичного тексту. Але в якій комбінації вони будуть враховані виконавцями, залежить від багатьох і позамузичних факторів, наприклад,

тематики концерту або форми його проведення, складу слухацької аудиторії тощо. Таким чином, *контекст у процесі формування та виконання мікрозавдань – це рухлива «картина» функціонування твору у широких інтертекстуальних зв'язках та асоціаціях.*

Виконавські завдання створюють і так званий внутрішній, мисленнєвий образ музики що звучить, який вже є особистісним художнім контекстом виконавця. Він являє собою комплекс відчуттів та уявлень на підґрунті концентрації слухових (подання звучання), зорових (візуалізація клавіатури рояля, рухів власних рук, бачення картинки нотного тексту), квазікінестетичних та квазіпропріоцептивних (відчуття рухових імпульсів від уявних рухів, зміни положень власного тіла та ін.), а також логіко-синтетичних компонентів (починаючи від «рухових мелодій» рук і закінчуючи логічними єдностями музичного тексту на різних рівнях).

Компоненти внутрішнього образу (слуховий, візуальний, кінестетичний, логічний) відповідають ключовим напрямкам роботи піаніста. Вони не зливаються, але накладаються один на одного. Виникає образ, що з окремих чуттєвих елементів, не пов'язаних відносинами жорсткої залежності чи ієрархії, і що функціонує завжди як єдине ціле.

Таким чином, постнекласична модифікація *генерації ідей* як характеристики творчої діяльності, полягає у їх концентрованості міждисциплінарного характеру, голістичному підході та відповідно більшій свободі висування власної виконавської концепції на цьому підґрунті. Тому постнекласичний акцент у творчій діяльності є не тільки процесом самостійної постановки виконавського завдання, але й є активним смисловим процесом. При цьому постійне нарощування змісту у пізнавальній діяльності поступово розкривається і збагачується в процесі безпосередньої взаємодії із партнером, а саме вокалістом. Результатом такої взаємодії є визначення та конкретизація генерального виконавського завдання, яка формує процес інтерпретації.

Саморозвиток як компонент творчої діяльності піаніста-концертмейстера передбачає вдосконалення особистісних і професійних

якостей, яке, на думку дослідників, відбувається не тільки за рахунок певних зовнішніх стимулів, а і завдяки внутрішнім незадоволенням своїм «Я». Ініціатором старту праці над собою може бути сама особистість, яка формує позитивну мотивацію до професійної діяльності через особистісно значущі цінності, прагнення до підвищення власної майстерності, професійного й розгортання власного потенціалу в різних видах творчої діяльності.

Як змінюється усвідомлення про саморозвиток творчої особистості у постнекласичному просторі? За висновками дослідників, у контексті послідовної зміни типів раціональності у філософії складається уявлення про саморозвиток як активність, спрямовану людиною на самого себе з метою самозбереження (XVII-XVIII століття), самоперетворення (XIX-XX століття) та самопородження (XXI століття). Більш того, суттєве оновлення змісту та спрямованості саморозвитку відбувається і завдяки науковому уточненню постнекласичного типу раціональності, яка найбільше відповідає природі творчої діяльності.

Саме постнекласичний тип наукової раціональності наголошує, що саморозвиток базується на розробці ідеї багатоваріантності можливих шляхів зміни людиною себе як відкритої системи, ...затвердження значимості ціннісних підстав вибору вектору цих змін, розуміння складності, неоднозначності, нелінійності. Це можна розглядати в якості головної характеристики процесу формування інтерпретації та пов'язаного з ним професійного зростання, передбачає варіантність та нелінійність процесу.

Саморозвиток обумовлює і важливий фрагмент особистісного професійного зростання, а саме самореалізацію. Теорія психологічних систем виокремлює *два типи самореалізації* відносно змістовно-ціннісного підґрунтя: репродуктивну та продуктивну. Відповідно дослідженням психологів, зокрема Пінської О., сенси детермінують самореалізацію репродуктивного типу, а цінності – продуктивно-нададаптивного (Пінська, 2022). Ці два типи самореалізації можна зрозуміти і як рівні самореалізації, найвищим із яких є творча (продуктивно-сверхадаптивна) самореалізація.

Що складає сенси для піаніста-концертмейстера першого, репродуктивного рівня? Це зміст вивчення та опанування особливостей твору, що виконується, усвідомлення його прихованих змістів та художнє завдання. Тому майже усі видання, створені видатними концертмейстерами, містять у собі детальні описи та аналітику творів, яка надає визначеність, певний вектор початку осмислення твору. Наприклад, у відомій книзі Дж.Мура (Moore, 2007) багато уваги приділено саме виразні можливостям акомпанементу в їх нюансах, наведено багаті аналогії та асоціації, які присвячено шляхам усвідомлення головних, змістовних, власне текстових особливостей твору. Автор наводить багато прикладів творів XIX століття, виокремлює чинники виразності, у прелюдії чи постлюдії до вокального твору.

Особливо автор виокремлює саме цілісність опанування твору як чинник формування змісту: «Уміння відразу зрозуміти, як будується твір, якою є його структура, художня ідея і, відповідно, його темп, характер, спрямованість образного розвитку, темброво-динамічне рішення, — у цьому нам бачиться мета даної навички. Все це — запорука повноцінного професійного формування музиканта» [161, с.32].

Що формує так звану творчу, сверхадаптивну самореалізацію піаніста-концертмейстера? Вміння інтерпретувати отриманий зміст. За висновками Ю. Ніколаєвської, у сучасному науковому просторі актуальні наступні концепти інтерпретації та пов'язаної із нею комунікації:

– «інтерпретативний метод», постулюючий саме інтерпретувальну модель пояснення світу (на відміну від позначувальної, символістської, в основі якої перебуває текстуальний підхід);

– «культурний аналіз» (один із головних методів культурної антропології – пояснення/інтерпретація символістських форм, що у 1970–1980-х роках означало методологічний поворот до особи Іншого у контексті етнографічних досліджень);

– «інтерпретувальне розуміння» (interpretive understanding), що фіксує обов'язковість зв'язків будь-яких тверджень між собою» (Ніколаєвська, 2020: 55-56).

Так, пропонуємо визначити цей процес за рахунок герменевтичного підходу, який передбачає індивідуально-поліваріантне тлумачення музичного твору з урахуванням його контекстуальних зв'язків; єдність об'єктивного та суб'єктивного, емоційного та інтелектуального, ретроспекції та актуалізації у цьому процесі, а також прийняття до уваги особистісного художньо-творчого досвіду суб'єкта. Герменевтичний підхід нерозривно пов'язаний із творчою активністю виконавця, що підкреслено у статті Р. Мимрик: «Герменевтика музичних творів потребує активного, рефлексивного включення особистості у творчий процес, пов'язаний з розпредметненням та розкодуванням тих смислів, які закладені в музичному тексті. Це потребує реактивації всього попереднього суб'єктивного досвіду особистості (художньо-естетичного, музично-інтонаційного, емоційно-інтелектуального, культурно-стильового, психолого-педагогічного тощо)» [82, с.40]

На підґрунті цього підходу можливо узагальнити такі *інтерпретаційні вміння* концертмейстера, до яких віднесемо:

- аналіз багаторівневих контекстуальних зв'язків вокального чи інструментального твору за участю фортепіано (стильові, жанрові, соціально-історичні, історико-культурні контексти та ін.);
- виявлення емоційно-змістовної властивостей твору;
- вивчення композиторського та, у разі його наявності, літературно-поетичного тексту (розкриття їх семантичної організації, масштабно-тематичних структур);
- визначення композиційно-драматургічної програми твору;
- виявлення ролі сольних фортепіанних фрагментів: вступів (прелюдій); інтерлюдій; закінчень (постлюдій);
- пошук способів та прийомів виконавчо-ансамблевого втілення.

До сверхадаптивної самореалізації та саморозвитку віднесемо також діалогічну основу ансамблевого музикування, у просторі якої концертмейстер розгортає свою діяльність та вибудовує шляхи творчої взаємодії. Саме діалогічність визначає творчу діяльність як максимально відкриту систему, сензитивність обох партнерів. Відповідно у сучасній музичній практиці фіксується і відкритість твору, який отримує власне смислове «доопрацювання» у процесі сприйняття слухача, про що докладно йдеться у дослідженні Ю. Ніколаєвської.

Наведемо думки з цього приводу думку естонського піаніста І. Іварі, учасника українського фестивалю «Сходи до неба» у 2011 році: «Я завжди вдячний співакові, коли його виконання породжує в мені біль, смуток, напруження, радість, може, навіть якісь неясні почуття, в яких мені ще доведеться розібратися, але при цьому я не чую в його співах прямої вказівки на ці почуття. Такий метод викликає в мене бажання думати далі, спробу дати раду самому. Крім того, таке виконання створює відчуття того самого бекграунду, об'ємного фону, великого простору досвіду та душі, яке стоїть за кожною швидкоплинною фразою, за кожним натяком у тексті романсу».

Отже, *модифіковані у постнекласичній ситуації рівні творчої діяльності піаніста-концертмейстера* надають змогу виявити її **специфіку**. Вона полягає у наявності процесуальності *нелінійного характеру*, напрямки якої є водночас заданими та незаданими. Певна сформованість комплексу виконавських завдань коригується завдяки генералізації ідей, породжених відібраним контекстом, у діалозі з партнером-співаком та поступовому визначенні усталеного варіанту інтерпретації твору. Два типи самореалізації – продуктивний та репродуктивний – відбивають якість етапів праці над виконанням твору та визначенням комунікативної стратегії. У свою чергу, таке розуміння творчої діяльності піаніста-концертмейстера обумовлює його власний виконавський стиль та тип художнього мислення.

Постнекласична модифікація продуктивності концертмейстера відповідає тій незвичайній стильовій та жанровій плуралістичності

виконавських цінностей, яку представляє мобільність сучасної концертної практики. Втім, відіграє роль не стільки кількість творів, скільки швидкість якісного глибинного розуміння стилю композитора, відповідність обраних концертмейстером принципів виконавської поетики.

1.4 Особливості музичного мислення піаніста-концертмейстера: взаємодія специфічних та неспецифічних компонентів

Художнє мислення та його різновид – музичне – є однією з базових умов продуктивної творчої діяльності особистості, яке доцільно розглядати з боку загальних та специфічних ознак когнітивності. За визначенням О. Поліщук, «художнє мислення – це явище, що має певні результати людській діяльності внаслідок інформаційного опрацювання проблеми, для якого значущий естетико-художній компонент у витоках й результатах» (Поліщук, 2009:15).

За результатами інших досліджень (Г. Ігнатенко, О.Тягло), структурними параметрами є такі види мислення, як абстрактне, логічне, системне, лабільне, словесне, продуктивне, образне, прогностичне, теоретичне, практичне, дивергентне. Як зазначає О. Тягло, ці види мислення найчастіше сприймаються як *ключові* ознаки творчого мислення, як основні «канали» його проявів. Дослідниками доведено актуальність трьох основних видів творчого мислення: системно-теоретичне, образно-практичне та лабільно-логічне, з яких виокремлено дивергентне. Ці види мають «різні види ... ефективності щодо різних проблемних завдань» (Тягло, 2008:115).

Художнє мислення має виразну природу, яка поєднує «внутрішнє» та зовнішнє» у єдиний новий образ, а не конкретне та обмежене явище. Більш того, цей образ перебуває у певному матеріалі, зокрема у звуковому. За цим криється певна глибина та об'єктивна закономірність щодо «оживлення» матерії світу митцем. Так, Жорж Брак у процесі розробки теорії так званого тактильного простору натюрморту, писав: «Для мене речі набувають значення лише тоді, коли я входжу з ними в дотик. Камінь лежить на дорозі: я беру його, щоб покласти під колесо мого возу. Досі каменю не існувало, я дав йому життя,

зробивши з нього підпору. Відкинувши його, я повернув його в небуття. Ці відносини можуть бути різні; вони створюють нескінченну різноманітність живопису» (Georges Braque et le paysage, 2006).

Проекція та прояв цих складових у музичному мисленні має свою специфіку. Музичне мислення містить у собі як загальні когнітивні складові, так і специфічні, обумовлені особливостями музичного матеріалу. В основі процесів музичного мислення лежить поліфонія почуттів, сенсорна культура особистості, в якому тільки звук та м'язове відчуття дають людині уявлення про час, причому не всім своїм змістом, а лише однією стороною, тягучістю звуку та тягучістю м'язового почуття.

Це обумовлює у свою чергу таку інтегративність музичного мислення, яка обумовлюється взаємозалежністю і взаємодією пізнавальної, емотивної, аксіологічної, комунікативної, рефлексивної та перетворювальної його функцій в поліаспектній музичній діяльності.

Поліаспектність, поліфункціональність виконавської і, зокрема, концертмейстерської діяльності спирається на такі функції музичного мислення, як інтонаційна (емоційна реакція на інтонацію) і логіко-конструктивна (осмислення логіки організації різних звукових структур – від простих до більш складних, уміння оперувати музичним матеріалом, знаходити подібне і відмінне, аналізувати та синтезувати, встановлювати взаємозв'язки).

І. Пяковський, обґрунтовуючи специфіку музичного мислення, визначив чотири шари музичної логіки: *комбінаторний, мовний, контекстуальний та художній*, на рівні яких розгортається діяльність виконавця. За висновками дослідника, фундаментальний рівень музичної логіки – комбінаторний, який спирається на первинні, елементарні логічні комбінації найпростіших елементів. Потім логіка цього рівня поширюється на всі масштаби структур, від дрібних мотивних ланок до розділів одночастинної форми. Всі ці рівні, їх функціонування пронизується постійною взаємодією більш загальних рис, таких, як вербальне та невербальне (Пяковський, 2009:107).

Взаємообумовленість вербального, перервного, та невербального безперервного теж доповнює визначення специфіки музичного мислення, зокрема піаніста-концертмейстера. Вербальне мислення спирається на поняття, терміни, описи тощо, що закріплені в словах, думках, висновках, аналізи та узагальнені, версіях та теоретичних висновках. Невербальне мислення не спирається на слова, як дискретні одиниці, а навпаки, певний потік відчуттів, уявлень, образів, які існують як щось цілісне та недиференційоване. Будь-яке намагання описувати їх окремо, поетапно схематизує живий непередбачуваний процес опанування твору, праці над його виконанням та його усвідомленням. Підкорюючи розуміння твору раціональному, вербальному поясненню, виконавець все одно спирається на свої відчуття музичного матеріалу і тому шукає адекватні, відповідні поняття та теоретичні підходи. Особливо це стосується такої фундаментальної ознаки музичного твору, як рух.

Так, рух розглядаємо як такий психологічний феномен, що реалізує смислову активність людської свідомості, додамо - особливо музичну. Потрібно вважати образ музичного руху певним метаобразом, метапроцесом музичного мислення, тому що рух як прояв тілесності, найважливіший чинник смислоутворення та емоційного вираження. Як зазначає Л. Сидоренко, «на стан тілесності впливають мотивації, настанови тощо. В цілому – вся системі сенсів, яка визначає життя людини. В такому розумінні, тілесність зберігає індивідуалізоване знання людини про світ в формі освоєних тілесних практик» (Сидоренко, 2012 :45).

Так, У. Джеймс розглядав смислову динаміку на основі понять про потік свідомості, **біодинамічну та почуттєву тканину** свідомості. На думку вчених, в контексті ідей яких працював Джеймс, біодинамічна тканина людини — це спостережувана зовнішня форма живого руху, а термін «тканина» підкреслює, що «це матеріал, з якого будуються доцільні, довільні рухи та дії. У міру їх побудови, формування все більш складною стає внутрішня форма, внутрішня картина таких рухів і дій. Вона заповнюється

когнітивними, емоційно-оцінними, смисловими утвореннями. Джеймс стверджував, що «усвідомлюватися може тільки така інформація, яка змінюється або об'єктивно, або суб'єктивно» (James, 1904:9). «Потік» за У. Джеймсом включає в себе нероздільність свідомості й світу, розуму й тіла. Свідомість, згідно У. Джеймсу, є водночас і миттєвим, і неперервним процесом, в якому імпульси існують всередині хвилі, а хвилі снують всередині імпульсів (James, 1904:9).

Рух, розгорнутий у часі звучання музичного твору, зокрема, відбувається в реальному просторі, і трансформується в складний симультанний образ простору, немов вириваючийся за межі часу. Про це говорять і проникливі слова поетів, що зупинка може розглядатися як накопичений рух, завдяки чому образ отримує свого роду енергетичний заряд, стає напруженим, готовим до реалізації.

Зв'язок руху, простору та часу можна висвітлюється у суто музикознавчому аспекті, у зв'язку із тематичним розвитком, яке знаменує ті самі зміни, про які йшлося у Джеймса. Так, усталене поняття «інтонаційного хронотопу» фіксує взаємовідносини просторової та часової (темпоральної) координат інтонаційної структури твору. Це можна вважати в якості тривимірної єдності (за висотною, глибинною та часовою координатами).

У музичному виконавстві простір та час як ознаки руху, тобто музичний хронотоп саме і сприймаються як конкретна звукова «наповненість» висотно-вертикальних меж твору у процесі музичного руху, або як взаємозв'язок структурних, метро-ритмічних і фактурних характеристик у процесі розгортання форми. Коли заповнення доходить до певної якості, тоді реалізується мета: справжній діалог з музичним твором, трансформація зовнішнього у внутрішнє та навпаки. Стартом для цього процесу є, як відомо враження та почуття, що також складається у так звану почуттєву тканину.

Саме про це багато пише Дж. Мур, що живий зв'язок емоцій, взаємозв'язок та нерозривність виконавських завдань зумовлює наше

твердження про необхідність оволодіння піаністом-концертмейстером високою майстерністю, за допомогою якого можна вирішувати великі мистецькі завдання, які потребують творчого натхнення...» (Moore, 2007).

Саме почуттєва тканина, подібно біодинамічній, на думку психологів, являє собою матеріал образу, які визначають її наявність за допомогою складних експериментальних процедур. А музикант-виконавець занурений в неї і без експериментів. Почуття та їх існування відзначено реактивністю, чутливістю, пластичністю, скерованістю, що найтіснішим чином пов'язано з формуванням змістів та значень. Підкреслимо, що за висновками психологів, між обома видами тканини існують не менш складні й цікаві взаємини, ніж між значенням і змістом. Вони мають властивості зворотності й трансформуються одна в іншу.

Функціонування біодинамічної тканини стимулюється передусім у художньому мисленні враженням та почуттями виконавця. Виявляється, що роль емоцій грає певну роль у формуванні процесів художнього мислення. Так, вони мають, перш за все, сигнальну функцію, про яку переконливо писав Джеймс: через переживання свідомості саме емоції репрезентують безпосередню цінність того, що відбувається з погляду мотивів виконуваної діяльності, виступають одним з механізмів переведення несвідомого до усвідомлюваного.

Художня практика надає нам численні свідчення того, що емоційні стани формували потік образного мислення художника та спрямовували його певним шляхом, нерідко визначали своєрідний та неповторний план образного рішення. Більшість композиторів описують практично процес зародження художнього усвідомлення та розгортання звукового потоку як гру мерехтливої мозаїки, вітражі, де всі звуки, тональності, строї та акорди суто природні, насичені сяйвом та світлом.

Вагомість емоцій у процесі художнього мислення, його двоплановості була зафіксована і Л. Виготським вже на рівні певного поняття, яке, на нашу думку, може стати одним з маркерів музичного мислення піаніста-

концертмейстера. Вчений вказав, що «... вплив емоційного чинника на комбінуючу фантазію, психологи називають законом загального емоційного знаку. Сутність цього закону зводиться до того, що враження, або образи, що мають однаковий емоційний відбиток, тобто, що спричиняють на нас подібні емоційні впливи, мають тенденцію об'єднуватися між собою незважаючи на те, що жодного зв'язку ні за подібністю, ні за суміжністю між цими образами немає в наявності, в основі якого лежить загальне почуття, чи загальний емоційний знак, що об'єднують різноманітні елементи...» (Виготський, 2018:79). Оскільки емоційний план мислення є суто індивідуальним для людини, то можна очікувати, що виявлення емоційного знаку буде доцільним у виконанні твору. Визначення цього у музичній практиці доволі різноманітне, але дуже важливе для узагальненого, концентрованого розуміння твору виконавцем.

У зв'язку з впливом емоцій на рухову активність людини, сучасна гуманітарна наука виокремила саме у сучасному мистецтві виникнення абсолютно незвичайних так званих «тактильних» технологій, які утворюють сьогоденні мистецькі медіа, створюючи і формуючи нову «відчутну реальність», впливаючи на тактильний досвід особистості. Тактильні технології, на думку дослідників, такі, як силовий зворотний зв'язок (який створює відчуття тиску, фактури, вібрації тощо), можуть посилювати відчуття дотику до об'єктів, що моделюються, або перебування в моделюваному просторі, в тактильній ілюзії присутності. Для піаніста-концертмейстера це здається дуже важливим, тому що він уявляє собі музичний твір у тому числі і віртуальному, так званому внутрішньому слуханні. Вони впливають на асоціативний план виконавця, його слух. Тому можна припустити, що кожен виконавець вибудовує свою власну тактильну технологію та її складові, які можна розвивати та удосконалювати.

Якщо володіння піаністом-концертмейстером тактильністю (туше, «передслухання – передчуття») є достатньо усвідомленим на практиці, то від музикознавців заховані інші якості цього явища. Зокрема, психологи стверджують про здатність тактильності перебудовувати взагалі фізичні

відчуття: тактильні (дотичні) інтерфейси виявилися також здатними створювати відчуття, які не тільки нічого не імітують, а скоріше, перебудовують «звичайну» фізичну чутливість, найчастіше навіть трансформуючи акти одного виду сприйняття в інші тактильні форми. Такі витвори мистецтва використовують простір тактильного посередництва як свій медіум, потенційно створюючи нові форми сприйняття та втілення.

Зазначимо, що піаніст через прийоми отримує тактильний «опис» пластичної «фізіогноміки» композиторського відчуття фактури – цілісне відчуття його руки. Це допомагає надалі «зчитувати» пластичний код у будь-якому творі автора, що вивчається, «бачити» у внутрішньому почутті властивий автору індивідуальний «образ» руки і приступати до освоєння тексту з напрацьованими уявленнями про пластику композиторської школи. Можна припустити, що відчуття пластики фактури є унікальним для будь-якого твору.

Відносно художньої виразності зазначимо, що кожен елемент художньої форми (ритм, фактура, лад, артикуляція тощо) не тільки є чинником певної тактильної технології, але й змістового навантаження. Саме за його рахунок виконавець досягає індивідуального та неповторного втілення твору. Необхідно говорити і про так зване «експресивне відхилення» (за Л. Виготським), яке базується на знаходженні індивідуальних прийомів, словесних, пластичних, звукових, що знаходяться вже в площині нової реальності, не дуже схожої на об'єктивну. Воно також передбачає «відхилення від норми і має функційний, структурний і семантичний характер» (Власенко, 1999:52). Так виникає те, що для слухача виявляється як певна експресія, яка дає йому змогу визначити її у всьому розмаїтті естетичних категорій (трагічного, комічного, прекрасного, іронічного тощо).

Таким чином, емоції, їх проявлення у емоційному знаку працюють на перетворення множинності дотичних (тактильних) технологій виконавця у інші, в тому числі і змістові. Це надає той відомий ефект «живого існування»

художнього твору, яка призводить до враження, що весь комплекс художньої форми артикулюється.

Так зване «заповнення» виконавського простору, є його тілесно-рухових та смислових компонентів є неоднозначним за складом процесом, який створює неспецифічні характеристики музичного мислення, тобто ті, які притаманні художньому мисленню взагалі. До них слід віднести:

- *асоціативність* (зв'язок між уявленнями і поняттями, коли одне уявлення, виникнувши у свідомості за подібністю, контрасту чи суміжності суб'єктивних ознак, викликає інше уявлення чи ланцюг подібних); *метафоричність* (особливе перенесення, що виникає в результаті переведення з практичного плану в змістовий за допомогою порівняння);
- *парадоксальність* (несподіване, дивне зображення художньої думки, представлене в незвичайному художньому рішенні).

Парадоксальність може бути навіть провідною рисою музичного мислення, як у випадку з творчістю Еріка Саті. Як зазначає дослідниця його творчості Н. Мартинова, «музика Саті, при всій своїй чіткій оформленості і закінченості в окремих опусах, залишає враження від його музичної творчості як відкритого, незавершеного процесу, у якому Саті показує лише один із варіантів композиційного рішення. У цьому він близький до концепції мистецтва поп-фрнито, відродженого культурою ХХ століття» (Мартинова, 2011:140).

Нерідко митці звертаються до пояснення, конкретизації цих характеристик. Так, В. Сільвестров пояснює значення назви своїх творів «мета-музики»: «Це музичні метафори, символічна музика. Паузи, дотики, особливий тон надають цьому тексту символізму. В принципі, будь-яка людська мова — умовна. Можна витіювато говорити й нічого не сказати, а можна одне слово сказати, але з особливою інтонацією, й воно буде більш значущим, ніж уся конструкція. У музиці це можливе. Я хочу передати уважне ставлення до звуку, коли кожний звук, навіть найпростіший, народжується зараз на наших очах. (Сільвестров, 2011). Вважаємо, що цей розгорнутий опис

метафори як художнього засобу, віддзеркалює сучасне мислення, особливо стимульоване поетичним словом у вокальному циклі.

Як мислення нерозривно пов'язане з мовою, яка упредметнює цей процес, так і музичне мислення виявляє себе в музичній мові, завдяки якій створюється творча спільність між композитором — виконавцем — слухачем, установлюється духовне спілкування; отже музичне мислення виявляє себе в особливих мовних формах, виявляє значення музичної мови як однієї з необхідних мов людської свідомості. А це передбачає і стильову визначеність процесу мислення, поза якої смислоутворення в музиці неможливе.

Музичне мислення як різновид художнього, його складові обумовлені типом музичного матеріалу, якій розгортається у сприйнятті та опануванні музикантом, тому його не можна досліджувати тільки з позицій загального креативного, художнього мислення. Тому проблеми музичного мислення висвітлено і у роботах музикознавців: його визначення спирається великий обсяг музичного матеріалу і в цьому випадку виступає як оперування музичними образами, згідно з естетикою, як зв'язування їх у музичні, звукові структури. Підкреслимо і відносну самостійність створених образів - результатів мислення, тому що ці звукові структури, в яких фіксується й реалізується музика, суть знаки людини, вони – не портрети-картини, але відображення, образи.

До чинників його специфіки віднесемо і логіку музичної композиції, функції та принципи взаємозв'язку компонентів музичного тексту (поетику), будь-які конкретні змістові домінанти твору.

Враховуючи неспецифічні та специфічні характеристики музичного мислення, які вказують передусім на його комплексну, інтегративну природу, пропонуємо ввести термін *«креативний комплекс»* для уточнення специфіки у взаємодії художнього творчого мислення із діяльністю. Це поняття, на нашу думку, віддзеркалює стійку взаємообумовленість всіх складових творчого процесу.

Креативний комплекс – це рухлива сукупність психологічних якостей особистості, який реалізується у творчій діяльності з акцентуванням неповторної власної інтерпретації різних кодів зовнішньої інформації.

Саме креативний комплекс обумовлює та пояснює складність та невимірність процесів творчості та художнього мислення, зокрема взаємодії раціонального та ірраціонального. Також до нього можна віднести і діалектичну єдність інтуїції та логіки, а також складне переплетення цих компонентів.

Розробляючи питання мислення музикантів, також акцентуємо увагу в аналізі інтонаційного музичного мислення на двох його основних механізмах: аналітичному і синкретичному. Як зазначає О. Соколова, «більшість вчених вважають музичне мислення складним функціональним комплексом, в якому нерозривно пов'язані процеси сприймання, емоційного переживання, спостереження за розвитком музики, досягнення логіки становлення музичної форми. Музичне мислення оперує образами, що мають подібну природу з художніми образами інших видів мистецтва, тому його прийнято розглядати як одну із складових художнього мислення. Є особливість, що відрізняє музичне мислення від усіх інших, — це його інтонаційна сутність» (Соколова, 2007:78).

Отже, визначена двоплановість музичного мислення може бути пов'язана із співіснуванням двох протилежних напрямів виконавства, а саме класичного та некласичного. Як зазначає О. Волик, «у виконавській практиці класичне (канонічне) виступає в різних формах історично сформованого досвіду – самого виду цієї діяльності, її професійних технологій, уявлень про композиторські і епохальні стилі, «образів» тих чи інших музичних творів і засобів їх адекватного інтонаційно-звукового втілення» (Волик, 2021:126). Автор підкреслює, що ці форми є постійними та усталеними орієнтирами для виконавця та не залежать від того, чи керують вони виконанням та інтерпретацією або, навпаки, заперечуються. Безумовно, треба врахувати і той факт, що виконавець не може абсолютно самостійно «спілкуватися» із нотним

текстом і не тлумачити його неупереджено: «між ним і закодованим «посланням» автора існує багатошаровий контекстуальний простір, що породжує особливу оптику сприйняття сенсу цього «послання» і його відображення у відповідній художній і особистісній свідомості інтерпретатора. Тому об'єкт, щодо якого виконавцеві необхідно обрати певну позицію – класичну (канонічну) або аklasичну (аканонічну), має тернарну(троїсту) природу, включаючи в себе нотний текст, загальноприйняті технології його прочитання на різних рівнях (стильовому, емоційно-образному, піаністичному), а також наукові знання, що стосуються різних аспектів музичної теорії і соціокультурної практики, епістолярних, документальних, мемуарних матеріалів тощо» (Волик, 2021:126).

Психологічні висновки і численні висловлювання практиків доводять принципову неоднозначність та рухливість феномену музичного мислення, його специфічність. Усі визначені вище його особливості, зокрема перервність та безперевність, вербальність та невербальність, інтонаційність та логіко-конструктивність об'єднуються певним чином «поліморфністю» розумових процесів, яка пояснює, яким чином у мисленні долається фактичне протиставлення внутрішньої теоретичної діяльності та чуттєвої діяльності.

Істотним аргументом на користь цього висновку є віднесення до мислення цілого ряду невербальних форм відображення, що мають не тільки образний чи понятійний характер, а й характер динамічно-процесуальної форми існування, що найбільш чітко виражений у відчуттях, емоціях (Вечер, 2006:66).

Психологічні висновки і численні висловлювання практиків також доводять, що «внутрішні», невербальні засоби представлені, швидше за все, не меншою кількістю кодових форм, ніж існуючі вербальні засоби, що вказують на існування інтелектуальних операцій з невербально вираженими ідеями, образами тощо. Дуже показовим для порівняння семантичних можливостей зазначених вище двох типів кодування є встановлений в експериментальній психології та евристиці факт, що у разі вирішення найбільш складних, творчих

завдань переважне навантаження на себе бере сфера емоційно-образного відображення, що тяжіє в процесі відображення до збереження поліморфності об'єкту.

Таким чином, емоційність, невербальність, реалізована передусім через систему рухів та пластичного зчитування твору, трансформується у нелінійний діалогічний за природою проєктувальний процес вивчення, відбору та побудови інтерпретації.

1.5. Художній переклад як аналітичний інструмент піаніста-концертмейстера в процесі інтерпретації музичного твору

Виконавська поетика отримує у сьогоденні певну диференціацію: так, вона пов'язана з інтерпретацією, герменевтикою, коментуванням та презентацією художнього (музичного) твору. Також виокремлено і інший ракурс виконавської поетики, а саме трактування виконавства як виду художнього перекладу, який в музичному просторі має власну специфіку (на відміну від літературознавчого трактування перекладу).

За визначенням дослідників, зокрема лінгвістів, та мовознавців,, перекладацька герменевтика «передбачає, що розуміння тексту оригіналу, переклад і тлумачення цього тексту мають спільну природу – когнітивну. Осмислення (comprehension) тексту вимагає відповідних культурних і спеціальних знань (cultural and specialist knowledge), які скеровують феноменологію розуміння» (Гриців, 2023:78).

Осмислення музичного тексту у концертмейстерській діяльності ґрунтується на різнорівневому аналізі як поверхневої, так і глибинної структури музичного тексту. Глибинна структура містить специфічно-музичні властивості твору, тоді як поверхнева - те, що встановлює більш широкі зв'язки твору з контекстами його існування та розуміння. Саме особливості композиційно-драматургічної, фактурної, звуковисотної логіки спрямовують розуміння тексту в більш широкий жанрово-стильовий, історико-культурний простір .

Художній переклад має різні спрямованості і тому доцільно виокремити відповідні різні перекладацькі дії з текстом. *Першим* видом є, за висновками Д. Селескович, *інтерпретативна теорія перекладу* або інтерпретативний підхід (interpretative approach)...- цілісна концепція, за дослідженням Д. Селескович (Seleskovitch, 1975), відмічена передусім пояснювальним потенціалом для створення саме «смісло-центричного перекладознавчого аналізу й увиразнення важливості смислової еквівалентності (Seleskovitch, 1975:95). В контексті виконавської інтерпретації аналогом перекладознавчого аналізу є шляхи музикознавчого та виконавського аналізу усіх рівнів художнього тексту та приросту змістів завдяки розгортанню головної ідеї твору, визначення її породжуючого принципу, закономірностей художньої та власне музичної логіки.

Таким чином, процес художнього перекладу являє собою «цілісний і стратегічний процес», який вдосконалює розуміння, сприяючи передачі смислу в різних соціальних і культурних контекстах.

Інший вид перекладацької герменевтики пов'язано із процесами когніції, що дозволяє науковцям виокремити так звану когнітивну герменевтику: «когнітивна герменевтика (тлумачна, роз'яснювальна герменевтика) передбачає, що когнітивна інтерпретація художнього тексту – це спроба пояснити і розтлумачити». Автор вважає, що когнітивна інтерпретація спирається передусім на причинно-наслідкове пояснення якостей тексту, які тим чи іншим чином пов'язано з образом автора, якостями художнього продукту.

Когнітивний підхід передбачає, на думку вченого, такі завдання дослідження тексту, які втілюють певний аналіз тексту, який спрямовано на усвідомлення процесу перетворення отриманих знань про цей текст на його змістовий рівень. Когнітивний підхід спрямовано також на виокремлення так званого *інваріанту тексту*, який у концентрованій формі є авторським задумом і несе певну інформацію про подальші смислові процеси вже у сприйнятті слухача.

Звернемо увагу і на пропозицію вченими так званого доречного підходу (the appropriate approach), який розглядає ступінь актуальності наданого тексту для читача. Перекладач усвідомлює, що слухач (або читач) бере для себе з цього тексту, тобто визначає його перцептивний потенціал, можливі варіанти. Доречний підхід до тексту тісно пов'язаний з бажанням отримати переваги від прочитаного тексту та почерпнути з нього ймовірні способи для вирішення власних питань (Bätschmann O., 1988).

Таким чином, перекладацька герменевтика охоплює когнітивні підходи для пояснення, виправдання процесу перекладу і формує теоретичний каркас, який постулює три домінуючі гіпотези. Якщо переклад – постійна взаємодія *подання* текстового смислу (змісту) і *співдіяння* цього смислу з доступними знаннями реципієнта (перекладача, читача, слухача, то це обумовлює і наступне значення перекладу: переклад виступає формою *вдосконалення* розуміння; фокус уваги – не автор чи текст, а умови, причетні до концепції тексту, літературної програми і системи переконань.

Аналізуючи ці теоретичні положення у концертмейстерському вимірі, сформулюємо що *подання, співдіяння та вдосконалення розуміння* власного «перекладу» твору базується на запропонованій нами системі:

Художнє мислення – інваріант тексту - нелінійний виконавський стиль - креативний комплекс – когнітивний аналіз – інтерпретація глибинної та поверхневої структури тексту - виконавська топономіка.

Художнє мислення як створення та оперування образністю спирається на «постійну», закладену автором структуру художнього тексту. Завдяки нелінійності сучасного мислення та виконавського стилю цей інваріант отримує варіантність, яка «обробляється» та формується завдяки креативному комплексу. Когнітивний аналіз переключає невербальні якості, які виникають у свідомості виконавця, у вербалізований план, що висвітлює взаємодію обох структур тексту та обумовлює конкретну виконавську топономіку.

Поєднання завдань художньої (виконавської) поезики із художнім перекладом надають можливості досить широкої аналітики діяльності

концертмейстера, що неодноразово підкреслено сучасними дослідниками. Таку дослідницьку тенденцію підкреслює, наприклад, Г. Зуб: «Вибір аналітичного матеріалу визначає тенденції до розширеного розуміння можливостей концертмейстерської діяльності на сучасному етапі й пов'язаних з нею художніх завдань по освоєнню самих складних стилів та жанрів, що вимагають проникнення в музично-мовні й світоглядні сфери, які раніше не розглядалися у процесі аналізу представлених творів» (Зуб, 2012:4-5).

Для теорії художнього перекладу, зокрема в його суто виконавському, концертмейстерському вимірі важливо врахувати, що самі художні тексти теж бувають різних типів, що впливає на співвідношення їх глибинної та поверхневої структури. Так, І. Кобякова виокремлює «художні та нехудожні, типові та нетипові, тексти артефакти та мета-тексти» (Кобякова, 2008:65). Тип тексту обумовлює певне співвідношення між глибинною та поверхневою структурами, де глибинна орієнтована вглиб, тобто до змісту, до вираження всіх семантичних відмінностей. Саме вона може стимулювати різні поверхневі структури, маючи єдиний породжувачий принцип даного тексту. Поверхнева структура «рухається» до тексту, її завдання – виразити всі формальні відмінності.

На думку Л. Мельничук, у лінгво-філологічному аспекті «під глибинними структурами розуміють формування змісту речення, визначення його семантичної інтерпретації в аспекті синтаксичної дескрипції. Поверхневі структури – це звукове вираження цього змісту та універсальних елементів смислу за допомогою класів слів/частин мови. Таким чином, одна глибинна структура може відповідати кільком поверхневим і навпаки. Їх співвідношення відбувається за допомогою граматичних трансформацій» (Мельничук, 2019:69).

Співвідношення поверхневих та глибинних структур мови має важливе значення для аналізу художнього перекладу. Перекласти деякий художній текст, особливо на мову іншого мистецтва або перекласти як інтерпретатору неможливо абсолютно точно. Будь-який переклад несе у собі якісь відтінки,

причому відтінки, пов'язані як із структурою нової мови, і з розумовими, творчими характеристиками перекладача. У цьому сенсі дослідники вважають, що адекватний переклад дає певний варіант поверхневої структури тексту, зберігаючи при цьому його глибинну, смислову сутність, як то кажуть, зберігаючи «авторський дух».

Розглядаючи ідею двох типів структур, які роблять текст текстом, в умовах музичного вираження відзначимо, що при такому підході текст, зокрема музичний, а тим більш його виконання є динамічним явищем. Тому рух від поверхневої структури музичного тексту до глибин його власного, суто музичного сенсу допомагає досліднику, яким частково виступає і концертмейстер при аналізі тексту, не занурюватися у емпірику поверхневої структури, а дійти до найбільш глибинного структурного рівня, який, на думку дослідників, становлять *універсальні константи психології несвідомого*. Представники та послідовники генеративної граматики, яка просунула ідею двох структур, вважають, що там, де зникає межа між музикою та іншими проявами закладеного в людській психіці творчого потенціалу, аналіз стикається з відносинами фундаментального характеру. Саме вони диктують певний тип поверхневої структури.

Розробку теорії художнього перекладу у співвідношенні із музичними творами презентовано у дисертаційному дослідженні А. Хуторської. Авторка вказує на широкий спектр значень цього поняття:

- *трансвидовий художній переклад* передбачає знаходження функціонально еквівалентних художніх структур між оригіналом та перекладом(за В. Савченко);
- *реінтерпретація* це - тотальне переосмислення першоджерела в мистецтві постмодернізму (П. Волкова) або процес повторної інтерпретації;
- *трансакція* як перетворення вторинного художнього образу на нову чуттєву сферу через знаходження компромісу (У.Еко);
- *художній трансферт* як процес інтеграції отриманих знань для вирішення проблеми у новому контексті (І.Роговін);

- транспонування, що передбачає не копіювання оригіналу, а створення рівноцінного твору, що висвічує нові грані першоджерела» (Хуторська, 2009).

Також дослідниця пропонує типологію *міжвидового художнього перекладу*, до якого безумовно, можна віднести вокальну музику. Ця типологія створена «залежно від міри адекватності синтетичного твору поетичному першоджерелу; Поняття «інтерпретація» та «переклад» вказують на характер діяльності (творчого процесу композитора) щодо вірша, який для вокального твору є першоджерелом. Переклад (*у вузькому розумінні*) є окремим випадком інтерпретації, як ширшого поняття, що відповідає більш масштабному явищу, водночас інтерпретація (*у вузькому розумінні*) як логічна операція процесу пізнання вбудовується у процес перекладу. Об'єднанню понять інтерпретації та переведення в цілісний комплекс сприяло й усвідомлення біфункціональності композиторського процесу в контексті камерно-вокальної творчості: він і інтерпретатор поетичного першоджерела та автор синтетичного твору. Відповідно виконавець, і зокрема концертмейстер, так само є біфункціональним за своєю діяльністю: він і «читач» першоджерела, і його творець у концертній ситуації.

А. Хуторська відмічає різний характер перекладу щодо відношення до поетичного першоджерела: авторка виокремлює *дистанційований тип* взаємовідносини першоджерела та версії перекладу «(літературне першоджерело присутнє у «знятому» вигляді, як відображення без об'єкта) та *синхронізований тип* (першоджерело «вмонтується» в художню тканину синтетичного твору всієї різноманітності музики)» (Хуторська, 2009).

Дослідниця зазначає, що камерно-вокальна музика надає приклади як точного, так і вільного типів музично-художнього перекладу, розкриває композитора щодо змін у поетичному тексті.

Авторка виокремлює три типи ступеню адекватності першоджерелу: точний, вільний та узагальнено-жанровий типи. До *точного типу* <...> відносяться «переклади з цілісною чи образно-емоційною адекватністю,

тоді як до *вільного типу* <...> належать «переклади з компенсаторною та фрагментарною адекватністю». Узагальнено-жанрова адекватність, за Хуторською, відноситься і «до точного типу, і до вільного» (Хуторська, 2009).

Втім, численні праці щодо специфіки художнього перекладу зазначають, що будь-який переклад не може бути повністю адекватним тому змісту та мовним особливостям першоджерела. Тому поняття «художнього перекладу» корелюються із поняттями «інтерпретації» та тлумачення. На думку дослідників (Павленко, 2012), переклад є певним випадком інтерпретації, яка є більш масштабним явищем, що і відображено у понятті «перекладацька герменевтика». Один із засновників герменевтики, Г. Гадамер доводив, що кожен перекладач – є інтерпретатором, впевнений в тому, що «власні думки інтерпретатора від самого початку беруть участь у відбудові смислу тексту» (Гадамер, 2000:359). Втім, саме мова першоджерела «тримає» перекладача перекладача у певних, що обумовлено взаємодією оригінального читання текстів, перекладу, певного мовного середовища, яке залежить від типу культури. Філософ зауважив, що «дією перекладача тексту стає «перенесення» від тексту до тексту, підкреслюючи, що переклад може бути і «перекладкою» і «перенесенням» (Гадамер, 2001:50).

Таким чином, художній переклад у герменевтичному тлумаченні корелюється як з інтерпретацією, так і з інтертекстуальністю, що вбачається у думках Гадамера. Опановуючи зокрема музичний текст, виконавець спирається у свою чергу на *власне дослідження* різного відношення композитора до поетичного першоджерела: композитор може втілювати усі параметри поетичного тексту або опановувати його відповідно до власних завдань. За визначенням Ю. Ніколаєвської, саме «композиторська інтерпретація стає способом перекладу – трансдукцією – твору до сфери іншого музичного напрямку; в цих випадках, «варіативний потенціал» твору дозволяє констатувати його поліінтерпретаційну природу на рівні *композиторського* тексту (Ніколаєвська, 2020:114-115). Виконавець «накладає» власне герменевтичне коло» виконавської інтерпретації, що

створює відомий за Й. Дройзенем так званий «принцип нагромадження кіл», тобто герменевтичних (Бакаєв, 2022).

Отже, визначимо та порівняємо **науковий потенціал понять поетики та художнього перекладу** в контексті виконавської діяльності **піаніста-концертмейстера**: (табл.3).

Виконавська поетика	Художній переклад у концертмейстерській діяльності
Художня поетика представляє художній твір як певну систему виразних форм, засобів та прийомів, вказує на авторський жанрово-стильовий (та інший) відбір наданих засобів.	Переводить художній твір в мовленнєву систему музики, вказує на специфіку обох видів мистецтва
Виконавська поетика визначає художню поетику, розкриває її спрямованість, сугестивність, інтенціональність твору, закладену автором в якості констант художнього тексту	Художній переклад будується на підґрунті тлумачення змісту, визначення правил перетворення глибинної структури в поверхнєву.
Виконавська поетика пов'язана із феноменами майстерності, зокрема виконавської, коли йдеться про музичний твір, з виконавським стилем та виконавською культурою, інтерпретаційними принципами.	Художній переклад як інтерпретація опанованих змістів та образів
Виконавська поетика художнього, зокрема музичного, твору, спирається на обов'язкові для поглиблення її розуміння контексти (інтердисциплінарний та інтермедіальний).	Художній переклад спирається передусім на розгалужену у сучасній художній практиці систему інтертекстуальних зв'язків.
Різноманіття видів виконавської поетики обумовлено різноманіттям поетики твору та дозволяє більш	Різноманіття художнього перекладу обумовлює дослідження процесу тлумачення та подання тексту з

влучно спрямувати дослідницьку стратегію виконавської інтерпретації.	певним типом співвідношення із першоджерелом.
Виконавська поетика виступає основою для адекватного тлумачення твору.	Художній переклад є обґрунтуванням визначеної системи виразних форм та засобів.
Виконавська поетика пов'язана із феноменами майстерності, виконавського стилю та виконавчою культурою, інтерпретаційними принципами.	Художній переклад спирається на поетику як систему виконавських категорій

Таблиця 3.

Таким чином, виконавська поетика як комплексний феномен, спирається на *тлумачення та дослідження* музичного тексту, *художній переклад* як «перенесення» змістів «від тексту до тексту» та інтерпретацію як осучаснення та уособлення музичного змісту в його інтенціональності та сугестивності. У свою чергу цей процес ґрунтується на власній художній поетиці тексту та відображує прагнення виконавця більш-менш адекватно її трансформувати та осмислити. Результати цих художньо-когнітивних процесів формують виконавську топономіку концертмейстерської діяльності, уможлиблюють створення ним глобального когнітивного плану перекладу та його виконавської конкретизації.

Усвідомлюючи художній переклад не тільки як герменевтику, а й як інтерпретацію, наведемо роздуми про цей процес сучасних вчених. Так, В. Приходько зазначає, що «інтерпретація (тлумачення) художнього тексту має місце, коли мовна ситуація чи окрема мовна одиниця не знаходять відповідного аналогу у мові перекладу, і перекладач змушений вдаватися або до опису, або до відповідної лексичної трансформації, домагаючись автентичності трактування» (Приходько, 2017). Дослідниця підкреслює, що інтерпретації ставить перед виконавцем завдання створення нової якості тексту, так звану «відмінну його подібність. Тому результатом інтерпретації є варіантна відповідність, тобто перекладач пропонує варіант перекладу, який,

на його думку, є найбільш вдалим відповідником оригіналу за формою і змістом» (Приходько, 2017).

Звертаючись до поетичного тексту, музика дійсно реалізує так звану «лексичну трансформацію», обираючи власні музичні лексичні одиниці, що надає ефекту певного співпадіння або відповідності, кореляції із змістом у першу чергу. Концертмейстер та його компетентність як дослідника, перекладача та інтерпретатора – вся ця система працює на *обмеженість обраних засобів виразності*. Саме вона формує оформлений умовно кінцевий концертний варіант концертмейстерського перекладу.

Всі види художнього перекладу, які не вичерпуються наданими нами підходами та класифікаціями, мають на меті головну ціль, а саме – адекватність першоджерелу, яка теж може бути розшифрована та конкретизована у певному творі. Як зазначив Ж. Дерріда, «у перекладі немає і не може бути іншого правила, крім вірності перекладу оригіналові» (Дерріда, 1994:71). За висновками Р. П. Зорівчак, адекватність - це аналіз першотвору як системи, певної цілісності, далекої від суми елементів або з'єднання складників (Зорівчак, 1989:17). Тому, на думку С. Засєкіна, «адекватність художнього перекладу слід тлумачити як його функціональну тотожність оригіналові, за якої враховується рецепція дискурсу» (Засєкін, 2012:51). Таким чином, аналітика, зокрема виконавська, вдається до певних критеріїв адекватності художнього перекладу, що відкриває майже неосяжний простір для дослідження.

Перехрестя виконавської поетики та принципів художнього перекладу може мати певну точку цього стику, а саме так званий «виконавський фокус», визначення якого надано вченими Вульфом та А. Морнеллом, з двома диференційованими поняттями фокусу, зокрема «внутрішнім» та «зовнішнім фокусами», що відповідає самостійний контролю виконавців над текстом та певний вплив зовнішніх чинників [162, с.304]. Важливо, що Г. Вульф та А. Морнелл наголошують на тому, що у процесі пошуку адекватного власному задуму звучання певного твору виконавець скоріше приходить до результату,

коли рушійним є саме «внутрішній фокус». Отже, сьогодні доторкання до фортепіано як частка виконавської техніки піаніста вчені розглядають як мультимодальне явище, що містить слуховий, візуальний і тактильний компоненти.

1.6 Сучасний виконавський піаністичний стиль в умовах ансамблевого музикування та майстерність концертмейстера

Проблема виконавського стилю тісно пов'язана із «виконавською майстерністю, яка у свою чергу, потребує сьогодні уточнення. Зміст цього поняття розкриває Л. Демідова: «вільне володіння інструментом, емоційно яскраве, артистичне, співтворче, технічно досконале втілення музичного твору в реальному звучанні (Демідова, 2007:29). Водночас треба підкреслити, що у дослідників (Н. Кашкадамової, Л. Демідової, Г. Зуб) немає єдиного бачення виконавської майстерності. До чинників виконавської майстерності відносяться наявність музичної обдарованості, уява, вміння охопити образну сутність та форму твору; по-друге, автоматизм, вироблений під час роботи з технічної стороною музичного тексту, фактурою твору, і по-третє, «артистизм, вміння образно, натхненно втілити задум автора на концертній естраді» (Демідова, 2007).

Різниця у розумінні виконавської майстерності та її формування характеризується широтою охоплення досліджуваних питань, зокрема: в центрі уваги – взаємодія «художнього» і «технічного» у виконавському мистецтві, вивчення можливостей ігрового апарату, завдяки яким дія фізичного рівня перетворюється на активного учасника формування інтонаційно-змістовної лінії музичної інтерпретації. Також важливими є питання взаємодії виконавця та інструмента, яка породжує певні засоби виразності і є однією з дійових «осіб» у формуванні емоційно-змістовної сторони музичного образу, закономірності становлення, функціонування і вдосконалення внутрішньої структури музично-ігрових рухів. Складовою виконавської майстерності є і усвідомленість виконавця щодо мелодичного

інтонування, його динаміки, всебічного розвитку тембрового слуху на основі використання темброво-акустичних особливостей інструменту тощо та ретельного вивчення інших груп інструментів.

У зв'язку з дослідженням майстерності піаніста-концертмейстера додається і розглядання поняття «піанізм»: яке визначає певний рівень володіння інструментом. Так, Т. Кремешна зазначає, що сьогодні вкрай необхідним дослідження піанізму у філософському, теоретичному підході з метою розкриття його специфіки. Авторка підкреслює, «що поняття піанізму вживається у двох випадках: при оцінці вищого ступеня майстерності виконання або як антитеза технічності, техне, ремісничої майстерності артиста. Вкрай рідкісними є спроби культурно-екзистенційного аналізу піанізму. Піанізм, як одна з граней музичної творчості людини, сьогодні особливо потребує філософського, теоретичного обґрунтування найбільш характерних своїх властивостей, що дозволить зберегти його онтологічний статус та передбачати тенденції подальшого розвитку. Ця проблема є по суті невідрефлексованою в рамках теорії та історії культури» (Кремешна, 2023:66).

Узагальнення філософсько-культурних, антропологічних вимірів виконавства надає змогу вважати, що фортепіанне виконавство в якості стійкої культурної освіти, наповнене традиційним змістом, що виявилось в деякій частці певного консерватизму, об'єктивно утримує людину в людині, яка констатує у своїй грі на інструменті якусь «романтично-ігрову» реальність буття, демонструючи світовідчуття та світовідчуття локальної культури через інтерпретацію музичних творів у контексті певних етапів історичного розвитку культури.

Для переходу на креативний рівень інтелектуальної ініціативи суб'єкт повинен відмовитися від опори на свій минулий досвід і заново переструктурувати проблемну ситуацію, а отже, і свій власний досвід, тобто має змінитися сам. Це становить момент істини у розвитку творчої особистості і є критерієм творчості у сенсі слова. Отже, якісна специфіка творчої

діяльності «креативу» у тому, що знайдена ним емпірично закономірність стає предметом теоретичного осмислення, самостійною проблемою. Заради її вирішення він навіть готовий на якийсь час відмовитися від вирішення чергового пред'явленого йому завдання.

Деякі дослідники (Ма Лінь, Р. Лопатинський) вважають, що саме інтегрований, поліфункціональний характер творчості концертмейстера-піаніста є підґрунтям для формування його майстерності, «забезпечує його високу ефективність через досягнення історичного процесу еволюції цього фаху, суспільно-значущих художніх цінностей кожної епохи, формування відповідної системи іманентних навичок і знань та їх конструктивного використання, які керуються в процесі самовдосконалення та належного творчого рівня спільного виконання» (Черняк, 2021). Досягнення високого рівня виконавської майстерності стає можливим при оволодінні концертмейстером необхідними педагогічними, психологічними, сценічно-виконавськими, ансамблево-узгоджувальним компетентностями (Черняк, 2021).

Детальну систему чинників професійної майстерності можна представити у вигляді взаємодії наступних елементів діяльнісної структури.

Основними та важливими рисами концертмейстера в умовах ансамблевого музикування є здатність до адаптації, професійна мобільність, гнучкість творчого підходу до всіх рівнів твору та адекватна відповідь на думки партнера-вокаліста. Це пов'язано з обставинами, що постійно змінюються: зміна солістів; зміна сцени; зміна творів; обмежений час; прискорена підготовка до концертного виступу; нестандартні ситуації під час виконання твору на концерті; необхідність миттєвої реакції; професійна навичка читання з аркуша; транспонування і т. д.

На підґрунті трьох складових інтелектуальної активності, репродуктивної та продуктивної самореалізації концертмейстера, що визначені як старт творчої діяльності, узагальнимо поняття майстерності. Майстерність виступає результатом активності усіх зазначених параметрів

діяльності концертмейстера та виявляється у формуванні такої якості виконання музичного твору, яка характеризується абсолютним співпадінням усіх виконавських засобів та художньо-змістового акцентування. Іншими словами, майстерність породжує виправдану та аргументовану інтерпретацію.

На думку Г. Зуб, «найважливішим моментом у підготовці концертмейстера є виховання в ньому якостей артистичної діяльності, які дозволяють подолати усвідомлення второплановості концертмейстерської функції у сучасному навчальному та мистецькому процесі. Освоєння піаністом найскладнішої системи новітньої музичної мови, просторово-часового континууму сучасної сценічної дії дозволять йому наблизитися до виконавських вимог авангардних спектаклів, а також творів, що володіють неоднозначністю жанру і багатоплановістю стилю, що апелює до сформованого» (Зуб, 2012). Артистизм, художня ерудиція відрізняють сучасного концертмейстера, який спроможний створити таким чином певне дійство з виконання вокального циклу.

Щодо рішення питання про співвіднесеність зовнішньо-практичної діяльності та свідомості, зазначимо, що внутрішній план свідомості формується у процесі згортання початкових практичних дій. Таке трактування дозволяє розрізняти свідомість та діяльність як образ та процес його формування, при цьому образ є накопиченим рухом. Також у цьому процесі можливо виокремити дві тенденції, які спрямовані на певне відношення до інструменту та виконавського ресурсу піаніста:

Центробіжна тенденція музичного виконавства найбільше у відношенні до фортепіанного виконавства виявляється у прагненні «подолати», активно опанувати звукові, темброві межі інструменту. Це пов'язано з особливою асоціативною якістю виконавського слухання та відтворення фортепіанної «партитури», яка нерідко асоційована із «оркестральністю». Інша тенденція – *доцентрова*, яка спрямована на відтворення та усвідомлення специфіки саме фортепіанного звучання, без будь-якої ототожнюваності його з іншими інструментами. Також можна

вважати проявом цієї тенденції певну самостійність фортепіанної партії в ансамблевому музикуванні.

До складових передбачуваної моделі виконавського стилю належать: виконавська форма, виконавське інтонування, динамічне інтонування, фразування, звук (туше), педалізація, артикуляція, динаміка, темп та ритм.

Концертмейстер віддзеркалює завжди певний тип виконавця, який обумовлений рівнем інструментальної культури епохи (Зуб, 2012), тому доцільно припущення, що тип сучасного концертмейстера суттєво відрізняється від типів минулих епох. Треба зазначити, що сьогодні захоплення публіки з приводу віртуозних ескапад піаністів у програмах та «бісах» – суттєвий фактор, що керує механізмом сучасної сильно комерціалізованої концертної сцени. Вони задовольняють зміни запитів публіки, яка потребує все більш майже «циркові» та «спортивні» трюки артистів, ніж на глибокі та натхненні одкровення інтерпретації». Також важливими, показниками, які формують певний тип сучасного концертмейстера, можуть бути і особлива публіка певного соціального шару, і величезний обсяг взаємообміну враженнями, численні конкурси тощо.

Відомі традиційні класифікації виконавських стилів, зокрема Б. Яворського, підкреслюють, що їх об'єктивна основа знаходиться в принципах організації художнього мислення в різні історичні періоди. Традиційним є і розмежування так званих виконавських типів: віртуозного, емоційного, раціонального, інтелектуального, які зустрічаються у художній практиці всіх часів і взаємодіють із виконавським стилем епохи. Відповідно стилям епохи доцільно розрізняти класичний, романтичний, експресивний типи виконавства, які мають певний набір власних ознак, зокрема: класичний – врівноважений, раціональний, стримано-виразний, романтичний – динамічний, підвищено емоційний, схильний до імпровізаційності.

За версією О. Катрич можливо виокремити типи виконавців на підґрунті принципів естетико-психологічної організації їх мислення. Дослідниця спирається на поняття «архетипу», розуміючи його як «найбільш

узагальнюючий тип музичного мислення виконавця-інтерпретатора; він фіксує основоположні моменти, які стосуються способів викладу музичного матеріалу твору і принципів побудови музичної форми» (Катрич, 2013:183). До таких типів, на думку О Катрич, відносяться аполонічний і діонісійський типи у відповідності до відомої теорії Ф. Ніцше. Перший тип, тобто аполонічний – «це такий узагальнюючий тип виконавського мислення, який характеризують розповідний спосіб викладу матеріалу твору і принцип пропорційності, симетрії, досконалості у сфері музичної форми. Діонісійський музично-виконавський архетип – це такий узагальнюючий тип виконавського мислення, який характеризують діяльний спосіб викладу музичного матеріалу твору і принцип динамізму, наскрізного розвитку у сфері музичної форми» (Катрич, 2013:183). Зазначимо, що такі визначення зближаються із усталеними типами класичного, інтелектуального та романтичного, емоційного виконавства.

У дисертаційному дослідженні Н. Інюточкіної висвітлено процес формування та розвитку піаніста-концертмейстера у вокально-фортепіанному дуеті. Проблема виконавського стилю концертмейстера прослідковується у дослідженні авторкою концертмейстерства як особливого роду виконавського мистецтва, з урахуванням еволюції фортепіанної партії вокальних циклів певного історичного періоду. У контексті багатоскладовості ансамблю розглянуто роль фортепіанної партії, яка пов'язана з особистими властивостями концертмейстера, «який сполучає технологічні, інтерпретаторські якості з ансамблевою комунікативністю, здатністю до співпереживання, вміння створити сприятливий творчий мікроклімат» (Інюточкіна, 2010:17). Таким чином концертмейстер поєднує широкий стильовий підхід із індивідуально-авторським стилем твору.

Фортепіанна партія є джерелом певної свободи композитора, і у цьому випадку зрозуміло, що саме вона виступає як компенсація поетичного слова, потребує певного арсеналу піаністичних ресурсів, розширення діапазону функцій концертмейстера.

Виконавський стиль характеризується всією сукупністю виражальних і технічних засобів виконавця, індивідуальним характером фразування, неповторною виконавською манерою, у ньому виявляється світогляд, інтелект, психологічні особливості виконавця. Те, що музикант-виконавець має свій індивідуальний стиль, зафіксовано також і у дослідженні О. Катрич: «Індивідуальний стиль музиканта-виконавця – це система виразових засобів, що відповідає специфічності його світогляду, яка зберігає цілісність та функціонує у якості опорного фактору переінтонування різноманітних композиторських стилів» [57, с. 59]. У сучасному культурному та концертно-виконавському просторі суттєво зростає роль творчої індивідуальності

За висновками О. Хмелюк, «індивідуальний виконавський стиль – характерна для певного виконавця сукупність виразних виконавських засобів, індивідуальних виконавських прийомів у взаємозв'язку з його пізнавальною, емоційно-вольовою і духовною активністю, яка корелюється з проявом властивостей певного темпераменту виконавця та проявляється у неповторній індивідуальній манері гри крізь призму особистісного мислення» (Хмелюк, 2019: 66).

Але у сучасному постнекласичному просторі, коли концертмейстер має справу з новими чинниками, зокрема новими стилями та безліччю композиторських рішень, творів як індивідуальних проєктів. Тому врахуємо такі характеристики виконавського стилю, які, наприклад, пропонує в процесі аналізу виконавського стилю В. Горовиця І. Сухленко. Дослідниця виокремлює такі його складові, як «особливості артистичної особистості» та «звуковий образ» фортепіано...розглянутий як складова «інтонаційної ідеї» його виконавського стилю» (Сухленко, 2011:23).

Розглядаючи виконавський стиль з позицій автентичності та ідентичності Ма Лінь визначає цей феномен як «сформовану піаністом манеру побудови в уяві художніх образів музичних творів та їх неповторної/оригінальної звукової реалізації з урахуванням вроджених психолого-фізіологічних властивостей та набутих художньо-естетичних

цінностей митця» (Ма Лінь, 2022:10). У цьому ракурсі доцільно розглядати виконавський стиль з позицій стабільності та мобільності, чинників, які їх забезпечують.

Відзначимо і нові комунікативні якості фортепіанно-виконавчого стилю другої половини ХХ століття. Неодноразово вказувалося на свого роду підсилену діалогічність як особливість художніх текстів саме ХХ століття. Виконавець не тільки «веде діалог» з композитором (автором твору, що інтерпретується), та й з виконавською культурою минулого. Суттєво змінюються й стосунки зі слухачем, що пов'язано з новими комунікативними практиками, так званими «відкритими формами», індивідуальним і драматургічними рішеннями та виконавськими стратегіями.

За висновками Р. Лопатинського, «виконавець-співавтор у новітній музичній культурі – це вже доволі розповсюджений виклик, що вимагає від музиканта креативних навичок, володіння прийомами та техніками імпровізації, перформансу тощо. Сучасний виконавець, зокрема піаніст має володіти уміннями в заданій композитором системі координат вибудувати неповторний та унікальний новий текст, новий сенс, новий твір. Така стратегія розвитку в царині новітньої музики безумовно впливає й на виконавські підходи до «класичної» спадщини фортепіанного репертуару. Музичні твори минулих епох, в яких зафіксований нотний текст являє собою достатньо стійку систему заданих автором сталих елементів, дедалі частіше отримують нове прочитання» (Лопатинський, 2022:201). Такий висновок вказує на все більш затребуваний тип універсального виконавця, який існує у полістилістичному просторі та у полілозі із різноманітними культурними тенденціями.

У трактуванні Р. Лопатинського з'являється і таке уточнення виконавського стилю як «виконавська редакція»: «Яскраві вирішення піаніста в переважній більшості не порушують авторський текст. В той же час його інтонування твору вирізняється на тлі традиційних підходів. Тому радикальні темпові, артикуляційні, агогічні та педальні характеристики можуть бути

розглянуті саме як виконавська редакція, виконавська версія тексту музичного твору» (Лопатинський, 2022:201).

Близьким до поняття «виконавський стиль» є і поняття «виконавська стратегія», яка дозволяє більш влучно визначити спрямованість виконавського стилю. *Виконавські стратегії*, які в цілому є спрямованими на «живий текст» у векторі «виконавець-слухач». За визначенням Ю. Ніколаєвської, «смісловий об'єм поняття «виконавська стратегія» охоплює суб'єктів відношень і їх ціннісну орієнтацію в спільній творчості та підтверджує, що Homo interpretatus є знаковим образом людини культури Новітнього часу і, відповідно, модусом її пізнання» (Ніколаєвська, 2020:369).

Оскільки ціннісні підґрунтя усіх учасників художнього процесу реалізуються у напруженому полілозі, то це обумовлює певним чином і різні виконавські стратегії, які дедалі стають індивідуалізованими. Наведемо класифікацію зафіксованих виконавських стратегій, надану Ю. Ніколаєвською:

- «стратегія реконструкції (*НІР*-стратегія) у двох формах – строга та вільна (синтезуюча); «охоронна» (щодо академічної традиції);
- актуалізуюча;
- інтегрувальна (у процесах поєднання/синтезу виконавських стилів);
- моделююча (інтерактивна) – у перформативних творах;
- строга та вільна перформативна;
- аудіовізуальна;
- конотативна;
- пластично-перформативна» Ніколаєвська, 2020:369).

Виконавський стиль як рухлива діяльнісна система, його адекватне функціонування у умовах концертного виконавського завдання та інтерпретації є основою для формування та визначення *майстерності піаніста-концертмейстера*. Її дослідження на сучасному етапі розвитку музичної культури та мистецтва перебувають на перехресті таких підходів як піанізм, психологія творчої діяльності, обсяг її контекстуальності, реалізація

поліфункціональності, арсенал виразних засобів. Так, вочевидь зрозуміло, що сучасний концертмейстер з вищезазначеними діяльнісними характеристиками, плюралізмом та темпами культурного руху XXI століття, базується на якомога більшому арсеналі виразних засобів та усвідомленні власних виконавських ресурсів. Так, Н. Інюточкина у своєму дослідженні вказує на таку диференціацію виразних засобів, які є основними та визначальними, зокрема агогіку, темпоритм, динаміку, темброву драматургію (Інюточкина, 2012). Також важливим є «розумове осягнення завдання» за Ф.Бузоні, «присвоєння та усвідомлення твору» за А. Корто.

Отже, спираючись на ґрунтовні дослідження, наведені у нашій роботі, наведемо власну побудову *системи перехресних та взаємодіючих характеристик сучасного виконавського стилю-піаніста концертмейстера* наочно (Рис. 3).

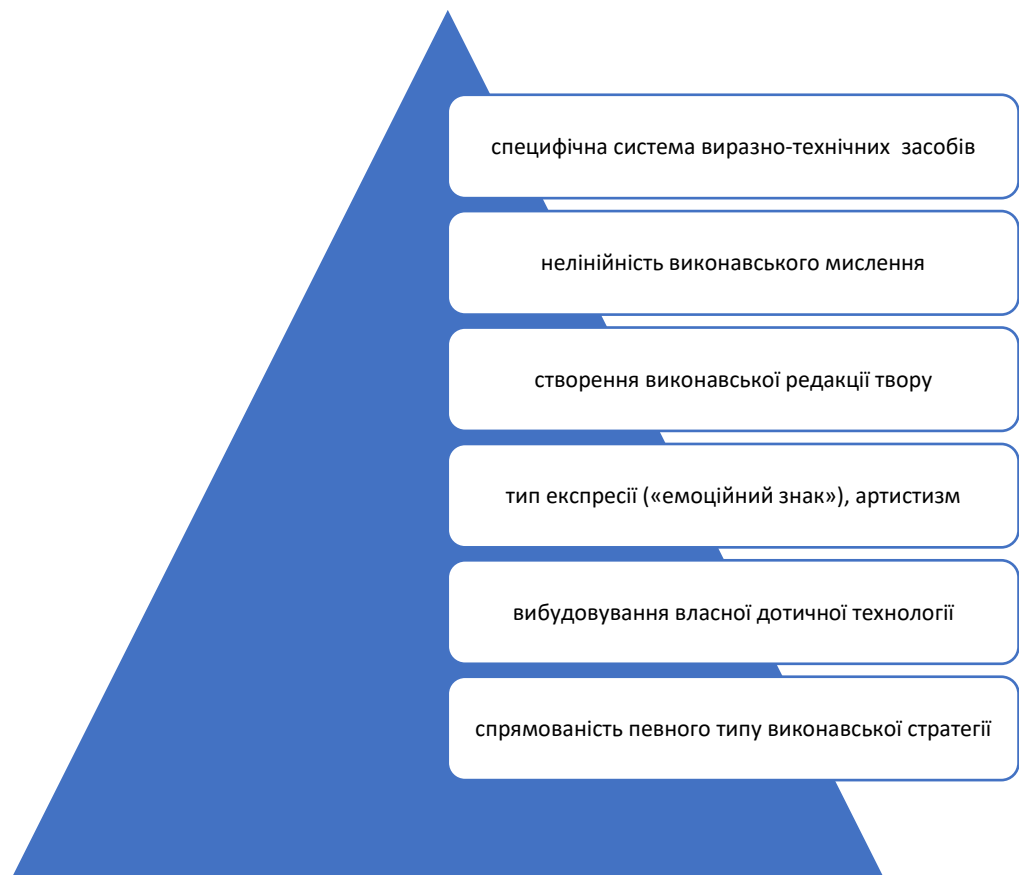


Рис.3 Система перехресних та взаємодіючих характеристик сучасного виконавського стилю-піаніста концертмейстера

Як усі параметри творчої діяльності модифіковані у постнекласичному контексті, так і у принципах естетичної виразності виконання теж відбуваються певні зміни. Не дивлячись на деяку розпливчатість постнекласичної естетики та визначення її принципів, все ж можливо виокремити її підґрунтя. Так, відбувається акцент на таких далеких від класичної естетики принципах, як гра, іронізм, потворне, споживацьке відношення до мистецтва, які стають базовими принципами нової арт-свідомості сучасності. Тому категоріальний простір став містити такі поняття, як артефакт, текст, об'єкт, симулякр, структура, що допомагають більш влучно описувати та аналізувати твори сучасного мистецтва.

Головним фактом, який потребує його врахування при побудові сучасної виконавської діяльності є принципово нове розуміння природи художнього твору: сучасна практика доводить необов'язковість художності та виразності, що спостерігалось, наприклад, вже ремарках творів К. Дебюссі та П. Гіндеміта. («невиразно» у Саті, «поступаючись вимогам структури» у Дебюссі)

Таким чином, твір наближається до поняття «продукт» діяльності та з його смислу зникає поняття унікальності та неповторності, яке задається структурою художньої форми.

Постнекласичні зміни естетично-художньої виразності призвели і до того, що виявилися ознаки так званого постнекласичного музичного мислення, про що йдеться у наданому вище визначенні так званого «нелінійного мислення», зокрема таких його рис, як структурна розімкненість, ацентрованість та самоорганізація, принцип невизначеності .

Втім, свою актуальність і життєздатність у музичній культурі продовжує демонструвати і класична парадигма, яка має установку на «справжність-істинність-ідеальність», визнанням самодостатності мистецтва, ідеалами гармонії, досконалості та завершеності. Тому і нове постнекласична парадигма, зокрема виконавського стилю, яка ще не до кінця є визначеною, має сенс лише у співставленні із класичною. Кінцеве ж уточнення якості та

певної художньої спрямованості виконавського стилю піаніста-концертмейстера знаходиться у площині його піанізму. Водночас він виступає і безпосереднім показником концертмейстерської майстерності, тому що є піанізм як «сукупність засобів та прийомів, характерних для майстерної гри на фортеп'яно», в якому виокремлено такі найважливіші елементи, як прийоми фортеп'янного інтонування (туше, артикуляція, агогіка), а також види фортеп'яної техніки.

На думку А. Генкіна, саме в цьому понятті «фокусується неповторна якість фортепіанного виконавства притаманна певним епохам, фортепіанним школам, конкретним персоналіям [...]». Воно спеціалізує фортепіанне виконавство як різновид інструменталізму. Піанізм відрізняється від виконавського стилю. У якості феномену піанізм забезпечує через володіння фортепіано адекватність артистичного вислову, з одного боку, професіоналізм і майстерність музиканта, з іншого» (Генкін, 2019:5).

За висновками О. Степанової, «піанізм постає як метасистема, що складається з багатьох взаємопов'язаних підсистем (їх утворюють прийоми; техніка гри на фортепіано; стиль; типи виконавства; види музичної культури; школи; майстерність; артистизм; мистецтво). Багатокомпонентність складових піанізму дозволяє тлумачити його зміст як ієрархічну систему» (Степанова, 2018: с. 207). Таким чином, вказані рівні діяльнiсної системи піаніста-концертмейстера вже розглянуто в якості рухливої системи, що вказує на більш диференційований характер.

Сучасний піанізм концентрує в собі ці нові риси постнекласичної художньої виразності. Так, дослідники виокремлюють у сучасному піанізмі поширеність динамічного, агогічного інтонування, для надання кожному тону мелодії індивідуального рівню гучності і тривалості. Тому виразна виконавська агогіка є однією з важливих рис сучасного піанізму. Відповідно цьому змінюється та розвивається звукообраз або стиль фортепіано. Щодо самого поняття, наведемо міркування О. Жерздева, який визначає стиль інструмента як «особливий різновид видового стилю, обумовлений способом

його (інструмента) буття в практиці суспільного музикування, типовими жанрами, композиторськими і виконавськими стилями, що в сукупності зберігаються в пам'яті інструмента як артефакту культури і відроджуються в конкретних композиціях та їх інтерпретаціях» (Жерздеєв, :2011:7).

Таким чином, інструментальний стиль додається до виконавського стилю, вибудовує напрямок виконавської стратегії та в кінцевому результаті впливає на креативний комплекс піаніста. Як зазначає Н. Кучма, саме поняття інструментального стилю «яскраво презентує множинність образів конкретного інструмента та механізми їх утворення. Тут йдеться про розширення темброво-акустичних можливостей того чи іншого інструмента завдяки техніці виконання на ньому, зокрема й через використання нетрадиційних прийомів гри» (Кучма, 2021:47). Також підкреслюється важливість функціонального мислення концертмейстера, про що йдеться у працях Н. Інюточкиної, Т. Молчанової, тобто потрібно чітко уявляти функції виразних компонентів твору. Наприклад, особлива увага надається складній диференціації функцій фактури, коли фактурні шари:

- можуть міняти свою звукову масу. Можуть дублюватися (подвоюватися, потроюватися, тощо) і навпаки, зводитися до мінімальних значень;
- можуть розвиватися, ускладнюватися, модифікувати, переходити в іншу якість, в інші функції;
- функції можуть переміщатися у будь-яку частину звучить фактури, на її «поверх». За винятком басу. Він, як правило, завжди знаходиться у нижній частині фактури;
- вторинні, залежні функції можуть, з волі автора, активізуватися, вимагаючи яскравішого, виразнішого виконання;
- функції можуть бути приховані, явно не позначені автором у нотному тексті. Однак їх виявлення залишається обов'язковим під час виконання (Інюточкина, 2010).

Отже, узагальнюючи різноманітність критеріїв щодо виконавського стилю, виконавської стратегії як реалізації принципів індивідуального виконавського стилю, піанізму як ступеню володіння ресурсами інструменту для вираження змісту твору, наведемо схематично головну триаду чинників, які формують майстерність піаніста-концертмейстера (Рис.4).



Рис.4 Тріада (базові складові) концертмейстерської майстерності

Висновки до Розділу 1

У результаті аналізу поняття «поетика» в мистецтвознавчому дискурсі з'ясовано, що поетика музичного твору зумовлена його художньою структурою та вмотивованим добром художніх засобів. Це, у свою чергу, визначає принцип функціонування твору, його інтенціональність і сугестивність. Поетика формує різноманітні форми концертної практики, охоплює багаторівневу систему трансляції, та є тісно пов'язаною з інтермедіальністю й інтертекстуальністю.

Як феномен твору, поетика виступає чинником структурування діяльності піаніста-концертмейстера, визначаючи виконавську поетику на предметному та креативному рівнях: музичне мислення, макро- і мікрозавдання, виконавську майстерність і стиль.

Радикальні зміни мистецького життя початку ХХІ століття обумовили відповідні зрушення у творчій діяльності піаніста-концертмейстера та визначенні його професійної майстерності, яке обумовлено перехрестям постнекласичних особливостей творчої діяльності, музичного мислення та виконавського стилю.

Необхідність актуалізації та аргументованості власного художнього рішення та інтерпретації твору надає сьогодні піаністу-концертмейстеру *функцію режисера та навігатора*, який створює певний «сценарій» сприйняття та розуміння інтерпретації, яку він пропонує разом із солістом, що не відміняє тих його функцій, які склалися у процесі еволюціонування. Тому сучасний піаніст-концертмейстер повинен володіти певним набором форм фортепіанного супроводу (за класифікацією Г. Зуб), що забезпечує його інтерпретаційну гнучкість та пошукову спрямованість.

- Постнекласичний контекст дозволив окреслити такі модифікації сучасної діяльності піаніста-концертмейстера: актуальність та обґрунтованість інтерпретації в умовах сучасних змістових контекстів, активізація навігаційної та режисерської функцій;
- варіантність розуміння твору у зв'язку з різними форматами художньої комунікації, генерація існуючих ідей, активна трансформація аналітики твору, його фактології та історії, формування системи виконавських завдань (макро та мікро);
- різноманітність та деталізація функцій соліста та концертмейстера в ансамблі у відповідності до особливостей твору;
- множинність та різноманітність контекстів виконавської стратегії.

Постнекласична модифікації креативності та її таких компонентів визначені нами, як *генерація ідей, саморозвиток, продуктивність*, полягає у

ініціативності та чіткості виконавських рішень діяльності піаніста-концертмейстера, аналітики, відповідних виконавських завдань. Саморозвиток та продуктивність – активна «переробка» виконавського контенту, виокремлення провідних тенденцій сучасного ансамблевого виконавства.

Кількість та якість виконавських завдань обумовлено поліфункціональністю діяльності концертмейстера: *виконавське завдання* концертмейстера – це певна дія, засіб опанування музичного тексту, який спрямовано для реалізації локальної або генеральної (кінцевої) мети та на аргументованість та виправданість інтерпретації.

Саморозвиток як основа професійного зростання пов'язаний з двома типами самореалізації концертмейстера – репродуктивним та продуктивним, який реалізує інтерпретаційні якості піаніста-концертмейстера. Завдання (алгоритм дій) для формування продуктивного мислення концертмейстера у нашому визначенні наступні: виявлення емоційно-змістовної властивостей твору; вивчення композиторського та, у разі його наявності, літературно-поетичного тексту (розкриття їх семантичної організації, масштабнотематичних структур); визначення композиційно-драматургічної програми твору; виявлення ролі сольних фортепіанних фрагментів: вступів (прелюдій); інтерлюдій; закінчень (постлюдій); пошук способів та прийомів виконавчо-ансамблевого втілення

У дисертації запропоновано поняття *«продуктивність концертмейстера у постнекласичній модифікації»*: це стильова та жанрова плюралістичність в умовах мобільності сучасної концертної практики, швидкість якісного розуміння твору та відповідність обраних виконавських засобів, адекватних ансамблевому музикуванню.

3. До особливостей музичного мислення піаніста-концертмейстера віднесено взаємообумовленість неспецифічних когнітивних складових і специфічних, сформованих особливостями музичного матеріалу. В основі процесів музичного мислення лежить поліфонія почуттів, сенсорна культура

особистості та оперування почуттєвими станами як інформаційними одиницями.

Грунтовну роль грає трансформація виконавських рухів у певні художні феномени, у музичний хронотоп та розгортання форми, формування власної тактильної технології.

Для уточнення реалізації інтегративної природи музичного мислення у взаємодії неспецифічних та специфічних рис музичного мислення в роботі запропоновано термін «креативний комплекс», що віддзеркалює масштаб та стійку взаємообумовленість всіх складових творчого процесу концертмейстера.

Креативний комплекс – це рухлива сукупність психологічних якостей концертмейстера, який реалізується у творчій діяльності з акцентуванням неповторної власної інтерпретації різних кодів зовнішньої інформації.

Особливості творчої діяльності та музичного мислення у постнекласичному контексті спрямовані на формування індивідуальних особливостей виконавського стилю концертмейстера та водночас активного опанування, переосмислення впливів інших виконавських стилів та стратегій. Підкреслено необхідність доповнення поняття виконавського стилю поняттями «виконавська стратегія, «виконавець-«редактор, «виконавець-артист», «виконавець-співавтор».

На базі аналізу постнекласичних модифікацій запропонованих чинників майстерності піаніста-концертмейстера уточнимо поняття концертмейстерської майстерності:

Майстерність піаніста-концертмейстера – це якісна характеристика креативного комплексу творчої особистості виконавця, яка адекватно реалізується в процесі праці над твором та призводить до його аргументованої інтерпретації та реалізованого діалогу із партнером на підґрунті власного мобільного виконавського стилю.

Посилення функції піаніста-концертмейстера, як навігатора для сприйняття слухачем, суттєво змінює структуру його діяльності у напрямку

аналітики, аргументованості інтерпретації та володіння новими формами концертної комунікації.

Виконавська поетика як комплексний феномен діяльності піаніста-концертмейстера є частиною системи, спрямованої на будь-яке змістове тлумачення художнього твору. У цій системі вона корелюється із інтерпретацією, когнітивною герменевтикою та художнім перекладом. Виконавська поетика у свою чергу має власні підсистеми, які відображено у поняттях некласичне (нелінійне) творче мислення, виконавське мислення, виконавський стиль, виконавська аналітика. Художній переклад, за нашими висновками, спирається на виконавську поетику, як систему виконавських засобів, креативний комплекс та загальний тип художнього мислення піаніста-концертмейстера в умовах ансамблевого музикування. Художній текст у процесі перекладу постає перед виконавцем як взаємодія поверхневої структури, специфічного звукового вираження змісту та універсальних елементів смислу за допомогою класів елементів/частин музичної мови – та глибинної, породжуючого принципу тексту. Різновиди художнього перекладу, визначені у науковій літературі, екстрапольовані нами на діяльність концертмейстера та допомагають йому будувати власну виконавську поетику більш диференційованою.

РОЗДІЛ 2. «ВИКОНАВСЬКА ПОЕТИКА ВОКАЛЬНОГО ЦИКЛУ СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ В ФОКУСІ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ»

2.1 Виконавська поезика в аспекті топонімічного аналізу вокального циклу В. Скуратовського «Пам'ять про сонце» та музики до п'єси Лопе де Вега «Валенсійська вдова», вокального циклу В. Польової «Тут»

Дослідження виконавської поезики обумовлено необхідністю подальшого уточнення змісту цього терміну, що може бути вирішено шляхом конкретних стильових прикладів. А саме - застосування теорії поезики у широкому сенсі як вибору певної системи виразних засобів у постнекласичному мисленні та проєктивній діяльності, та у вузькому – художня та власне музична якість функціонування цих засобів у творі, тобто художня структура та її виконавське відтворення. Так, безцінний матеріал для дослідження виконавської поезики надають сучасні українські вокальні цикли, зокрема твори дніпропетровського композитора Володимира Скуратовського, який мав досить індивідуальну композиторську поезику. Всі вказані рівні дослідницького спрямування поняття «поезики» доцільно доповнити поняттям інтерпретації, яка є результатом функціонування самого твору. Нові підходи до концепту інтерпретації демонструють дослідження Н. Кашкадамової (Кашкадамова, 2014), Н. Корзун (Корзун, 2104), В. Крицького (2009), В. Москаленка (Москаленко, 2013), Ю. Ніколаєвської (Ніколаєвська, 2020), Л. Шаповалої (Шаповалова, 2010). Аналіз цих наукових джерел доводить, що інтерпретація поєднує як виражальні засоби (акустичні, мовні, образні), так і засоби їхньої взаємодії, конкретні «сегменти» (композиція, поетичне мовлення), тлумачення текстів, виявлення або реконструювання їх змісту. Виникаюча проблема множинності інтерпретації може мати, за П. Рікером, дуже позитивне значення, адже сьогодні саме конфлікт інтерпретацій є одним з двигунів мистецької практики. Його невичерпаність надає

інтерпретації право на існування у «віртуальності багатьох смислів, якими володіє людина в культурі і житті» (Ricoeur, 1962: 101).

В контексті означених підходів теоретична розробка виконавської поетики яка поєднується як з аналітичною інтерпретологією, так і з «живими» результатами мислення виконавця. Якщо предметом музичної поетики, за Ю. Вахраньовим, є «внутрішня реальність» людини, то доцільно розглядати взаємодію тих засобів, яка відбувається у «полі духовності» музиканта. Застосування терміну «виконавська поетика» на перехресті інших понять інтерпретології потребує конкретизації дослідницьких дій.

Для дослідження виконавської поетики вокального циклу Володимира Скуратовського «Пам'ять про сонце» вважаємо доцільним застосувати класифікацію складових виконавської поетики Ю. Ніколаєвської, а саме виконавських засобів втілення образу – топонімів, до яких автором віднесено: артикуляцію, темпоритм форми, динаміка твору, топономіку (виконавське відтворення фактури).

Використано такі наукові методи: *інтермедіальний* – для виявлення рівнів взаємодії літературного та музичного у жанрі вокального циклу, *структурно-функціональний* – щоб виявити співвідношення системних складових художнього тексту із виконавськими засобами концертмейстера-піаніста; *топонімічний* - з метою з'ясування функціонування авторських топонімів та їх впливу на дії концертмейстера.

З урахуванням протилежних поглядів на виконавську практику як складову інтерпретаційного процесу, зазначимо, що дніпровський композитор, музикознавець, викладач Володимир Скуратовський (1963-2016), безумовно, був прихильником змістового «навантаження» музики, взірцем коректних інтерпретацій творів мистецтва як піаніст, декламатор віршів і мистецтвознавець-просвітник. Як чудовий поет, про що свідчать дві його поетичні збірки «Между междометьями» и «Распахнутое небо над собою», композитор володів тонким тлумаченням поетичних текстів, в яких відчутно відлуння музики. Метафоричність, вишуканість та технічна досконалість

вірша надали йому змогу створювати проникливі, філософсько-ліричні висловлювання, багатогранні за жанровими ознаками. В цьому йому допомагала його блискуча мистецька освіченість: Володимир Ілліч вивчав та глибоко знав поезію ХХ століття, цитував її, читав на пам'ять.

Серед вокальних циклів В.Скуратовського особливе місце займає «Пам'ять про сонце» на вірші А. Ахматової, створений у 2002-2003 рр., який містить чотири романси. Виконавська поетика цього циклу ґрунтується на основних принципах його стилю, а саме: диференціації виразності поетичного тексту (слова фрази), багатопараметровості фортепіанної партії та неоднозначній драматургії твору. Зупинимось на топонімії як авторських засобах втілення образу.

Перший романс «Настоящая нежность» - це диференційоване відношення до поезії: слово-образ процесуально, процесуально та підкорено поступовому розкриттю його усвідомлення- відчуття. Відомо, що і сама поетеса підкреслювала, що її вірши ніби «самопороджувалися» та породжували синестетичні ефекти : в деяких віршах автор чує звук скрипки, що колись допомагав йому їх вигадати, в інших - стукіт вагона, що заважав йому їх написати. Вірші можуть бути пов'язані з запахами духів і квітів тощо, дерев та трав тощо.

Перша фраза романсу розгортається у повільній, пластичній мелодійній графіці, в якій ключовим є слово «ніжність». Хроматичні «зісковзування» окреслюють стан «пливучої» тональності, що відповідає модусу інтимної лірики, глибинного внутрішнього висновку. Двоплановість фортепіанної партії – це легкі висхідні лінії та альтеровані акорди, репліки, які віддзеркалено у вокальній партії. Таким чином, романс задає певний тон артикуляції піаніста – ясність, прозорість, споглядальність. Регістрові відмінності, на наш погляд, теж згладжена у цьому фрагменті.

Особливе значення для топонімії має фактура, яка, за визначенням Ю. Ніколаєвської, «...є простором, тією багатовимірною топонімічною системою координат композиторсько-виконавсько-слухацького

часопростору, в якій відбувається *кореляція* комунікативної стратегії у створенні звучного образу музичного твору» (95, с.149).

Наступний фрагмент форми різко контрастує: зміна динаміки та темпу, авторські ремарки відповідають справжньому змісту події (саме так можна визначити темпоритм форми). Фактура стає насиченою нестримними нисхідними пассажами, що створюють римо-фактурне остінато. Артикуляція вокалістки різка, декламаційна та множинна за своїми мотивами-репліками, в той час як артикуляція піаніста поєднує стриманість та певну «жорсткість» звуковибудовування. Необхідна також і певна акцентуація концертмейстером гармонічних комплексів, басових тонів, які співпадають за значимістю з смисловими крапками тексту та вокальної партії. Реприза-кода романсу відтворює початковий матеріал та повертає до споглядальності та зупинки часу.

В романсі «Память о солнце» топономіка виглядає дещо інакше: вибір артикуляції піаністом у першому розділі твору підкорено врівноваженому вимовлянню тексту у вокальній партії, утворенню певного лейтритму, який асоційовано з плинністю часу. Як відомо, Ахматова надавала великого значення образу часу та відносинам людини з ним, а саме пам'яті, що є ключовим образом у цьому романсі. Такі наскрізні образи її творчості породжують приховану або, навпроти, явну об'ємність змістів. За спостереженнями сучасників, Ахматова володіла так званою «надлишковою аргументацією», тому що її знання помножувалися на силу уяви та досвід митця.

Тому артикуляційні ресурси піаніста у цьому романсі можна визначити достатньо широко: на думку дослідників фортепіанної артикуляції, вона «має ще й темброві характеристики (подібно до звучань флейти, валторни, гобою і т.д.), сінестетичні визначення («волога», «суха» артикуляція), образні конотації (ніжний дотик, перлова гра і т.д.). Всі ці ознаки присутні в поезії Ахматової, що, безумовно, намагався втілити Володимир Скуратовський. Так, регістрові перегукування першого розділу можуть бути нагадуванням різних

груп інструментів в оркестрі, а «матова» звучність ритмізованого остінатного шара фактури – коливання струнних. Невеличкий середній розділ, однак, є кульмінацією твору, що обумовлено хиткістю фортепіанної партії, яка дублює у терцю вокальну і ніби лишається свої власної суті, елементи цілотону на словах «Может, лучше» надають відстороненості розумінню тексту. Темпоритм форми тут інверсійний відносно першого романсу: експресивність висловлювання у крайніх розділах, а містичність та потаємність -у середині. Реприза-кода адинамічна, що відповідає згасанню емоцій.

Романс «Ты знаешь» – третій у циклі – демонструє початок визрівання інтонаційно-тематичних зв'язків твору. У фортепіанному вступі з'являються квінтові комплекси з попереднього романсу, які піаніст інтерпретує як знак образу неволі, вербалізованого пізніше. Артикуляція тут –глибокий та «затемнений» звук, навіть ефект певної «в'язкості» акордової послідовності. Неочікуваність, породжена взривчатостю модальності романсу, отримує в трактуванні Скуратовського-піаніста фігуровану басову лінію як знак відсутності опори, моноритміку верхнього голосу, яка кореспондує із вокальною партією, однак є більш насиченою, ніби перенавантаженою звуками.

Повторення другого розділу є очікуваним, так як йдеться про явища зовнішнього світу, перелік тих картин, які залишаються у висловлюванні героїні тим, що проходить повз неї. Об'єктивність зростає, і тому активність фортепіанної партії, яка є прихованим змістом, станом героїні на тлі цих картин, зникає.

Заключний романс циклу «Дверь полуоткрыта» відрізняється топонімією в аспекті збільшення звукового «потoku» фортепіанної партії, яка потребує так званої «перлинної» артикуляції, яка створює ефект людського дихання та водночас поетичних дзвіночків. На відміну від попередніх творів, саме басова лінія породжує тему-контрапункт до простої декламації солістки.

Більш чітке «вимовляння» піаністом може бути здійснено у прихованому голосі верхнього регістру, який звучить як дзвін, безперервний та знервований. Врахуємо і те, що саме артикуляція слугує інтересам більш складної у побудові звукової перспективи, де одночасно можуть існувати у взаємному поєднанні кілька звукових планів. Романс підсумовує звукову перспективу попередніх романсів, поєднуючи фонізм фігураційного потоку та мотивні включення. Темпоритм форми та її динамічний профіль входять у протиріччя з безперервним звучанням фортепіано, тому що ритм появи фраз у тексті імпровізаційний, нерегулярний. Коли ж все ж таки вокальна партія отримує стабільний та повторний ритм, це сприймається як останній висновок, вимова останньої головної ідеї, до якої було спрямовано увесь розвиток циклу.

Отже, проведений аналіз топонімів – виконавських засобів втілення звукообразу у вокальному циклі В. Скуратовського «Пам'ять про сонце» довів, що артикуляційні, динамічні, формостворюючі та фактурні особливості потребують особливої виконавської поетики концертмейстера-піаніста, закладену автором в текст. Вона полягає у певній взаємодії фортепіанної партії із вокально-словесним шаром, просте та ясне вимовляння якого відповідає естетиці акмеїзму, до якого певний час тяжіла творчість Ахматової. Фортепіанна партія втілює прихований зміст подій, які виникають завдяки гнучкому переключенню планів, внутрішнього та зовнішнього, експресивного та оповідального. Топономіка твору містить контрастні співставлення в галузі динаміки, ритміки та фактури, що створює неповторну гнучку драматургію циклу. Саме вона дозволяє концертмейстерові адекватно інтерпретувати цикл та водночас виявити власну піаністичну майстерність.

Виконавська поетика, яку передбачає композиторська поетика Скуратовського, може спиратися і на інше підґрунтя, яке пов'язане не тільки з певним літературним стилем, але й театральністю.

Театральність є відзнакою як традиційних художніх рішень втілення поетичного тексту, але й новітніх підходів до текстів, які пов'язані з позамузичним простором та іншою комунікацією. На думку О. Битко,

«театральність розглядається як живе явище, що синтезує множину складових (жанр, стиль, драматургія, простір, час, гра, артистизм, сценічність), які знаходяться в постійно змінюваних взаємодіях» (Битко, 2018:4). З точки зору Р. Барта, що аналізує театральність як взаємодію різних театральних кодів, підкреслює специфічність висланих театром «повідомлень» і вважає, що театральність «полягає в тому, що вони течуть одно- тимчасово, проте у різних ритмах. У визначені моменти ми отримуємо одночасно шість або сім повідомлень (з декорації, костюма, освітлення, простору, де розмістилися актори, з них же- слів і слів, їх міміки). Деякі з цих спільно стійкі (як, наприклад, декорації), тоді як інші – миттєві (жести). Таким чином, ми маємо справу з справжньою інформаційною поліфонією. Це і є театральність: щільність та насиченість знаків (порівняно з однолінійністю літератури)» (Барт, 2002:201). Розмірковуючи про театральність вокальної музики романтиків, Г. Ганзбург зазначає: «Театральність вокальних жанрів можна визначити як сукупність властивостей музичного твору, що привертає виконавця до лицедійства, а слухача – до переживання театральної ілюзії» (Ганзбург, 2011:8).

Як зазначає Ван Чжень, «у музиці використовується театральне правило проміжку часу, де відбувається гра часу та з часом. А тому будь-який музичний твір, як художня форма, існує у чотирьох проміжках часу в художніх формах часу: 1) онтологічному або реальному; 2) такому, що моделюється композитором; 3) такому, що моделюється виконавцем; 4) психологічному часі сприйняття слухача» (Ван Чжень, 2022:22).

Така театралізація, надання певної візуальної подієвості та характерності музичному творові, притаманна авторам, які відчують специфічність та особливу спрямованість подібного рішення. Прикладом цього може слугувати музика до п'єси Лопе де Вега «Валенсійська вдова» Володимира Скуратовського, якому притаманні екстравертність та відчуття певного свята життя, яскравість характерів персонажів.

Музику до спектаклю «Валенсійська вдова» створено у 1992 році на прохання режисера Володимира Саранчука, який намагався надати кожному персонажу комедії яскраву музичну характеристику.

Влучну характеристику вокальним творам автора дає і А. Ворох – солістка Одеської національної опери: «Вокальні цикли В. Скуратовського являють собою високу художню цінність. Це вірші великих поетів, заспівані неймовірно багатою та цікавою музичною мовою. Їх хочеться співати, їх хочеться слухати. Складність виконання – і технічна, і в плані донесення художнього образу – робить їх ще більш привабливими для мене як для виконавиці. Ці романси також є дуже корисним матеріалом для студентів музичних вузів. Написані для ліричного сопрано, вони охоплюють весь діапазон з частим використанням перехідних нот, формування яких є важливим вокальним завданням педагога. Так само музика романсів потребує правильного співочого дихання, яке особливо необхідне на довгих фразах з кульмінаційними високими нотами наприкінці. І, звичайно, багата палітра емоційно-художніх фарб дає солістці чудову можливість проявити свої артистичні дані» (з особистої бесіди з автором дисертації).

Для музики до «Валенсійської вдови, за свідченням композитора, було створено п'ять романсів, збереглися чотири, тоді як п'ята «Пісня Отона» не зберіглася. Номери для спектаклю було перетворено у вокальний цикл, який проникнуто театральністю, відлунням цікавого сюжету відомого іспанського шедедру. Композитора зацікавили створення характеристик та музичних портретів чотирьох героїв Лопе де Вега: Леонарди, Лісандро, Каміло та Валеріо.

Леонарда – це валенсійська вдова, неприступна красуня, але все ж таки закохується у Каміло, тому що він визиває в пам'яті Леонарди образ покійного чоловіка. Лісандро та Валеріо – молоді люди, у свою чергу закохані в Леонарду, не менш яскраві образи у трактуванні Лопе де Вега.

Скуратовський створює їх характеристики у традиційних для драматичного театру жанрах пісень або куплетів, але з наданням саме музиці

самостійності та змістовної навантаженості. Всі портрети спираються на впізнавані жанрові ознаки, а саме, на танцювальність з характерними ритмоформулами (навіть джазовими).

Перша пісня Леонарди спирається на чітку вокалізацію кожної фрази, які об'єднані остинатним пунктирним ритмом, з відчуттям світлої енергійності. Проста форма пісні, зокрема куплетна, має лаконічний вступ, в якому окреслено граціозний характер номеру. Виникає відчуття ритмо-мелодійної гри, яка підштовхується «квазі-джазовим» басом.

Автор вказував, що він намагався навіть передати перегукування цього номеру із каталонською пісенною традицією, що вбачається у силабіці вокальної партії, у кількості стрибків та загостреності інтонацій.

Оскільки Володимир Скуратовський був справжнім поетом, тому його відтворення тексту Лопе де Веґі спрямовано на візуалізацію жестів, дій або виразів обличчя героїв та спирається на виокремлення поетичних фраз та майже кожної фрази та водночас спрямовано на повтор головної фрази.

Вальс Лісандро - це цікава стилізація романтичного вальсу, мелодично-гармонічні формули якого у вступі мають досить складні гармонії. Автор вдається до цікавої «поліфонічної» гри між вокальною та фортепіанною партіями, а окремі мотиви розкривають експресивні звертання героя до своєї коханої. Вокальна партія завдяки деталізації слів та фраз яскраво висвітлює неабиякий темперамент Лісандро: до цього додано і синкоповану ритміку, контраст динаміки, інерцію висхідних інтонацій.

На відміну від попередніх номерів, романс Камілло має великий вступ, значний за своєю виразністю та тематичним матеріалом. Складна фортепіанна фактура, різноманітність гармонійних оборотів, акордові альтерації налаштовують на жанрову особливість та барвистість вокального номеру.

Строфічна форма романсу співвіднесена з деталізованою мелодикою яка співпадає із ритмікою тексту. Вокальна партія надзвичайно виразна, і тому виникає відчуття подієвості, яка відбувається в внутрішньому світі героя. За стилістикою романс наближається до французької романсної лірики середини

століття. Динамічна та фактурна кульмінація романсу реалізована драматичному та пронизливому рядку «О, дайте видетъ вас воочью, а не в одном моем уме».

Куплети Валерьо проникнуті грайливістю, легкістю, що відповідає тону вимовляння тексту, зокрема жартівливому та куртуазному. Автор вдається до витриманої фактури та ритміки супроводу, щоб підкреслити інтонаційні деталі мелодики. В цілому номер є дуже яскравим, характерним завдяки своїй схожості з відомими куплетами Тореадору з опери Бізе «Кармен».

Отже, театральність як синтезування різних компонентів сценічної дії та певний переклад цього на музичну мову стимульовано в наданому циклі особливостями іспанського театру Лопе де Веґі. Завдяки тематичній рельєфності та жанровості відчувається з одного боку, спільність музичних портретів з літературними прототипами. З іншого – герої Скуратовського отримують нові риси. Кожна пісня-романс – це рухливий та водночас цілісний портрет персонажу, в музичній характеристиці якого втілюються всі складові театральної природи, від жесту до виразу обличчя, яке слухач уявляє під час слухання. На нашу думку, цикл реалізує театральність на сюжетному, психологічному, стилістичному, поетичному рівнях, що є константою композиторського мислення Скуратовського та впливає на виконавську поетику концертмейстера.

Протилежну композиторську поетику суто авангардного спрямування демонструє творчість Вікторії Польової. Одна з найоригінальніших авторів сучасної української музики, Польова в повній мірі реалізує власну поетику за межами традиції та академізму, вільно поєднуючи перформативність та зануреність у медитацію. За словами композиторки Г. Гаврилець, яка характеризувала передусім хорову творчість Польової: «...Вікторія Польова – одна з найзначніших постатей у сучасному музичному житті України та всього світу. Вона надзвичайно самотня у творчості, бо їй вдається поєднувати традицію і новаторство; у дуже сучасних звукосферах завжди є відчуття архаїки... Вікторія Польова створила власний стиль письма, який упізнається

одразу, з першої ноти. Коли слухаєш її музику, то цілком поринаєш в особливий світ, де твоя душа отримує відчуття гармонії, радості, очищення, катарсису...» (Чекан, 2017).]. Ці слова можна віднести і до вокальних циклів композиторки.

Одним з характерних принципів її композиторського мислення є *сугестивність* як активне спрямування музичного твору на сприйняття та особистий світ слухача. Ця риса втілена у більшості її вокальних творів, особливо вокальному циклі «Тут» на вірші Г. Айгі, який складається з трьох мініатюр та виконаний в техніці своєрідного пуантилізму та контрольованої алеаторики. За словами самої композиторки, «слухання має в собі щось від побожного споглядання течії сакрального часу» (Чекан, 2017:2).

В. Польова завжди відрізняється особливими художніми завданнями щодо власних творів, які певним чином відображено у її назвах та виборі поетичних текстів. Вокальний цикл на вірші Г. Айгі «Тут» входить до великого циклу «Сад каменів».

«Сад каменів» складають сім композицій:

«Підземні птахи» (авторський текст) для голосу, кларнету, фортепіано – пташина мова;

«Ехос» (авторський текст) для голосу, фортепіано, кларнету, віолончелі – божевільна мова;

«Тут» (на вірші Геннадія Айгі) для голосу і фортепіано – невимовна мова;

«Сліпа рука» (авторський текст) для голосу, фортепіано, кларнету, віолончелі – прамова;

«Abbitte» (вірш Фрідріха Гьольдерліна) для голосу і фортепіано – перекладна мова;

«Псалом Сілуана» (текст св. Сілуана Афонського) для голосу і віолончелі – священна мова;

Постлюдія для голосу, фортепіано, кларнету, віолончелі – всезагальна мова.

Із цієї програми можна зробити висновок, що композиторка створює цілу мовно-виразну філософію: адже мова може бути будь-якою, її можливості безмежні, якщо вона спрямована на особистість, тобто є наскрізь сугестивною.

Коментар авторки щодо виконання «Тут» (2015): «Тут вірш не співається, а тільки просвічує крізь музику. Проспівуються окремі слова – так вони створюють рельєф твору. Решта – мислиться». У процесі концерту Вікторія Польова додала, що цикл написано «навкруги віршів Айгі», це – шепотіння, яке народжується раніше губ». Даючи співставлення басової лінії та лінії голосу, авторка наголошує, що «піаніст бере звуки, а голос витягує їх з тексту», що надає можливість втілити ідеальну взаємодію між двома особистостями. Тому важливим є висновок Польової, що голос та інструмент представляють Єдине ціле. Твір присвячено композитору Святославу Луньову, пронизано образами сюрреалістської поезії Айгі. Наведемо текст твору.

Поруч з лісом

А нарешті наближаюся там немає нікого ніколи не було лише срібло
давнього почуття вільним теплом над чолом

і плечима

про це легке

поле - сяйвом у небо

це душа самотності ніби мерехтіння сором'язливості тримає навколо і
забіліла вільна поруч

а чистота створюється - просто: самою чистотою поле відкрито (все так
само як поле для неба) нею лучиться - собі

що

про інше? адже наскрізь проходило сяйво

щоб - любити там у тиші

голубо

У нотному тексті – мінімум звуків, які пролонговані за відчуттям виконавця. Частини поетичного тексту – над нотним станом, де авторка виділяє

окремі ключові слова-імпульси. Партія фортепіано – окремі звуки та просторові квінти, які артикуюються відповідно до максимально тихого звуку голосу співачки. Парадоксальним є відчутне розділення фактурі на два шари, які відрізняються за складом, голос та верхній шар фортепіано - це один найбільш крихкий шар, унизу – інтерваліка.

Другий номер циклу – «Верби», в якому з'являється певна реєстрова драматургія: басова лінія, проспівування слова «смерть» на стрибку піаністом, проростання секундових ланцюгів у висхідному русі. Вимовляння слів поза межами музики парадоксальним чином не розділяє, а ще більше зближує вербальний текст та музичний: ці обидва шари створюють єдиний акустично-фонетичний простір. У цьому творі композиторка втілю певний інтонаційно-фактурний контраст: звужені секундові міні-комплекси та широкі «падаючі» інтервальні лінії. Сугестивність у перших двох композиції – фізичне відчуття плинності часу, прозорості простору, в якому народжується та зникають внутрішні нематеріальні, духовні події.

Третя частина циклу «І Шуберт» поглиблює сугестивність завдяки реалізації художньої ідеї, яку вказувала авторка у передмові до виконання в концерті: ці твори не є діалогом, ні взаємодією – вони ніби проникають один в одного, виступають певним відлунням один для одного, піаніст та вокалістка. Так врешті решт формується у сприйнятті слухача та сама «невимовна мова», яка є складовою філософії виразності Вікторії Польової, яку вона презентує у всьому метациклі «Сад каменів». Навіть вузькі інтервали, віддалені у часі завдяки саме виконавській інтуїції, звучать як дуже широкі, постійно трансформовані. В деяких фрагментах завдяки їх кількості вони нашаровуються та складаються у такі ж мінливо звучачі комплекси, на тлі яких звучать фрази без музичного втілення, які ніби загубили власну «озвученість» та водночас суху однозначність. Сюрреалістська таємна змістовність підкреслюється Польовою суто поглиблюючою функцією музичного дійства, на яке перетворено споглядання «невимовності» вражень та відчуттів.

I: Шуберт
 біль
 про тебе
 з'являлась: місцями просвіту
 в юній діброві

Отже, принципи композиторського мислення як константи виконавської поетики знаходяться у певній взаємодії із власними принципами піаніста концертмейстера, щоб посилити та визначити спрямованість виконавської поетики на інтерпретацію глибинних структур художнього тексту. Глибинні ідеї В. Скуратовського спираються на відтворення традиційного для вокальної музики мовного арсеналу виразних засобів, з драматургічною побудовою та розвиненістю фортепіанної партії, яскравістю портретів героїв (як суто психологічного плану, так і характерного, картинного). Музичний мінімалізм Вікторії Польової у вокальному циклі на вірші Г. Айгі вимагає від концертмейстера не тільки звукової тонкості, але й передусім певного сумісного відчуття плинності часу та величі пустоти, в якій народжуються та зникають звуки.

Топономіка як підгрунття виконавської поетики допомагає виявити піаністу-концертмейстеру специфічну в обох випадках композиторської поетики артикуляцію, більш підкреслену, експресивну, як у Скуратовського, і більш матову, прозору у Польової. Відповідно темпоритм форми обох авторів спрямовано в бік потоку часу (Скуратовський) або в бік його зупинення (Польова). Динамічна партитура творів коливається в межах її різноманітності та контрастності (Скуратовський) та одноплановості затухання (Польова). Виконавське відтворення фактури як фактор топономіки принципово різне: у Скуратовського фактура розкриває можливості фортепіано як повноправного партнера голосу, Польова ж намагається створити єдине звукове середовище, в якому і голос, і фортепіано відходять від власної природи та наближаються до метафізичного простору.

2.2. Виконавська поетика в контексті нелінійності художнього мислення піаніста-концертмейстера: «Осінні сонети» В. Губаренка

Наступний ракурс дослідження виконавської поезики камерного вокального циклу – це принципи художнього мислення піаніста-концертмейстера, які формуються під впливом чинників сучасної музичної практики. Проблеми сучасного художнього мислення постають перед дослідницькою спільнотою у зв'язку з новою активованою якістю, а саме, його нелінійністю. Обґрунтування такої якості мислення творчої особистості існує передусім у науковому мисленні, де відмічається, що художнє мислення з його варіантністю, символізмом, контекстуальністю та інтермедіальністю за всією своєю природою націлено на випадковість, відсутність симетрії, інтегративність (Наумкіна, 2015). Необхідно виокремити ті «точки» у творі, які і є маркерами змістового повороту, вибору шляху розвитку та тлумачення тексту, головними показниками якості руху.

Виконавська поетика може сприяти дослідженню художнього мислення виконавця, яка «складає найважливіший розділ, присвячений науковому моделюванню принципів інтонування, обумовлених об'єктивною природою інструменту (темброво-артикуляційного комплексу, фактурних та динаміки) мислення та на відміну від семантики, поезику створює виконавець» (П'ятницька-Познякова, 2019). Виникає проблема визначення тих параметрів та аналітичних підходів, завдяки яким можливо визначити та дослідити у суто виконавській (зокрема концертмейстерській) специфіці ці «точки» вибору подальшого просування у художньому часі.

Поетика, пов'язана із музичним виконавством та обов'язковим аналізом твору, відкриває для виконавця необхідні для розуміння твору рівні художнього тексту, що у свою чергу, обумовлює і поліфонічність мислення піаніста-концертмейстера. За визначенням Н. Інюточкиної, професійні вміння концертмейстера представлені «як складний багаторівневий комплекс» (Інюточкина, 2010:5), який відображує різноманітність функцій фортепіанної

партії, яка поступово збільшується та індивідуалізується. Також певні типи відносин всередині ансамблю, які у сучасному музичному камерно-вокальному мистецтві стають більш диференційованими, впливають на інтенсифікацію. Все це є підґрунтям для ретельного аналізу нелінійності художнього мислення піаніста-концертмейстера, яка може конкретизувати спрямованість його художнього рішення.

Таким чином, від традиційного виконавського аналізу аналіз поезики відрізняється саме цілеспрямованим розглядом взаємодії рівнів та домінуючих компонентів твору, доцільність їх вибору. Додамо до цього аналітичну активність щодо поезики стильового контексту.

У дослідженні проблем поезики Н. Костенко акцентовано, що «у контексті наукового осмислення результатів виконавчої творчості домриста поезика здатна виступати як системоутворююча, оціночна категорія» (Костенко, 2019:62). Структурна поезика, на думку Н. Беліченко, «досліджує внутрішні закони, які керують співвідносинами різних рівнів художнього тексту, ...ґрунтується на структуруванні – розгорненні - досліджуваного тексту і спрямована на відтворення його м о д е л і , як «індивідуалізованої системи естетично діючих засобів твору» (Беліченко, 1992:5).

При аналізі поезики вокального циклу, його композиторської топономіки актуалізується і питання множинності діяльності піаніста-концертмейстера, до яких ми зверталися у зв'язку з працями Н. Інюточкиної Г. Зуб. За висновками Г. Зуб на великий історичний матеріал доводить поступове нарощування різноманіття функцій та ролей піаніста-концертмейстера, яке призводить до усталеної поліфонічності його мислення та діяльності (Зуб, 2012). Вочевидь, це суттєво змінює композиторську топономіку вокального циклу, надаючи фортепіанній партії не тільки незалежного самостійного музичного змісту, але більш складних індивідуалізованих відносин із вокальною.

Підхід до феномену піанізму Л. Шевченко також надає матеріал щодо більш глибокого усвідомлення множинності, зокрема концертмейстерства,

завдяки генетичній обумовленості «фортепіанного виконавства в антиподах моцартіанської і бетховеніанської гри сакральними витоками першої з вокального інструменталізму ранньохристиянської алілуйності та первісного універсалізму звуково-ритмованих магічних першокультурних акцій» (Шевченко, 2020:63).

В дисертаційному дослідженні Е. Руссо «Exploring the Piano Accompanist in Western Duo Music Ensembles: Towards a Conceptual Framework of Professional Piano Accompaniment Practice» підкреслено зміну ролей концертмейстера у сучасній культурі, надано порівняльний аналіз різних професійних очікувань солістів від концертмейстера (Roussou, 2017).

Сучасна українська камерно-вокальна музика надає різноманітний та багатий матеріал щодо нелінійного мислення та поліфонічності діяльності піаніста-концертмейстера та морфології саме творчої її структури. Проблематика досліджень поступово рухається в бік більш глибокої конкретизації традиційних для наукового дискурсу параметрів вокального циклу (співвідношення слова та музики в аспекті музичної та мовної інтонації, жанрового підґрунтя вокальної мелодики, взаємодії ритму вірша (або прози) та музичного ритму, співвідношення поетичного (прозового) та музичного синтаксису, поетичної та музичної форми, взаємодії музичних образів образності поетичного (прозового) тексту, драматургії та цілісності циклу тощо. Але цей процес доповнено і такими нетрадиційними підходами, як інтермедіальність та інтертекстуальність, екфразис, розгляданням типу ансамблю, модусів виразності некласичного мислення, топономіки та інших міждисциплінарних аспектів вокального циклу.

Щодо поетики вокального циклу та її композиторської топономіки, в контексті якої розглянемо нелінійне мислення піаніста-концертмейстера, то вона містить у собі систему жанрово-стильових композиційно-драматургічних, синтаксичних та мовно-стилістичних засобів. Метапоетичним є взаємне регулювання *змістового балансу* музикою та словом, яке є кінцевим щодо спрямованості змісту на слухача та формування

психології сприйняття. Оскільки існують різновиди поетики, то відповідно цьому поетика може віддзеркалювати індивідуальність законів побудови твору і тому може отримати будь-яку модальне визначення (наприклад «ігрова поетика»). Саме розкриття поетикою ієрархії рівнів музичного твору обумовлює складну систему дій та функцій діяльності концертмейстера, яка спрямована на розгортання художньої структури твору та її трансформації у змісти та контексти. Все це відбувається у процесі тлумачення твору концертмейстером, його певним режисуванням процесу, який, з точки зору поетики, не є однозначним.

Наведемо з цього приводу висловлювання Ц. Тодорова, який вважає, щоб «витлумачити твір (незалежно від того, літературний це твір чи ні), як такий і замкнутий у собі, не виходячи за його межі ні на мить і не проектуючи його ні на який інший об'єкт, крім нього самого, - завдання в деякому сенсі нездійсненне. Точніше, завдання це здійсненне, але тоді описом художнього твору виявляється точне повторення описуваного тексту. Такий опис настільки повний приймає форму самого твору, що вони зливаються один з одним. Тому в якомусь сенсі можна вважати, що найкращим описом твору є він сам» (Todorov, 1971:38). Якщо адаптувати це положення до тлумачення музичного твору виконавцем, тоді можна у певному сенсі сказати, що і концертмейстер «описує» твір завдяки своїм виконавським засобам, виходячи з законів виключно самого тексту, суто музичних та музично-словесних.

Для виявлення нелінійного мислення піаніста-концертмейстера як одного з атрибутивних проявів художнього мислення звернемося до вокального циклу В. Губаренка «Осінні сонети». Вокальній творчості В. Губаренка присвячено праці І. Драч (Драч, 2021), Н. Шмельової (Шмельова, 2010), О. Руденко (Руденко, 2021), О. Щогольової (Щоголева, 2020). Автори розглядають вокальні цикли композитора у контексті творчого шляху та еволюції стилю (І. Драч), індивідуального підходу до вокального твору (О. Руденко), ансамблевого мислення (О. Щоголева), романсового мелодизму (Н. Шмельова).

Всього композитор створив п'ять вокальних циклів: «Із поезій Йосипа Уткіна» (1962); «Барви та настрої» (сл. І. Драча, 1965); Два романси (сл. Ф. Кривіна, 1966); «Простягни долоні» (сл. В. Сосюри, 1977); «Осінні сонети» (сл. Д. Павличка, 1983). Всі ці твори є репертуарними, про що свідчить діяльність таких виконавців, як О. Востряков та В. Туліс. Майже всі свої вокальні цикли В. Губаренко оркестрував, що вказує на вплив оперного мистецтва майстра.

Як вказує І. Драч, «імпульс, який іде від поетичного слова, надзвичайно важливий для композитора, хоч у кожній його партитурі, призначеній для сценічного втілення, завжди існує *суто музична ідея*, що реалізується своїм шляхом... «Розробляючи тематизм, треба залишатися на якісному рівні самого тематизму», вважав Губаренко. До інтонаційно рельєфного тематизму як образного та композиційного фундаменту твору композитор тяжів на всіх етапах свого шляху. Щодо роботи з тематизмом, то вона постійно ускладнювалася й набувала більшої ваги в його суто індивідуальному художньому світі» (Драч, 2021).

Вокальний цикл «Осінні сонети» В. Губаренка займає особливе місце в його творчості та, зокрема, у так званому вінку українського музичного сонетарію. Автор звернувся до віршів Д. Павличка, у якого, на думку упорядників збірки «Сонет в українській камерно-вокальній музиці», «найбільший за обсягом та найширший за тематизмом» сонетарій (Луковська, 2023).

«Сонети подільської осені» створені поетом у 1968-1972 рр. Композитор обрав чотири сонети за певним виразним принципом, а також за поетичною насиченістю, що надало йому теж можливість розгорнути систему звукосимволів. Також важливим для поетики циклу є взаємодія та переосмислення композитором та поетом жанрових констант сонету як «твердої» поетичної форми, зокрема його діалектичності, драматичності, особливих повторів тощо. Одна з усталених думок, висловлених щодо природи сонету та його вагомості у сучасній літературі, вважає його живим

продуктивним жанром, в якому з найбільшою чіткістю виражається закон мистецтва, який полягає в тому, щоб найекономнішими засобами досягти найбільшого ефекту. Щодо сонетів саме Дмитра Павличка, за визначенням дослідників, він значно розширив гнучкість форми, вдавався до жанрових мікстів: «залежно від потреби, він (сонет) може бути або одою, інвективою, або сповіддю, пейзажем, або стислим філософським трактатом» (Радько, 2010:7).

У дисертаційному дослідженні Т. Савчин підкреслено, що і Д. Павличко вважав сонет дуже сучасною формою, якому притаманні риси інших жанрів (Савчин, 2020:8). Все це знайшло відбиття у циклі Губаренка та надало музичному втіленню сонетів нові нетрадиційні виміри. Велике значення має і написання «Подільських сонетів» на Тернопільщині, отримання циклом філософсько-медитативного нахилу.

Доповнимо положення про виконавську поетику музичного, зокрема вокального твору визначенням так званих *«точок вибору»* відповідно нелінійному мисленню. Точки вибору – це ті моменти у творі, в яких виконавцю відкриваються декілька варіантів подальшого розвитку, вибір яких залежить від нього. Такі точки не завжди співпадають, наприклад, з очевидними змінами у творі на різних композиційних рівнях. Їх відчуття концертмейстером залежить від його аналітичної культури, вміння висвітлити їх у інших фрагментах твору, в яких є, наприклад, семантична багатозначність. Вважаємо, що така багатогранна форма, як сонет у музичному втіленні надає багато можливостей щодо знаходження та визначення таких точок.

Першій сонет циклу Віталія Губаренка – «Прозорість» – відкриває цикл та задає певний тон висловлювання, дещо неочікуваний для такого ліричного жанру, як сонет – тон розповіді, об'єктивності тощо. Тон висловлювання – *перша «точка»*, яка визначає мислення концертмейстера та подальший рух. Епічний модус мелодики та мономірність фортепіанного супроводу – підґрунтя для активізації вибору концертмейстером певної «забарвленості» звуку, темної та матової, неброского артикулювання та глибинних басів.

Активізація фортепіанної партії відбувається поступово, з появою лейтінтонації по закінченню першої строфи сонету. Логіка фраз підкорена певному алгоритму: кульмінація та мелодійний акцент – наприкінці двотактів, що створює *метаритм* типового руху, нагадує ритми природних звуків та рухів. Друга строфа реалізує контраст текстовий, картинний руховий, що є *другою* «точкою» вибору, розгалуження виконавського шляху : акордові ущільнення фактури змінюються на звукозображальні легкі пасажі діатонічного походження.

Н. Шмельова зазначає, що «прозорість» - це «зовні безособовий опис яскравих образів, позбавлений людської присутності, насправді наповнений глибоко індивідуальним авторським переживанням осіннього таїнства» (Шмельова, 2010:81). Авторський тон, на наш погляд і реалізовано саме у фортепіанній партії, яка «реагує» на зміни картин у тексті.

Сонет «Осінь» вирішено Губаренком як певний монолог філософського плану, тому, на перший погляд, «мінімалізм» та суворість партії фортепіано у скерцозно-маршевому жанровому модусі. Таке співвідношення теж є «точкою» для вибору подальшого жанрової конкретизації. На відміну від першого романсу, цей сонет має вільний мелодійний розвиток, нерівномірність фраз, декламаційність та мелодизацію вірша, що нагадує про вказівки Павличка щодо баладності сонету, можливості створити з нього сповідь, роздуми тощо. Таким чином, саме текст, його структура та синтаксис домінують та обумовлюють особливість поезики сонету.

Друга строфа вперше демонструє драматизм, пов'язаний із духовним відкриттям героя, його напруженим самоаналізом, і це є другою «точкою» нелінійності. Ритмічна фігурація партії фортепіано на тлі квінтакордів підкреслює більш широку та виражену мелодійну лінію, її інтервальний малюнок, який змінено знову на суворий сумний речитатив. Поліфонічність дій концертмейстера містить співвідношення жанрової характерності, з одного боку, яка неочікувано зникає, щоб потім проявитися знову, як певний забутий,

але важливий лейтмотив події. З іншого боку, піаніст відтворює і прихований зміст сонету, внутрішню напругу, екзистенційну невизначеність героя.

Найбільш динамічним сонетом є третій під назвою «Сонце» з характерним скерцозним грайливим ритмом та відповідною фактурою. Нарощується і акордова маса за рахунок збільшення терцієвих структур секундовими на шляху до кластерності. Виникає ефект звукового середовища, яке насичено різними звуко-імпульсами. Фортепіанна партія є дуже мобільною, отримує різні модуси вираження, які перехресшуються або стикаються один з одним: енергійна скерцозність, майже «прокоф'євська» токатність, паралельні моноінтервальні ряди - все це створює гостро-характерний, театральнo-жестовий простір. Тому можна сказати, що «точка вибору», точка повороту для концертмейстера настає раніше, ніж доля вокаліста: вона ніби розширює свій простір і тому можна вважати такі широкі простори вибору *великими*. Вокальну партію сконцентровано на інтонаційно-мелодійній повторності широких ходів, з їх імітуванням у фортепіано..

Останній сонет «Тиша» залишає враження, що «точка вибору» вже залишилася позаду, тому актуалізовано так званий постлюдійний модус: акорди фортепіано вимірюють плинність часу, підкреслена інтерваліка тритонів мелодики завершує атональну атмосферу твору.

Вокальна партія підкорена спокійному врівноваженому, водночас сумному поступовому розгортанню, яке контрастує тихим «дзвонам» фортепіано. Виникає відчуття, що у цьому безперервному та «узагальненому» звучанню як слова, так і музики, не має місця вже ніяким поворотам, які можуть надати певну свободу інтерпретації. Але друга строфа є більш стійкою завдяки басовому фундаменту, фактурній статиці, низхідному рівному руху у вокаліста як алюзія аріозності. Середній розділ нагнітає неіндивідуалізований мелодійний рух, але вдається до масштабного, безперервного розвитку з кульмінацією.

Отже, у цьому сонеті всі розділи формують «точку вибору», яка по суті є точкою остаточного визначення змісту: так, остання строфа дуже економна

відносно декламаційних фраз соліста. Очікування ранку сприймається як розкодування картин циклу, які отримують символічне значення. Секундові «вставки» в акордах у свою чергу розгорнуті у фінальну, майже гімнічну фразу соліста.

Таким чином, визначення мислення сучасного піаніста-концертмейстера в якості нелінійного обумовлено перш за все постнекласичним стилем культури двох десятиліть ХХІ століття. Саме камерна музика, зокрема вокальна, активізує у певних площинах поліфонічність виконавських дій концертмейстера, завдяки її природній деталізованості та поглибленості саме у музичний текст. Вирішальним фактором, який формує нелінійне мислення, яке рухається різними шляхами від «точок» вибору» до цілісної інтерпретації, є індивідуалізація жанрів, а саме вокального циклу. Увесь комплекс виконавських дій, спрямований нелінійним мисленням, можливо визначити як креативний комплекс виконавця, в якому взаємодіють психологічні якості особистості, її творча діяльність домінування неповторної власної інтерпретації різних кодів зовнішньої інформації.

2.3 Індивідуальне композиторське мислення у вокальному циклі І. Карабиця «Пастелі» і константи виконавської поетики піаніста-концертмейстера

Камерно-вокальна музика Івана Карабиця займає особливе місце у сучасному музичному просторі завдяки яскравому жанрово-стильовому підходу автора та втіленню різноманітних глибинних актуальних ідей та текстів. Так, вокальний цикл «Із пісень Хіросими» для голосу і флейти на вірші Е. Йонеді (1973) присвячено тематиці культури Сходу. Автор гнучко поєднує різні типи інтонування, ґрунтуючись на різних жанрових прототипах (речитативність, оперна ариозність, декламаційність, фольклорне інтонування).

За визначенням О. Гуркової, камерно-вокальні твори композитора охоплюють наступні теми: національну українську тематику (вокальний

цикл «Пісні Явдохи Зуїхи» для голосу, флейти й альту, «Три пісні на народні тексти» для голосу та фортепіано); філософські роздуми («Із пісень Хіросими» для голосу і флейти на вірші Ейсаку Йонеди, «П'ять пісень на вірші Р. Тагора», створений в останні роки життя,); вокальні цикли на вірші українських поетів («Пастелі» для сопрано і фортепіано на вірші П. Тичини) та «Ранкова сюїта» для голосу і естрадно-симфонічного оркестру на вірші В. Батюка і В. Губарця; громадянські теми: «На березі вічності» для голосу з фортепіано на вірші Б.Олійника (1977), «Мати» для середнього голосу з фортепіано; вокальні цикли-сатири («Повісті» на вірші О. Куліча для голосу і фортепіано (1975) (Гуркова, 2016).

Вокальний цикл «Пастелі» на сл. П. Тичини створено у період розквіту композитора, у 1972 р. Цикл віршів «Пастелі» зі збірки «Сонячні кларнети» (1918) висвітлює яскравий поетичний стиль Павла Тичини, якому притаманні витончений символізм, глибинні змісти, рухливий психологізм вмінням передавати найтонші психологічні відтінки настрою, заворожливою музикальністю і фонізмом вірша.

Створення циклу пов'язано з ідеями відомого угруповання «Київський авангард», з яким спілкувався Іван Карабиць, тому застосовані у цьому творі атональність, сонористика, алеаторика відповідають художнім пошукам не тільки авангардних авторів, але резонує із поезикою Тичини. Кожна частина циклу уособлює різні фази доби завдяки контрастним настроям і станам особистості: тремтіння та хрупкість ранку («Пробіг зайчик»), невпинність життя вдень («Випив доброго вина залізний день»), сум та водночас мрії вечора («Коливалося флейтами»), тривога вночі («Укрийте мене»).

«Пастелі» Карабиця в контексті його вокальних творів є одним з загадкових, алегоричних творів композитора». Існують і інші погляди на цей твір: у статті О. Літвинової розкрито природу світлих, позитивних образів твору, що відбивається, на думку дослідниці, у народно-жанровій, зокрема веснянково-ігровій основі стилістики твору. До цієї групи вона відносить перші три пісні циклу, а саме першу— «Пробіг зайчик», другу

— «Випив доброго вина залізний день» і третю — «Коливалося флейтами...», яка завершує розвиток світлих образів циклу, збагачених народножанровим забарвленням» (Літвінова, 1978:35). Проте фінальна частина «Укрийте мене...», як вважає О. Літвінова, контрастує попереднім та «...драматургічно... ніби продовжує картинно-епічну лінію циклу» (Літвінова, 1978:35).

У поезії Павла Тичини символізм певним чином переплітається з елементами імпресіонізму, неоромантизму, неореалізму та необароко. Захоплення Тичини символізмом співпало з його прагненням до «чистої поезії» та перегукувалося із заповідями лідеру символізму Стефана Малларме (Лавриненко, 1977:16).

Дослідники підкреслюють оригінальність поезії П. Тичини, яка полягає у гармонійному поєднанні двох сторін поезії, де зовнішня представляє собою звук, як оздоблення, а внутрішня сторона - це звук, як музична асоціація.

Невипадково П. Тичину називали людиною-оркестром, творам якого притаманні вишуканість, незвичність та яскравість символіки, ніжна, барвіста «омузикалена» поезія. Саме у «Сонячних кларнетах» П. Тичина відкриває поліфонію в її звуковій лінійності та наспівності. Художньо-інтонаційна структура вірша збірки «Сонячні кларнети» – рухливість та раптовість емоційних сплесків в у вигуках та запитаннях, спонтанні пориви.

Розглянемо принципи композиторського мислення Івана Карабиця як одну з констант виконавського стилю, яка впливає на виконавську поетику.

Звертає на себе увагу послідовність розгортання обома авторами внутрішнього, прихованого за технічними вишуканостями екзистенційного змісту. Друга особливість циклу – його мініатюрність, якої потребує символістська недосказаність віршів. Перша пісня – «Пробіг зайчик» (Andante) демонструє єдиний принцип, який є одним з драматургічних складових у об'єднанні циклу: перенасиченість, звукова та фактурна надмірність фортепіанної партії щодо колористики та водночас інтонаційної

виразності. Вокальній партії притаманні рухлива та гнучка декламаційність, з алюзіями на мелодику експресіонізму з характерною стрибковою інтервалікою. Уся «тканина» побудована на відтворенні хрупкості та мерехтливості дійсності, вражень, відчуттів, що породжує відчуття тривоги, невизначеності моменту. На нашу думку, ніяких народно-жанрових ознак тут немає, бо художнє завдання композитора втілено дуже чітко та влучно. Тому піаністу-концертмейстеру необхідно врахувати саме цей принцип, щоб створювати з одного боку, безперервний звуковий рух за межами будь-якої центрованої звуковисотності, з іншого боку – втілити контраст між багатозвучними акордами, які артикуються як дзвони, перебори небачених струн. Такий принцип підтверджує рукопис циклу, де всі вірші композитор пише без ділення на рядки. Акордовий рух у другому розділі твору підкорено протилежному голосоведінню, завдяки чому виникають колористичні поліакорди, які підсилюють мелодійний рух до кульмінації на словах «чорний плащ ночі нитками оточують сонце». Фортепіано надає у цей момент пасажі дрібними тривалостями сонористичного походження, які «розсипаються» та застигають в акордах. Мета композитора – втілення нервової політекстової (тобто музично-вербальної) поліфонії, нестійкого, незвичного простору.

У другій пісні «Випив доброго вина...» (Andante) фортепіанна партія насичена мелодійними лініями з різноманітними контрастними інтервальними структурами, що створює ламану або звивисту графіку. Міцна енергетика словесного шару вірша Тичини також відтворена Карабіцем у акцентованості складів (так звана вокальна силабіка), невпинності мелодійного початкового зліту вокальної партії, його підтримки симетричними акордами. Автор використовує мікро-інтонаційні контрасти, щоб «візуалізувати» пряму мову дня, та його ходу по землі (на словах «Колисково, колоски»), граючи на фонетичному співпадінні двох різних слів. Отже, на відміну від першої пісні, цей твір презентує контраст взаємодоповнення між фортепіанною та вокальною партіями, намагаючись

зробити вербальну лінію, «тіло» вірша візуалізованим та щільним за звучанням. Тоді як музичний шар - орнаментальний, атональний, в певних фрагментах поліладовий.

У творі «Коливалося флейтами...» (*Poco andante*) звуковий потік фортепіано більш диференційовано, задається вузькобе'мність мелодичних кроків, що потім подовжено у напруженій та водночас споглядальній вокальній партії. Згодом ця споглядальність перетворюється в особливу, ніби заворожену картиною того, що «робить» Вечір. Завершує пісню перша фраза та перший образ «коливання флейт» там, де сонце зайшло, що демонструє певні лейтінтонації-інтервали, які поступово висвітлюються у всьому вокальному циклі (приклад у нотах курсування подібних інтонаційних комплексів).

Остання пісня - «Укрийте мене, укрийте...» (Темп не зазначено) ніби продовжує наростання у циклі сумної «нічної» теми, адже у попередньому творі йшлося про захід сонця, вечір тощо. Зламність вокальної мелодики тут посилюється, до цього ж додається і нестабільність ритмічного малюнку (додавання триолей), що призводить до панування низхідних мелодичних рухів у вокалістки. Концертмейстер «згадує» всі основні фактурні фігури циклу та завершує побудову пливучого, таємничого простору, де відчутно голос Ночі.

Отже, принципи композиторського мислення як константи виконавської поетики знаходяться у певній взаємодії з власним баченням концертмейстера, щоб посилити та визначити спрямованість виконавської поетики на інтерпретацію глибинних структур художнього тексту. До стильових маркерів композиторського мислення Івана Карабиця віднесемо множинність інтонаційного відтворення поетичного тексту, віддзеркалення символічності образів Тичини, експресивній мелодичний стиль та поєднання його із сонорними комплексами

2.4 Вокальний цикл Лесі Дичко на вірші Лесі Українки та Олексія Палажченка як взаємодія глибинної та поверхневої структур тексту

Творчість Лесі Українки завжди приваблювала композиторів музикальністю, ліричною сповідальністю та багатством поетичної мови.

Як зазначає Л. Філоненко, «Леся Українка чи не найяскравіше думала музичними образами, формами, і це чітко відбилося в ряді її творів. Адже музична обдарованість надихала її на високохудожні зразки різних форм: драму-феєрію «Лісова пісня», цикл віршів «Сім струн», «Невільничі пісні», «Мелодії», поезію «До мого фортепіано», збірку «На крилах пісень» та ін. (Філоненко, 2022:749). Автор наводить також спогади Ізидори Косач-Борисової, наймолодшої сестри письменниці, які свідчать про величезну захопленість поетеси музикою: «Музику Леся дуже любила і грала добре, та блискучої техніки не мала... Проте її гра на фортепіано була дуже хороша. Грала вона гарні класичні речі або народні українські пісні, у виконання яких вкладала багато душі і почуття. А часом навіть виконувала якісь свої власні імпровізації» (Філоненко, 2022:750). Наведемо також і рядки поетеси з листа до М. Драгоманова від 18 грудня 1990 року: «Мені часом здається, що з мене вийшов би далеко кращий музикант, ніж поет, та тільки біда, що «натура утяла мені кепський жарт» (Філоненко, 2022:750].

Тому звернення Лесі Дичко до її віршів у вокальному циклі «Настрої» не є випадковим. Так, за визначенням Н. Калініної, «більшість камерно-вокальних циклів Л. Дичко для голосу та фортепіано раннього періоду творчості свідчить про тяжіння композитора до літературної спадщини українських митців. До них відносяться «Вокальний триптих» на слова П. Грабовського для баритона та фортепіано (1965), «Казка» на слова В. Коломійця для голосу та фортепіано (1966), «Земля моя» на слова І. Франка для драматичного сопрано та фортепіано (1966), «Пастелі» для мецо-сопрано та фортепіано (1967) й «Енгармонійне» для високого голосу та фортепіано на слова П. Тичини (1967)» (Калініна, 2019)

На думку С. Грици, звернення до тичинівських віршів є показовим «для естетичних уподобань Л. Дичко» (Грица, 2010:35). Науковець вважає, що причиною вибору став новаторський характер творів українського поета, написаних у формі верлібру. Мінливість віршових рядків, ритміки, акцентики призводить до виникнення поліритмії, поліметрії, «яку тичинівський вірш демонстрував повною мірою» (Грица, 2010).

Пісня «На човні» одразу презентує той тон висловлювання, який саме і обумовлено глибинною структурою поетично-музичного тексту, і вивчає концертмейстер при аналізі твору. Саме глибинна структура тексту обумовлює його режисерську функцію. Це тон спокійної та водночас меланхолійної розповіді, опису подій, які розгорнуто на фоні річного пейзажу. Композиторка формує необхідні семантичні відмінності на рівні ладової діатоніки, яка створює ясність та певну простоту вокальної мелодики.

Мелодичний синтаксис, який теж презентує глибинні відношення, спирається на ритмічну подібність фраз з метою підкреслювання кожної поетичної фрази із пісенною силабікою. Головним завданням концертмейстера є вибудовування цього перетворення внутрішніх процесів на форму, втілення психологізованої картини. Гнучкість та пластичність мелодики переплітається, перегукується із фоном, який створює фортепіано. Так відбувається поступове перетворення, переключення суто-музичного плану, зокрема ладотонального та ритмічного у рівну за звучанням, плинну фактурну фігурацію, що створює картину плинності поетичних образів, яка асоціюється з картинами розкриття думок героїні. В середині та наприкінці композиції виникає проникливий вокаліз, який теж є перетворенням, результатом накоплення звукового потоку на невербальне вираження. Темброва взаємодія соліста та концертмейстера – важливий компонент семантичного перетворення: це тьмяне, інтимне довірливе звертання.

«Яблунька» – другий твір циклу – контрастує із попереднім твором своїм рухливим, легким та прозорим звучанням. Глибинні процеси, а саме діатоніка збагачена тут акординою, яка передає слово, що наче бринить у просторі

природи. Звукозображальність підкорено тут ритмічній нерегулярності, імпровізаційності. Звертає на себе увагу ритмо-фактурне остінато у фортепіанній партії, яке виконується рівним та матовим звуком, який відтіняє вокальну дзвінку мелодику. Перетворення глибинної структури, а саме діатонічних переборів звуків в мелодиці асоційовано із непередбачуваністю образу весни, яка розмовляє із вітром про своє кохання. Фортепіанна партія майже мінімалістична, її артикуляція повинна бути рівною та водночас глибокою за звукоутворенням. Кульмінація пісні – це звертання весни, воно відмічено однойменною тональністю, іншим типом мелодики, яка підкорені руху з вершини-джерела, побудовано на заклинаннях-повторах.

Заключна, третя пісня циклу є найбільш драматичною та водночас деталізованою. Передусім це відбито у наскрізній строфічній формі, яка розгортає стан сприйняття нічного пейзажу та метафоричні враження. Образ співу співставлено тут із звуками природи, які співвідносяться з почуттями героїні. У першому розділі «Ніч тиха і темна була» на перший план висловлювання виходить різкий тональний зсув, коли з'являється розвинута вокальна мелодика, а партія фортепіано в основному її дублює. У другому розділі «Ти співав» подовжено розширення інтонаційної бази твору, додано зміни розміру для диференціації фраз. Партія фортепіано насичена мелодичною фігурацією, що надає звучанню повільної плинності та мерехтливості. Глибинні структури (поступова хроматизація тональності та ритмічна імпровізаційність) перетворюються на синтаксичному та композиційному рівні у тихий монолог, в якому кожен фразу виокремлено довгим мовчанням пауз.

Кульмінація твору та вірша «Ох, яка мене туга взяла» - це мелодичний сплеск, які марковано акордовими лініями фортепіано та високим регістром, постійними тональними зіставленнями (наприклад, Fіs, d).

Концертмейстер відтворює у цій пісні різноманітне мелодизоване оновлення музичної тканини, яке об'єднано із вербальним рівнем, поверхневою структурою і втілює розвиток емоційного стану, його різні етапи.

Художнє мислення піаніста підпорядковано врахуванню історико-культурного контексту, який вбачається у романтичних принципах поетичного тексту Лесі Українки, і паралелізмів рухів душі, відлуння природних процесів. Тому виконавська стратегія концертмейстера спрямована на втілення тонких та водночас мерехтливих звукових нюансів, гру гармоній та фактурну мінливість. Артикулювання ясне, але постійно затухаюче, підкріплено повільним, імпровізаційними темпоритмом.

Леся Дичко демонструє майстерність міжвидового синхронізованого перекладу, який надає влучні еквіваленти віршам Лесі Українки, та є художнім маркером поетичних деталей та розвитку образу. Пісенність пронизує весь цикл, створюючи метатекст, символізуючи душу героїні, насичену піснями. Виконавська поетика забезпечує усвідомлення глибинних та поверхневих структур тексту як основи цілісності твору, логічного та доречного будування драматургії циклу: від проникливого споглядання пейзажу до інтимного монологу.

2.5 Жанрово-стильовий параметр художнього перекладу у «Трьох весільних піснях» Мирослава Скорика.

Одним з найважливіших чинників інтерпретації, тлумачення та художнього перекладу є жанрово-стильовий контекст. Так, різностильові шари творчості Мирослава Скорика є взірцем так званої «стильової гри», яка пронизує майже всю його творчість та є характерною ознакою постмодерна в мистецтві. Саме цей контекст надає майстру можливість реалізовувати художній переклад поетичного та музичного першоджерела як стильово - маркованого.

Одним з найактуальніших впливів на стиль та жанрову систему Скорика став, як відомо, неофольклоризм, який можна розглядати в контексті теорії та практики художнього перекладу. Композитори демонструють різноманітне власне відношення до музично-поетичного фольклорного матеріалу, створюючи гнучкий та різнорівневий простір фольклорного світу: від точного,

стилізованого до вільного. Одним з провідних шляхів жанрового розвитку став ланцюг творів з підґрунтям глибинних національних традиції залучення різних регіональних шарів фольклору, різноманітні типи української мелодики. Як відомо, ця величезна та продуктивна хвиля отримала визначення з кінця 60-х – початку 70-х років XX століття «нова фольклорна хвиля»». Так, прикладом такого твору став цикл В. Кирейка «Десять обробок українських народних пісень» (1961), які стали не просто своєрідною лабораторією для створення більш масштабних творів композитора, а й ще раз підняли народну пісню на високий рівень філософських узагальнень.

Мирослав Скорик блискуче володів різними шарами фольклорного мислення, що яскраво відбилося у його творах різних жанрів. Художній переклад, який втілює концертмейстер, прі виконанні його вокальних творів, спирається на перш за все на жанрово-стильовий контекст перекладу композитором поетичного тексту. На думку Н. Цейко, «три українські весільні пісні» М. Скорика своєрідні та неординарні за авторським рішенням. Цикл було створено у другій половині 1970-х та має декілька версій: версія для голосу і фортепіано та для голосу і камерного оркестру, а також для голосу і симфонічного оркестру. За висновками дослідників, звертання М. Скорика до цих пісень обумовлено з родинною історією, тому що «відомо, що пісню «Хиляються ворота», а також, можливо, і «Шуміла ліщина» виконувала Соломія Крушельницька – двоюрідна бабуса композитора» (Цейко, 2013).

Як зазначає С. Лісецький, «синтез українського фольклорного мелосу з сучасними музично-стильовими засобами у творчості Скорика відбувся цілком природним (не штучним) чином, більше того, він набув індивідуального, своєрідного забарвлення» (Лісецький, 2016:97).

Втім, необхідно визначити особливості подібних пісень, які мають декілька типів та розвинуту пам'ять жанру. За висновками Н. Скворцової, жанр голосіння у фольклорній традиції України має певну типологію, «серед яких значного поширення здобули весільно-обрядові пісні плачового нахилу, або так звані журні пісні. За тематикою, специфікою наспіву та стилем

виконання вони належать до найдраматичнішої сфери весільного циклу, однак не перетинають межу відверто трагічного надриву. Зазначимо, що домінантну групу весільних пісень формують ладкання» (Скворцова, 2013:114). За А.Іваницьким, цей жанр є «обов'язковим компонентом весілля» і як «загальнослов'янський музичний весільний прототип» (Іваницький, 2009:114). Ладкання, голосіння мають, як правило, формульну побудову наспівів, ясність ритміки та нерідко схожі за інтонаційністю на плачі. Можна говорити про певну жанрову взаємодію, яка зумовлена «специфікою дівич-вечора як весільно-поховального обряду, що передбачає «поховання» дівочої волі та ініціацію-перехід до іншого соціального статусу» (Іваницький, 2009:114).

Вокальний цикл Скорика відтворює загальний трагічний та навіть містичний зміст тексто-музичної форми, додає певні деталі, які ніби візуалізують драматичне дійство обряду: тому усі три пісні («Летять галочки», «Шуміла ліщина» та «Хиляються ворота») презентують нарощування емоційної напруги за «крешендуючим» принципом із трагічною кульмінацією у фіналі.

Відкриваючи цикл обробка пісні «Ой летять галочки» за визначенням Н. Цейко, «у весільному обряді виконується на заручинах або на дівич-вечорі та відноситься до так званих драматичних весільних пісень» (Цейко, 2013). Перша пісня має чітку варіантно-строфічну форму з певними лейтмотивними завершеннями рядків. Автор створює два взаємодоповнюючі та водночас контрастні за матеріалом та типом викладення шари: вокальна партія суто мелодична, фортепіанна ж побудована на різноманітних вертикалях. Функція партія фортепіано - своєрідний прихований коментар, створення сумної «темної» атмосфери, яка нагнітає напругу у кожній строфі пісні.

Тривожне таємниче тремоло «перегукується» із модальними акордами, які кожного разу підсумовують розгортання ладу із гострою альтерацією четвертого ступеню, грою альтерованих та діатонічних тонів, які відтворюють інтонації стогіну та плачу. Тонка мікротональність кожного рядка створює

враження кружляння, трагічної застигlosti, що відтіняється в зоні каденціювання полімодальними акордами. Саме цей фактурний шар, за який відповідає концертмейстер, створює ефект намагання вийти за межі ладового інваріанту, як метафори воли та виходу в інше життя. Скорик підкреслює поетичний паралелізм: птахи та їх розділення асоційовані з дівчиною-сиротою, яка готується до нового життя.

У другій строфі у фортепіано з'являється напружений контрапункт у нижньому регістрі, який пригортає увагу слухача, особливо коли він хроматизується та входить у ще більший контраст з експресією мелодики. Артикулювання паралельних акордів наближається до нашарування певного відлуння голосу, створення дивної атмосфери, в якій розгортається розповідь та певна картина.

Третій рядок демонструє різку транспозицію на терцію вище, головна інтонація плачу тепер посилена перегукуваннями однотипних за структурою акордів, які надають все більшої звукової щільності пісні.

Скорик підкреслює її специфічну мелодичність, пов'язану із напруженою альтераційністю, яка створює експресивну графіку. На основі народної мелодії композитор вибудовує масштабну драматургічно складну куплетно-варіаційну форму. Безумовно, надзвичайно важливу роль відіграє у створенні неповторного художнього образу партія фортепіано, адже саме завдяки їй увесь цикл і пісня, яка його розпочинає. Партія фортепіано перетворює народну мелодію на розгорнуту драматичну сцену, і ця пісня набуває особливої художньої виразності і цінності (Рис.1).



Рис.1

Перші дві строфи витримані цілком і повністю на розвитку зазначеного інтонаційного матеріалу. Як зазначає Н. Цейко, «увага концертмейстера має базуватися на якісному визвучуванні регістрових співставлень, на підготовці фраз вокаліста (розвиток вокальної партії аріозно-декламаційний). Також особливу увагу варто приділити виконанню паралельних кварт, паралельних квінт, паралельних тризвуків, введення яких переслідує колористичну мету, а також слід звернути увагу на завершення першої строфи VI тризвуком, а другої – ланцюжком паралельних тризвуків, що переходять у речитативні інтонації з форшлагами» (Цейко, 2013). Дійсно, у четвертій строфі вокальна мелодика стає менш гнучкою, більш чіткою та невпинною за розвитком, а фортепіанна партія насичена акординою, яка нагадує рокові дзвони.

Друга пісня «Шуміла ліщина», за визначенням Н. Цейко, «належить до типу ладкань з чіткою структурою (6+6). Тужливий зміст слова синтезується з енергійно танцювальним кодом..., породжуючи парадоксальний діалог двох пластів, що зводить пісню до рівня кульмінації-«очуднення» (Цейко, 2013). Експозиційний розділ – це дві фрази з характерною лейтїнонацією ладової перемінності 4 ступеню, що є характерним прийом експресії плачів. «Шуміла ліщина» зовні контрастує з іншими піснями циклу, але ж певні деталі художнього тексту вказують на подовження трагічної смислової лінії циклу.

шу-мі-ла ліщи-на, як ся

роз-ви-ва-ла, плакала дівчи-на, як ся віддава-ла.

Танцювальність, яка домінує у музичному плані контрастує напруженому тексту, що створює навіть елемент гротеску, до якого схильний Скорик. Тому артикуляція у концертмейстера спрямована на гостроту представлення танцювальності, підкресленої скерцозності. Уваги потребує і темпоритм форми, її композиційна простота, яка спрямовує увагу слухача на енергійний рух та варіантність у фортепіанній партії. Саме вона виконує роль певного підтексту, нашаровує акордове викладення теми, акордику, яка зберігає, втім, жвавий та легкий характер танцю. Можна погодитися із Н. Цейко в тому, що «у контексті всього циклу танцювальний вихор «Ліщини» скорше нагадує несамопитий танок приреченої», що нагадує момент «затанцюваності до смерті», який яскраво продемонстровано ще у «Весні священній» І. Стравінського. Використання варіацій на сопрано остінато слугує тут майже магичній цілі, трагічному невпинності жертви, якою виступає тут наречена. Артикулювання піаніста тут, на відміну від «згасаючого» вимовляння солістки, напроти, стає все більш різким та рішучим. Фактурний виклад, відповідно виконавській поетиці та топономії, має віддзеркалювати характер гри, асоційованої грою з долею.

В останній пісні основний матеріал знов повертає до остинатного принципу, що створює ефект кружляння. Дублювання цієї теми в партії фортепіано потребує від концертмейстера напруженого, зовні вирівняного

артикулювання, що співвідноситься із перемінним розміром. Парадоксальне єднання природності та майже механістичної повторюваності.

Автор вдається до певного спрощення та лаконізму фортепіанної партії, надаючи солістці спів без супроводу. Так званий виокремлений заспів імітується у тому ж тембрі та артикуляції піаністом у замкненому вузькооб'ємному ладу. Скорик додає мелодію у оберненні, що посилює її трагічну статичність. З кожним повтором саме партія фортепіано посилює інтонацію прихованому плачу, стогіну.



Рис.2

Кульмінація твору є неочікуваною, в який і вокалістка, і концертмейстер об'єднані у єдиному пориві на словах «Поклонися Марусуню, чужому, – буде ти ся здаватоньки, що й своєму». Мелодика є скандуванням кожного складу, кожна фраза спрямована на кінцеві слова, які посилені гармоніями сі бемоль мінору. Артикулювання піаніста теж змінено: це щільні, глибокі акордові послідовності, які надають вокальній партії певної фундаментальності. Акордовість повторюється та контрастує із лінеарністю та привертає увагу гармонічною експресією.

Таким чином, третя пісня розкриває драматичний модус образу, створює образ обездоленої дівчини-сироти, гостроту її почуттів, тому замість батька-матері вона кланяється воротам.

Отже, М. Скорик реалізує тип художнього перекладу фольклорного першоджерела як художнього трансферту, тому що надає певну відому та усталену для народної пісні ситуацію у новому контексті, з певною інтеграцією сформованих змістів для висвітлення екзистенційної трагедії людини.

2.6 «Трансвидовий художній переклад Б. Фільц в аналітичній діяльності –піаніста-концертмейстера: семантичні відмінності музики та поезії»

Поетична складова вокального циклу стимулює авторів до різних видів художнього перекладу, що у свою чергу допомагає концертмейстерові більш влучно вибудовувати власну виконавську поетику.

Вокальний цикл Богдани Фільц «Калина міряє коралі» написано на слова Л. Костенко у 2013 р. та присвячено ювілею Л. Ревуцького, який був вчителем композиторки. Підґрунтям циклу стала поетична збірка «Річка Геракліта», відкіля взяті тексти п'яти солоспівів циклу: «Не час минає», «Самі на себе дивляться ліси», «Калина міряє коралі», «Спинюся я і довго буду слухать» та «Дощі програють по городах гаму».

За визначенням дослідників камерно-вокальної творчості Фільц, загалом можна виділити дві важливі складові в образно-тематичному змісті вокальної музики Фільц — громадянську і ліричну. У своїх камерних вокальних композиціях композитор поєднує суто особистісну ідею з загальнолюдським, гуманістичним началом на рівні образно-змістовної картини, тісно переплітаючи епічні характеристики з лірикою та драмою. Схильність автора до психологічної загостреності музичних образів насичує вокальні твори філософськими мотивами та драматизмом. У поетичних строфах її романсів переважають українські класики та сучасні поети. Особливо помітним для індивідуального композиторського стилю Фільц є «надзавдання» її творчості: розкрити психологічний стан поетичних героїв, які є основою розвитку музичної думки. Це визначає принципи формотворення, драматичної

побудови, характер вокального співу. Крім того, чітко простежується співзвуччя музики і слова, а вокальні інтерпретації романтичної поезії характеризуються втіленням чистоти й гідності вияву почуттів, відповідно до змісту текстів. Пластична мелодія і прозора фактура надають багатьом її соло нотку елегійного настрою, в якому ліричність поєднується з душевною схвилюваністю та значним динамізмом вислову

Увесь цикл пронизано пісенністю, яка проявляється у проникливій мелодійності та демократичності інтонацій. Головним художнім завданням стає втілення архетипів, які становлять підґрунтя віршів Костенко. Це повністю відповідає специфіці трансвидового художнього перекладу, який, за висновками дослідників, є об'єктивним підґрунтям співвіднесеності різних видів мистецтв в «універсалія художнього мислення» (Савченко, 2000, с.188). До таких універсалій відноситься і архетип в мистецтві. За спостереженнями А. Дзвінчук, «одним з найважливіших українських архетипів є калина, яка має складні та глибинні мовні контексти: так, ім'я одного із скіфських міфологічних персонажів «колоксай» трактовано як «Сонце — цар». Тому у людському значенні в ланцюгу міфологічних рослин калина символізує вогонь. Вогонь же у всіх стародавніх цивілізацій, зокрема слов'ян був однією з первісних матерій, який, поєднавшись із водою, утворив усе живе на землі. Калина як архетип пов'язана у віршах Костенко з іншими архетипами, які створюють струнку систему, зокрема архетипом часу, води, дерева, сонця, дівочої краси та мрії» (Дзвінчук, 2023) . Тип художнього перекладу, до якого вдається композиторка, можна віднести до трансвидового, коли утворюється суттєве музичне доповнення поетичному текстові. Але це доповнення є дуже вільним відносно оригіналу, тому величезна роль концертмейстера ототожнюється тут з роллю митця..

Перший солоспів вокального циклу Б. Фільц *«Не час минає»*, підкорений відчуттю невпинний часового руху, якому поетеса надає теж архетипічне значення. Текст насичено красивими та виразними метафорами на кшталт «час – великий диригент». Глибина тексту, довірливий тон розповіді

героїні вимагають вид концертмейстера відповідного подання вокальної партії. Так, фортепіанна партія підтримує консонантністю мелодичну рівноваженість, розкриваючи зміст перших рядків тексту. Вокальна партія пронизана імпровізаційністю, яка презентована передусім в партії фортепіано, яка у свою чергу «виправдовує» цю мелодичну розспівність.

Темпоритм розгортання вірша розкриває його головну ідею, глибинну структуру, яка демонструє базові зв'язки елементів – плинність часу, людського життя та водночас панування вимірів вічності цього процесу. Поверхнева структура тексту втілена у мелодичності, яка реалізує особливий тон висловлювання поетеси відносно споглядання природи, спілкування з нею. Композиторка підкреслює ці поверхневі структури ресурсами гармонії надаючи кожного разу на закінченні фраз у першій строфі виразні оновлені акорди. Саме концертмейстер розкриває цей процес як відкритість поетичного та музикального тлумачення вірша. «Поверхнева структура» - це і система мажоро-мінорних відносин, модальні вертикалі, що створюють відчуття широти та відкритості. Так виникає і змістова розімкненість останніх слів вірша.

Привертає увагу і принцип проспівування слів, який продиктовано глибинною структурою: фразовий, який дозволяє швидко зіставити мелодичний зміст та інтонаційну індивідуальність кожної з них. Втім внутрішній розвиток спрямовано на окремі ключові слова, словосполучення: наприклад «*А минаєм ми...*», особливо на завершенні фрази.

Звукозображальність, яку саме відтворює концертмейстер, пов'язана із просторовими ефектами, що створюють дійсний природний шум, гул у фортепіанній партії, підкреслюють картинність та мальовничість, притаманні віршам поетеси. Дослідники вбачають тут багату інтермедіальність циклу, що сприяє виникненню асоціації розкатів грому «серед неосяжної величі гір і тривожного набату доленосного осяяння. Вокальний заспів, який розпочинається з різково-духового висхідного квартового ходу, звучить, немов пронизливий звук трембіт на гірських полонинах» (Вікарук, 2016:54).

Друга строфа контрастує з першою, що починає розкривати семантичні відмінності: фактурне остинато з мономірним ритмом – символ часу, його кроків, які супроводжуються вокальною декламацією, підкреслюють суб'єктивність висловлювання, тоді як у Костенко роздуми героїні носять досить нейтральний відсторонений характер. Протягом усього романсу композиторка акцентує гармонічне різноманіття, чергуючи між собою діатонічні щільні акорди та активну хроматику. Відмічений А. Дзвінчук напружений колокольний дзвін значно розширює семантику перебування особистості у часі, створює відчуття всесвітнього простору та загальнолюдське звучання вірша. Широта та пластичність мелодики репризи переусвідомлені у коді, коли вступають великі тривалості, низький регістр, в якому проводиться лейтмотив пісні. Таким чином, трактуючи архетипи вірша, зокрема архетип плинності часу, композиторка на базі семантичних відмінностей додає власний варіант: «Архетип часу, його плинності та водночас наповненості повсякденним завдяки музиці отримує спокійну розмовність та водночас світлий сум» (Дзвінчук, 2023:49)

За визначенням Л. Вікарук, одним з характерних поетичних засобів Костенко є «метод ампліфікації (повторення окремих слів та словосполучень вірша), що у комплексі із усіма іншими виразовими засобами музичної інтерпретації цього вірша створює підпорядкованість максимальному синтезу смислового навантаження літературного й музичного текстів» (Вікарук, 2016).

Композиторка постійно додає філософського, символічного контексту роздумам героїні щодо життя та долі, поєднуючи це із переживанням, спогляданням рідних пейзажів, які відбиваються у барвистих фортепіанних інтермедіях. Концертмейстер повинен постійно усвідомлювати мерехтливі змістові нарощення, постійну рухливість змістів між поезією та музикою, що ненав'язливо «відтворюють риси архаїчних форм народного епосу, думи, і це відіграє величезну роль у формуванні архетипічного плану циклу, найвищого для слухача розуміння споконвічності людини та її душі» (Дзвінчук, 2023:41). Фільц надає фортепіанній партії самотійності, створює влучну та виразну

фактурну «оздобленість» пісні, майже не повторюючи вокальної партії. Так, перша пісня циклу ніби задає тон універсального ліричного висловлювання, яке і піаніст, і вокалістка можуть трактувати досить у широких рамках, тобто осучаснити її звучання більш різкими та неочікуваними виокремленнями фраз або мотивів.

Друга пісня «Самі на себе дивляться ліси» демонструє семантичну різницю у іншій площині: пейзаж лишається спокійного споглядання або занурення в нього, а перетворюється у дифірамб єдності людини та природи. Пісні притаманні прості інтонаційні звороти, ясність синтаксису та тональна визначеність. Нерідко Фільц включає у пісенність фрагменти імпровізації, варіює вимовляння фраз.

*«Самі на себе дивляться ліси,
розгублені од власної краси.
Немов пройшов незримий Левітан —
то там торкнув їх пензликом, то там.
Осінній вітер одгуляв, затих.
Стоїть берізенька — як в іскрах золотих»*

Ліна Костенко

Фактурний виклад в партії фортепіано грає провідну роль у переключенні музичного плану в мальовничність, фігураційність - це певні імпресії фортепіано. Поетично-музичні фрази рухаються до власного закінчення, яке виглядає скоріш як зупинка для роздумів зупинка часу, «щоб продовжити звучання в іншому вимірі часу: останні рядки ніби чекають на своє відлуння, тому авторка вслухається в них, надаючи фортепіано роль того самого відлуння, відповіді природи» (Дзвінчук, 2023:43).

Можемо погодитися з наступною думкою А. Дзвінчук, яка практично вказує на значні семантичні відмінності, які поступово розгортає тематичний розвиток пісні: «Архетипи вітру, дерева, лісу — як частини загального архетипу Матері-Природи, надані як щось буденне, що завжди поряд та одразу незмінне, вічне. Це особливе відчуття поезики Костенко, яке втілено у цьому

творі не як велика епічна картина, а як погляд, кинутий мимохідь» (Дзвінчук, 2023-44). Тому мелодична канва дуже проста, діатонічна, ніби композиторка уникає будь-якої возвишеності або поетизації. І тем не менш саме цей парадокс виникає. На думку С. Грици, Фільц вдається управляти «у межах невеликого звукового простору виразним тематичним матеріалом, що органічно вживається в імпресіоністичні гармонії, їй вдається вибудовувати струнку драматургію твору, знаходити потрібну градацію контрастів... Гостре образне мислення дозволяє композиторці побачити музичну картину в цілості, komponувати музичний матеріал «без залишковості» (Грица, 2010:26).

У центральній пісні вокального циклу «*Калина міряє коралі*» втілено інші архетипи природи – пташиний спів, звуки лісу. Це середовище відтворюється Фільц в обох партіях, які вона насичує імпровізаційністю, мелодичністю та інтонаційною рухливістю. Музичне доповнення як основа трансвидового перекладу посилює власну самотійну роль, що вбачається у динамічному русі та темпових зрушеннях, фактурному розвитку, яке призводить до її ущільнення. Ефектна та виправдана кульмінація (*Allegro, ff*) – максимальне навантаження на концертмейстера, яскраві пасаж, невпинний рух. Потрібно відтворити незвичайний та досить рідкий для цього циклу патетичний модус виразності, що слугує трансвидовому перекладу образу життя як раллі:

«Калина міряє коралі,
/ а ти летиш по магістралі / життя – це божевільне раллі.
/ Питаю в долі, / А що далі?»

Ладова основа пісні діатонічна, з певним типом голосоведення, що відтворює образ фольклорних інструментальних імпровізацій, які імітують спів пташок навесні, лісові звучання, яскраві пташині «діалоги». Розповідний характер твору співпадає спочатку в обох партіях, а потім у фортепіано виникають активні фігурації, рух експресивних акордів. Звертає на себе увагу тон вокалізації: це ритуальні вигукування, які підкреслюють афективне сприйняття подій. Можемо погодитися зі спостереженням А. Дзвінчук, що

«образ Калини завдяки повторюваним довгим нерівномірним фразам виростає до дійсного всеосяжного образу Краси та Мрії» [38]. Семантичні відмінності музики поезії спочатку підкреслені, тому що архетип Калини представлено у епічному плані висловлювання, що не стільки контрастує з неочікуваними подальшими метафорами, але й стимулює на музичному рівні появу образів безмежного руху життя.

Семантичні відмінності проявляються у цьому солоспіві і завдяки розширенню композиторкою довжини поетичних строф, які, на думку Л. Вікарук, спираються на катрени поетеси як певну форму вірша.

Інтенсивність фортепіанної партії, подовжені склади, які розпівуються та вигукуються вокалісткою, реалізують подовженість кульмінації циклу. Притаманні музиці Фільц яскраві тональні ресурси збагачені підкресленням мажорності, урочистості, активності ритмічних малюнків. Головний рядок *«Життя – це божевільне раллі»* у концертмейстера насичено ритмічною вирівняною фігурацією, хроматизованими пасажами для контрасту з акцентованими фразами солістки.

Аналітика концертмейстера повинна тут врахувати величезну емоційну наповненість архетипів саме завдяки музичному шару твору, який втілює відчуття нової гармонії людини та її коренів, людини та національної рідної природи. Це співвідноситься із теорією архетипів: «Картини природи часом змальовуються через психологічно наповнені синестезійні мікрообрази, знайомі серцю письменника ландшафти. Найчастіше вона жива, антропоморфізована, наділена силою рухатися, думати та відчувати» (Урись, 2016:99).

Четверта пісня «Спинюся я» виявляє новий архетип, а саме: архетип часу епічно споглядального. Для рельєфного подання вірша композиторка вдається знову до гармонічного розвитку з чергуванням тональностей, ритмічного виокремлення ударних складів. Синестетичність, притаманні поезії Костенко, доповнені в музиці різноманітністю мелодичних рядків, влучним фонетично-музичним рішенням кожного слова. Семантична відмінність між музикою та

поезією – у наданні нових рис природним архетипам, які є частиною існування людини. Імпровізаційність тут віддзеркалює процес повільного занурення у споглядання пейзажу, його безкінечності.

*Спинюся я
і довго буду слухать,
як бродить серпень по землі моїй.
Ще над Дніпром клубочиться задуха,
і пахне степом сизий деревій.
Та верби похилилися додолу,
червоні ружі зблідли на виду,
бо вже погналось перекотиполе
за літом – по гарячому сліду.*

У романсі панує атмосфера занурення у світ звуків та картин природи, яке однаково сильне в поезії та музиці. Головна фраза «Спинюся я» визначає і певний часовий вимір твору, зупинений час. Типові жанрові ознаки баркароли, колискової втілено у світлих прозорих мелодичних побудовах. Хвилясті та пластичні «візерунки» вокальної партії підтримано партією фортепіано, що призводить до яскравих та емоційних наростань. Головна семантична відмінність вимальовується на закінченні твору: на відміну від незавершеності картини у поетичному тексті, музика надає визначеності почуттям та змісту. Саме цю якість реалізовує саме концертмейстер.

У циклі образ музики Всесвіту посилюється від романсу до романсу. Так, четвертий романс «Дощі програють по городах гаму» насичений музичними асоціаціями у вірші, що віддзеркалено в музиці різноманітними сонористичними фактурними фігурами, діатонічними фарбами. Твір ніби візуалізує нарощування звукомаси, її відлуння та вібрації, що підтверджено висловлюванням С. Грици: «У межах невеликого звукового простору виразним тематичним матеріалом, що органічно вживається в імпресіоністичні гармонії, їй (Фільц) вдається вибудовувати струнку драматургію твору, знаходити потрібну градацію контрастів...Гостре образне

мислення дозволяє композиторці побачити музичну картину в цілості, komponувати музичний матеріал» (Грица, 2010 : 26).

Як і попередньому романсі, композиторка будує рельєфну фортепіанну фактуру, що потребує від піаніста різноманіття інструментальних кольорів, щоб водночас добиватися маркованості мелодики та її ефектних рухів. Вільне відчуття метричного розвитку, яке супроводжується уповільненням звукового потоку, створює особливе відчуття гармонії із природою, її ритмами та звуками.

Звернемо увагу концертмейстера на наявність у цьому романсі контрастного середнього розділу, пов'язаної із другою строфою вірша «Засяють ночі...». Актуалізовано гармонічний збалансований розвиток, мелодична пісенність та водночас музична експресивність поетичних рядків. Фортепіанній партії доручено різноманіття фактурних малюнків, лінеарності фактури, яскравих гармонічних комплексів в межах розширеної тональності.

Наприкінці вокального циклу композиторка повертає перший солоспів «Не час минає» і таким чином вдається до філософського образу єдності архетипів Часу, природи, людини.

Доцільно зіставити стильову характерність наданого циклу Б. Фільц з вокальним циклом «Переливи барв», створеного на вірші С. Гординського «З ліричного зошита»: в ньому дослідники теж відзначають притаманні Фільц багатство настроїв і почуттів. Відповідно до вокального циклу «Калина міряє коралі» на вірші Ліни Костенко існує навіть поняття «поетики почуттів», використане І. Дюжевою щодо поезії Костенко та застосоване у дослідженні А. Дзвінчук, що можливо побачити і у циклі на вірші Гординського. Так, у солоспіві «Липи» («О радосте, незглиблена, безмірна») композиторка вдається до об'єднання глибинних філософських ідей та водночас плинної картинності, що позначено імпресіоністичною забарвленістю поезії й музики. Кожен куплет твору, відповідно до настроєвих барв тексту, авторка музики втілює двома різнохарактерними темами. Панує відчуття безмежної радості, якою охоплена душа героя : «О радосте, незглиблена, безмірна / невисловленосте

тремтінь». Тому саме музичний план вірша втілює це невловиме життя особистості, що відбивається саме у фактурі піаніста, з його легким та прозорим інтонуванням. Тональні зміни (поява сі бемоль мінору) підсилюють цей процес споглядання за нюансами сприйняття. Загалом фортепіанна партія визначається багатшаровістю, різноманіттям інтонування, використанням альтерованої акордики тощо.

Отже, трансвидовий художній переклад у циклі «Калина міряє коралі» спрямовано на посилення та доповнення властивостей поетичного тексту завдяки семантичним відмінностям між текстом та музикою. Фільц всебічно посилює синестетичність віршів Костенко, їх картинність та мальовничість, звукову насиченість та асоціативність. Пісенність, мелодична яскравість співвіднесені із звуковим, гармонічним та фактурним багатством фортепіанної партії. Глибинна структура художнього тексту циклу пов'язана саме з невербальним компонентом, тобто музичним планом та зокрема його синтаксичними (гармонічними, фактурними, ритмічними особливостями), в реалізації яких фортепіанна партія займає визначальну роль. Відповідно концертмейстерську складову позначено презентацією глибинних структур тексту: завдяки артикуляції, темпоритму, динаміці, що дозволяє досягнути адекватної трансформації глибинних структур у поверхневі для спрямування сприйняття слухача.

2.7. Художній переклад як транспонування та перефраз у вокальних циклах О. Яковчука «Сливи цвіт» на вірші М. Басьо та Трьох сонетах Ронсара Ю. Іщенка

Дев'ять віршів класика японської класичної поезії М. Басьо стали предметом уваги Олександра Яковчука у вокальному циклі «Сливи цвіт». Дослідниця стилю композитора О. Кушнірук зазначає естетику «інакшої поетичної першооснови», яка обумовлює, і відповідну естетику транспонування як виду художнього перекладу (Кушнірук, 2020).

Як відомо, поетичний жанр хайку у Басьо пов'язано із естетикою «надлишкового почуття», яке визначено в якості художнього принципу «сіорі». У хайку Басьо оригінально використав характерні виразні засоби, що склалися в сучасній йому поетиці, вводив нові, продиктовані характером та завданнями його творчості. Поезія Басьо спрямована на простоту мови, втім, вона поєднується з гострою та зворушливою виразністю. Значну роль стали відігравати інтонаційно-синтаксичні засоби: цезура, еліптичні конструкції. Як відзначають дослідники, відбір лексики в хайку дуже ретельний, тому кожне слово влучне та неминуче, обов'язкове, яке має відчуватися як незамінне. Саме ці якості актуалізує та водночас *транспонує* у музичній площині Олександр Яковчук. Це передбачає смисловий, виразний перенос у тон вираження, який відрізняється певним чином від першоджерела, але не віддаляється від його основних образних стрижнів.

У вокальний цикл О. Яковчука «Сливи цвіт», який створено у 2017 році, увійшли десять мініатюр; «Рису – новини», «Як на ту біду», «Була б забула», «Вже дождали й жнив», «Гора-вишина», «Тихо, мов у сні», «Хмурої ночі», «На білий рукав», «Думалось мені», «Пахне сливи цвіт» – це короткі вірші хайку, відомі своєю тонкою асоціативністю та парадоксальністю.

За спостереженням О. Кушнірук, «композитор ретельно продумує тональний план частин циклу відповідно настроям, які окреслені сюжетом: No1 – до мажор, No2 – мі мажор, No3 – соль мажор, No4 – мі мінор, No5 – ля мінор – соль мажор, No6 – ре мінор, No7 – фа мінор, No8 – мі мінор, No9, 10 – до мажор» (Кушнірук, 2020:74). Для концертмейстера це є основою для побудови цілісності циклу, яка є досить особливою в умовах незавершеності та змістової відкритості кожного вірша.

Перша пісня «Рису-новини» розгортає лаконічний, ззовні побутовий текст у прозорій діатониці та тонких простих мелодичних лініях у вокалістки та піаніста. Мажоро-мінорні зсуви у завершенні хоку створюють враження неочікуваної асоціації героїні, яка усвідомлює власну самотність.

Артикулювання піаніста тут максимально ясне та водночас легке, матове, що збігається з силабікою солістки.

Друга пісня створює ще більший колорит пентатонічних інтонацій та барвистих акордів з доданими тонами, силабіка зберігає ясність слов та незвичайну поетичну виразність хоку. Концертмейстер ту відтворює ніжний, «пастельний» тон, який асоційовано із лінійними перехрестями японського традиційного живопису та каліграфії.

Третя мініатюра «Була б забула» контрастна попереднім завдяки скерцозним мотивам, тональним «мерехтінням», різкій акцентності в партії фортепіано, що створює певну загостреність та характерність картини вірша. Партія фортепіано дублює базові тони вокалістки і тому вимагає від піаніста тембрової відповідності.

Четвертий та п'ятий вірші є певним предиктом до кульмінаційної зони циклу, а саме шостого, сьомого та восьмого солоспівів, як це зазначено у статті О. Кушнірук.

Фортепіанна фактура меланхолійної пісні №4 «Вже дождали й жнив» – це і фон, і середовище, завдяки якому розгортається сумна розповідь героїні. Фортепіанна партія ніби «оплітає» вокальну мелодію, додаючи все більш експресивних гармонійних барв. «Музика логічно передає снагу слова, емоційне звукове наповнення вимагає від співачки тонкого нюансування — від трепетно ніжних поспівок до драматичних екзальтованих фраз із ферматами на високих звуках» (Кушнірук, 2020:14) Зазначимо, що транспонування композитора полягає тут у додаванні нових змістових нюансів у стан очікування героїні, її повільні рефлексії.

У *п'ятому* номері «Гора-вишина» вперше у фортепіано з'являються безперевні терцові ланцюги, які підкреслюють дисонатність нижнього шара фактури, поліритмія, невелике, але ж нарощування активності мелодичного потоку, який все частіше завершується питанням, яке підтримано фортепіано. Ця безперервність стимулює більш схвильоване, емоційне виконання

солістки, тому марковане артикулювання концертмейстера, його «переклад» є тут доречним, тобто актуалізує прихований драматизм події.

Шостий солоспів «Тихо, мов у сні» перемикає сприйняття у стан безнадійності та глибокого суму: фортепіано та голос майже не звучать разом, а ніби відповідають один одному на невимовні питання. Виникає образ гнітючої пустоти, душевного смутку. Фортепіано надає висхідні пасажі та акордові дисонуючі послідовності, які контрастують як контрастують із майже декламаційним стилем вокальної партії.

Вперше в циклі *сьомий номер* «Хмурої ночі» втілює той драматизм, який було приховано у попередніх піснях, демонструє образ тривожного шляху, з імітацією ритму кроків з різкою, майже токатною артикуляцією фортепіано. Слова вперше розриваються, різко скандуються, надаючи експресіоністичного нахилу виразності, і лише на зверненні до місяцю перетворюються саме на спів. «Переклад» концертмейстера – посилення, підкреслювання не стільки тексту, скільки смислу справжніх відчуттів.

Восьмий солоспів – апогей токатності, напору, що провокує зміну вимовляння солістки на акцентоване, різке, нерегулярне. Образи холоду, снігу, осіннього вітру транспоновані композитором у модус більш відкритих почуттів. Розробка акордів із доданими тонами перетворюється у стрімкі пасажі, які окреслюють певний простір цієї картини.

Дев'ятий вірш повторює тематичний матеріал у фортепіано першого номеру, що створює арку. Мелодика вокалістки повертається до сумного розповідного тону, останнього одкровення Фактура стає при цьому більш різноманітною, з'являються багатотерцієві акорди як відлуння тонів солістки.

Як зазначає О. Кушнірук, «показовим прийомом художньої цілісності циклу «Сливи цвіт», подібно до «Уривків з мого Кобзаря», виступає наявність інтонаційно-тематичної арки між крайніми частинами твору. Таке смислове навантаження покладене лише на фортепіанну партію, де у світлій барві тональності до мажору помірному темпі виринають звукові арабески—діатонічні мотиви у верхньому регістрі на тлі паралельних септакордів у

середньому, доповнені появою діалогізуючих з ними того ж типу мотивів у солістки (No1)» (Кушнірук, 2020:75)

Таким чином, композитор транспонує японську поетичну мініатюру з її натяками, *незавершеністю* та водночас концентрацією наскрізних думок героїні, в різні *завершені* емоційні модуси: він не обмежується спогляданням або розповіддю, а перемикає ці стани у надію, відчай, тугу, глибокий сум, трагізм. Наскрізним метамодусом циклу є тотальна самотність, що складає основу для перекладацької герменевтики концертмейстера. Виконавська поетика ту містить фактурну прозорість та ясність, матові, ніби приглушені фарби інструменту, артикуляційну гнучкість та «розповідність».

У «Трьох сонетах Ронсара» Юрія Іщенка музичний «переклад» поезії наближено до перефразу. Продовжуючи досліджувати види художнього перекладу та критерії співвідношення першоджерела та його перекладу, застосуємо положення наступного підходу. За теорією Й. Гете, яку продовжує, як відомо Ф. Шляйхермахер як один з фундаторів художнього перекладу, є два види перекладу: один – з наближенням читача до автора, інший – протилежний, коли автор наближається до читача (Савченко, 2000).

Якщо екстраполювати це на музичний твір, зазначимо, що перший з цих видів – це художні завдання автора в їх сугестивній спрямованості на слухача, тоді як другий вид – це слухацька активність, формування певної установки та реалізації очікувань. Шляйхермахер визначає перший вид як перефразу, а другий - як імітацію. Як зазначає О. Павленко, у першому випадку, тобто перефрази, саме перекладач спрямовує власні зусилля, щоб максимально донести текст автора, його наміри та особливості мови та стилістики. У випадку імітації, як вважає Шляйхермахер, перекладач все одно не може з точністю перекласти словесний текст (хоча він і піддається певному перекладу, як слушно зауважує О. Павленко, саме іншими мистецтвами) (Павленко, 2012). Тому йому залишається імітувати твір, «збираючи його з окремих частин, щоб відтворити все ж таки загальний настрій та емоції автора. На нашу думку, існує цілий ланцюг сучасних вокальних циклів, які можна

розглянути з позицій співвідношення автора та слухача. Як правило, вони мають досить яскравий шар саме музичного «перекладу» поетичного тексту, що висуває певні вимоги до концертмейстера. До таких циклів, на наш погляд, можна віднести вокальний цикл Юрія Іщенка «Три сонети Ронсара», створений у 2008 р. Перший сонет «Когда одна, от шума в стороне» яскраво показує намагання автора деталізувати кожен фразу вірша завдяки пісенній силабіці. Мелодика голосу гнучка, повільна та хвилююча. Панує наскрізний розвиток, постійне оновлення як нарощування змістів та значимості кожного рядка сонету. Один з головних виразних засобів – це поліритмія голосу із фортепіано, яке втілює імпровізацію, натякаючи на романтичну фігураційність в дусі Брамса або Вольфа. «Рихла» тональність створює атмосферу плинності, тонких емоційно-змістових нюансів, враження інтимної сповідальності. Другий розділ сонету підкреслено зміною розміру, уходом в сферу дієзності, уповільненням вимовляння вокалістики, підкресленою значимістю кожного слова. Втім, фортепіанна партія стає ще більш інтенсивною та тонально розпливчатою.

Виконавська поетика відштовхується від поетики психологізованого монологу та спирається передусім на полімелодичну фактур, на її мінливі «фарби», які залежать від коливань регістрів та мелодичних фрагментів. Але згодом і вокальна партія інтенсифікується на підґрунті декламаційності, яка змінює увесь рух сонету: кульмінаційна зона відмічена широтою мелодики та розвиненою мелодичною фігурацією, що нарощує напругу, нерідко вуалює сильні долі. Заключення сонету інтонаційно множинне, що тримає увагу слухача у напрузі.

Другий сонет «Я сумно, повільно йду повз мутного потоку» побудовано на іншій трактовці фортепіанного супроводу: це просторові гучні інтервальні комплекси. Слово підкреслено декламаційне вагоме та відчутне. Власні «передзвони» фортепіано створюють тривожне та позаособистісне враження, спираючись на ритмічне остінато. Врівноваженість мелодики, яка з'являлася

у першому сонеті, порушується напруженим контрастом шарів фактури. Артикуляція піаніста обумовлює відстороненість, аскетичність звучання.

Середній розділ сонету демонструє посилення обох шарів фактури, посилює декламаційність, розширює регістр, деталізує слова при збереженні цілісності фраз. Драматичність висловлювання досягає вражаючої сили як у соліста, так і концертмейстера. Заключний розділ, кода романсу повертається до акордики із розщепленими тонами, лаконічним інтонаціям вже як залишку мелодичного руху попередніх розділів.

Третій сонет «Любя, клян, дерзаю...» - відкрите вираження почуттів, в якому наскрізний розвиток та варіантність мелодики досягає свого апогею. Фортепіано доручена віртуозні, поглинаючі у безперервний рух висхідні фактурні фігури. Вони контрастують із більш ритмічно рівною вокальною партією. Вперше у циклі фортепіано доручаються мелодичні «довимовляння», як продовжують те, що не закінчено вокалісткою. Тому піаніст грає тут роль, як і у всьому циклі другого актора, який може дублювати свого головного виконавця, через увагу до кожного слова краще осягнути ціле. Дрібні інтонаційні фігури фортепіано створюють центробіжний рух, нестабільність музичного «коментаря», окреслюють різноманіття почуттів. Поступово інтенсифікується і вокальна партія, що виражено широкими розпівними фразами на фоні безперервного фігураційного потоку у концертмейстера.

Саме у цьому сонеті глибина проникнення у внутрішні переживання досягнута композитором в повній мірі, тому згідно з когнітивною герменевтикою, творчість тут ототожнюється із самим життям. Тому одне з завдань піаніста у цьому творі є знаходження влучного адекватного тону висловлювання, певного виконавського стилю, який лежить у площині як пристрасного, відкритого динамічного, так і суворого, стриманого, закритого. Таким чином, перефраз як створення певної опосередкованої системи «перекладу», який втілює концертмейстер власним виконанням музичного тексту, надає можливість композиторові зробити певне «перенесення» змістів,

за термінологією Г. Гадамера. Текст та музика існують як два самостійних світи, які, втім, активно доповнюють один одного.

Висновки до розділу 2

Виконавська поетика піаніста-концертмейстра, як і інші види художньої поетики, віддзеркалює *поетику художнього твору* у власній системі виконавського стилю, майстерності та піанізму, вибудовує власну виконавську топономіку. Усвідомлення різноманіття видів поетики, які висвітлюються у художньому творі завдяки певному аналітичному ракурсу, композиторській топономіці як системі виразно-змістових маркерів твору дозволяє концертмейстеру більш влучно спрямувати дослідницьку стратегію виконавської інтерпретації.

Топонімічний аналіз виконавської поетики вокального циклу В. Скуратовського «Пам'ять про сонце», його звукообразів висвітлив артикуляційні, динамічні, формостворюючі та фактурні особливості діяльності концертмейстера-піаніста. Закладена композиторська константа певної взаємодії фортепіанної партії із вокально-словесним шаром спрямована на простоту та акмеїстичну ясність вимовляння. Гнучке переключення планів, внутрішнього та зовнішнього, експресивного та оповідального формує наступну топономіку твору: яскраві контрастні співставлення в галузі динаміки, ритміки та фактури, неочікуваність психологічних станів, що створює у свою чергу неповторну драматургію циклу. Це дозволяє концертмейстерові адекватно інтерпретувати цикл одночасно як розповідь та психологічні замальовки завдяки власній піаністичній майстерності. Мислення В.Польової у циклі «Тут» медитавне-споглядальне, спрямоване на досягнення центру, який є прихованим, прозорим, зникаючим. Топономіка виконавця тут – імітація внутрішнього споглядання, народження та зникання звуків, одноплановість звучання. Таким чином, концертмейстер у обох циклах розраховує ступінь власної присутності, тобто ступінь навантаженості фортепіанної партії. Театральність, яка притаманна сучасним вокальним

циклом, слугує мійцним стимулом для В. Скуратовського мислити характерами, портретами, яскравими та чітко окресленими музичними засобами традиційного спрямування. Дії концертмейстера для втілення таких принципів зосереджені на створенні так званого декоративного фону для вокаліста, який є не стільки множинним, а більш стабільним за своїм тематичним ядром, активізувати звукові фарби та артикулювання крупним «мазком».

Дослідження в дисертації нелінійного мислення сучасного піаніста-концертмейстера в «Осінніх сонетах» В. Губаренка висвітлює поліфонічність виконавських дій концертмейстера в іншому ракурсі. Нелінійне мислення виконавця, яке рухається різними шляхами від «точок» вибору» до цілісної інтерпретації, спирається на деталізацію музичного плану, індивідуалізацію жанрів та жанрових прототипів у окремих частих вокального циклу.

Принципи композиторського мислення у вокальному циклі І. Карабиця, діяльнісно-динамічний у Карабиця, що спонукає концертмейстера не тільки розкривати сформовану ними поетику твору, але й активізувати її для слухача, тобто задіяти власну систему інтенціональних прийомів. Мислення Карабиця множинне, децентралізоване, щоб акцентувати різні параметри твору, надати їм різновекторної спрямованості. Це потребує від піаніста гнучкого переключення від експресивної акцентності певних деталей до, навпаки, нейтралізації в інших випадках.

Виявлення взаємодії глибинної та поверхневої структури текстів Лесі Українки як перекладу-трансакції в циклі Лесі Дичко «Настрої» відкриває піаністу-концертмейстеру певну виконавську поетику так званих «мігруючих» функцій фортепіанної партії: від колористичного фону до активного коментаря вокалістки. Тому артикуляційна, агогічна та технічна складові виконавської топономіки ту дуже різноманітні та схиляються в бік аklasичного виконавського стилю.

Реалізація М. Скориком типу *художнього перекладу фольклорного першоджерела як художнього трансферту* є підґрунтям виконавської

поетики піаніста-концертмейстера для створення не тільки автентичної обрядової ситуації, а й надання їй трагічного, позаособистісного змісту. Концертмейстер у цьому випадку виступає як певний актор, навіть і режисер цього розгорнутого пісенного дійства, тому його виконавська топономіка дуже далека від класичної.

Трансвидовий художній переклад, втілений Богданою Фільц у циклі «Калина міряє коралі», вимагає от піаніста-концертмейстера усвідомлення особливостей поезії Ліни Костенко, які суттєво вплинули на іншу видову специфіку, а саме музичне трактування її віршів у синестезійному аспекті в опорі на національні архетипи. Віртуозність та різноманіття засобів фортепіанної партії, картинність та звукозображальність в поєднанні з пісенністю ускладнюють виконавські завдання піаніста та водночас надають певний спектр звукових фарб фортепіано.

Транспонуючий художній переклад в циклі О. Яковчука «Сливи цвіт» на вірші М. Басю активізує виконавську поетику щодо посилення або, навпроти, пом'якшення вокальної експресії, яка межує із суто побутовою розповідною інтонацією. Музичні події розкривають внутрішній стан, в якому зовнішні спостереження та явища поступово перетворюються у враження та відчуття жінки.

Переклад-перефраз у вокальному циклі Ю. Іщенка «Три сонети Ронсара» демонструє максимальну художню навантаженість поетики фортепіано, що у свою чергу формує певну виконавську поетику концертмейстера. Вона полягає у поліфункціональності музичного плану до вербального, фортепіанної партії до вокальної. Це дозволяє композитору влучно передати гармонічне поєднання у сонетах оповідальності та ліричного модусів.

ВИСНОВКИ

Дисертація присвячена комплексному дослідженню виконавської поетики вокального циклу українських композиторів останньої третини ХХ – початку ХХІ століття через призму концертмейстерської інтерпретації, з особливою увагою до когнітивних, діяльнісних та комунікативних аспектів творчості піаніста-концертмейстера. Виконавську поетику концертмейстера розглянуто в контексті постнекласичної науки, що дозволило окреслити нові функції та творчі стратегії концертмейстера як суб'єкта з нелінійним мисленням, багатфункціональною діяльністю та адаптивними творчими стратегіями інтерпретації музичного твору.

1. Аналіз поняття «поетика» у сучасному науковому дискурсі висвітлив розмаїття його трактувань. Поетика є основою структурування та функціонування твору, тобто є феноменальною якістю будь-якого художнього тексту. Водночас поетика є поняттям, зміст якого фіксує цю художню якість та іманентність музичного тексту і спрямовує увагу на інтенціональність твору, слухацьке сприйняття. Поетика корелюється у широкому сенсі із когнітивними структурами, інтерпретацією, герменевтикою, художнім перекладом, інтертекстом, що дозволяє більш чітко виокремити саме художні закони твору у різних дослідницьких ракурсах. В залежності від рівня дослідження твору поетика ділиться на певні види, які дозволяють досліднику диференціювати завдання та залучити перцептивні, історичні, когнітивні закономірності, які визначаються певними видами поетики.

Жанрова поетика сучасного українського вокального циклу у світлі концертмейстерської складової полягає у різноманітті поетичних першоджерел та відповідно множинності жанрово-стильових рішень. Індивідуалізується естетика трактування голосу, слова, ролі фортепіанної партії, яка набуває ознак різних типів інструменталізму.

Поетика в якості музичного концепту пов'язана із виокремленням її компонентів (ідеї, виразної мови, риторики, за С. Шипом), психологією

художньої творчості та цілісною системою художніх засобів (за М. Черкашиною-Губаренко), зі стратегією концептуального аналізу музичного твору (за С. Щелкановою), зі стилем та жанром. Виконавська поетика як частина музикологічного дискурсу базується на константах композиторського мислення, топономії виконавських засобів (за Ю. Ніколаєвською) та виконавських завданнях. За аналогією структури виконавської топономії як складової виконавської поетики Ю. Ніколаєвської вважаємо можливим створити і композиторську топономіку як частину композиторської поетики відносно вокального циклу, яка містить власну філософію жанру, інтерпретацію змісту циклу, вибір композиційної техніки, тип взаємодії голосу та фортепіано. Поетика вокального твору перехрещується із такими суміжними категоріями когніції, як інтертекстуальність, інтермедіальність, музична риторика, що розкривають різноманітні чинники того відбору виразних засобів та їх впливу на слухача.

2. Для висвітлення виконавської поетики піаніста-концертмейстера у дисертації розглянуто структуру його діяльності в аспекті постнекласичної гуманітарної науки.

Запропоновано та апробовано дефініцію «виконавська поетика концертмейстера». **Виконавська поетика концертмейстера** – це комплекс когнітивних, діяльнісних, стратегічних та практичних дій, спрямованих на втілення інтерпретації вокального твору на засадах перекладацької герменевтики, діалогічної комунікації, і камерного хронотопу, що спираються на виконавську топономіку. Це обумовлює аналіз діяльності у міждисциплінарній площині, в центрі якої знаходиться особистість концертмейстера нового типу як суб'єкта із нелінійним мисленням, варіативним та ризоматичним сприйняттям.

Постнекласична парадигма створює умови для формування нового типу сучасного концертмейстера, стрижень якої складають багатofункціональність, проєктивність, навігаційність (стосовно слухача), режисерування, аргументована інтерпретація та діалогічність (стосовно до

вокаліста), гнучкість та варіативність дій, різні типи виконавської стратегії, виконавський стиль, піаністична майстерність. Постнекласичний контекст, в якому формуються актуальні формати концертного життя, висуває на перший план такі якості мислення творчої особистості, як нелінійність, поліфонічність сприйняття, проектно-конструктивну спрямованість, діалогічність. Новим фактором є і переакцентування художньої свідомості на відсутність певної ієрархії художніх цінностей, авторитетів, вихід за межі традиційного системного бачення мистецтва у площину мережевих змістів та відносності художніх позицій.

Особливе значення відіграє дивергентне мислення як метахарактеристика, до якої віднесемо генералізацію ідей, саморозвиток та продуктивність інтерпретації. Діяльність сучасного піаніста-концертмейстера є контекстуальною, що обумовлює широту асоціативного поля та інтертекстуальних зв'язків, збагачуючих результат інтерпретації.

Постнекласична модифікація дивергентного мислення та творчого потенціалу сучасного піаніста-концертмейстера, множинність складових творчої діяльності має новий масштаб у порівнянні з усталеним і тому може бути визначена поняттям «креативного комплексу», запропонованого в дисертації.

Креативний комплекс – це рухлива сукупність базових психологічних якостей особистості, який спрямовано на творчу проєктивну діяльність з акцентуванням неповторної власної інтерпретації різних кодів зовнішньої інформації.

3. На підґрунті концепції музичного мислення І. Пяковського дивергентне мислення піаніста-концертмейстера обґрунтовано взаємодією його специфічних та неспецифічних компонентів. У процесі розгортання музичного мислення піаніста-концертмейстера виявлено поєднання недискретності та дискретності (специфічних якостей), інтонаційності та конструктивності, вербальності та невербальності, часу та простору. Ці діалектичні пари екстраполюються на художній, драматургічний,

синтаксичний та виконавський рівні музичної логіки, які дозволяють виконавцеві оперувати суто музичними одиницями, компонентами музичної мови. Підкреслено особливу роль емоцій та міжчуттєвих асоціацій як біодинамічної тканини, нового відчуття тілесності XXI століття (рухи тіла як вираження будь-яких внутрішніх явищ), яке допомагає створити власну тактильну технологію. Саме емоції як показник індивідуального художнього стимулу розгортаються у художній образ та у згорнутому виді існують у когнітивних процесах опанування твору. Наголошено на важливості емотивного знаку та «емоційного відхилення», які невербальним чином об'єднують виконавські дії та стають одним з основних імпульсів при вибудовуванні виконавської стратегії.

4. Художній переклад у діяльності піаніста-концертмейстера є складним аналітичним інструментом, що поєднує глибокий когнітивний аналіз музичного твору з його творчою інтерпретацією. Концертмейстер досліджує як глибинну, так і поверхневу структуру твору, виявляючи авторські інваріанти, що дозволяють передати смислову суть і стиль першоджерела. Водночас художній переклад передбачає адаптацію та трансформацію твору з урахуванням виконавської свободи і контексту виконання, що формує індивідуальний виконавський стиль.

Таким чином формується фундамент художнього перекладу: *художнє мислення – інваріант тексту - нелінійний виконавський стиль - креативний комплекс – когнітивний аналіз — інтерпретація глибинної та поверхневої структури тексту - виконавська топономіка.*

Цей процес включає розуміння взаємодії музики і поезії, а також баланс між точністю передачі змісту і творчою свободою, що забезпечує адекватне відтворення авторського задуму у співпраці з вокалістом. Художній переклад виступає засобом глибшого осмислення та реалізації музичного твору, що є ключовим для професійної майстерності концертмейстера у вокальному виконавстві.

5. Виконавська поетика концертмейстера в роботі з вокалістами характеризується комплексним поєднанням когнітивних, діяльнісних і комунікативних аспектів, що забезпечують глибоке розуміння музичного твору та його інтерпретації. Концертмейстер виступає як активний партнер вокаліста, який не лише акомпанує, а й формує спільний музичний образ через діалогічну комунікацію, враховуючи індивідуальні особливості виконавця і специфіку вокального твору. У його поетиці важливу роль відіграють гнучкість і варіативність виконавських стратегій, здатність адаптувати темп, динаміку, артикуляцію та фразування під потреби вокаліста, а також уміння балансувати між точністю передачі авторського задуму і творчою свободою. Концертмейстер оперує як поверхневими, так і глибинними структурами музичного тексту, застосовуючи аналітичні навички художнього перекладу для виявлення і збереження стилістичних та смислових інваріантів твору. Важливою характеристикою є також здатність формувати «виконавську топономіку» — систему виконавських засобів і прийомів, які оптимізують взаємодію з вокалістом і сприяють цілісному вираженню музичного змісту. У підсумку виконавська поетика концертмейстера в роботі з вокалістами — це творчий, багатофункціональний і комунікативний процес, що реалізує інтерпретацію вокального циклу як цілісного художнього явища.

6. В якості основних чинників виконавської поетики виступають композиторське мислення, поетика стилю та жанру, що надає можливість розглянути її у різних аспектах, зокрема в аспекті топономічного аналізу, який реалізовано на прикладі вокального циклу В. Скуратовського «Пам'ять про сонце», вокальних творів з музики до спектаклю «Валенсійська вдова» та вокального циклу В. Польової «Тут» на вірші Г. Айгі. Музичний мінімалізм Вікторії Польової у вокальному циклі на вірші Г. Айгі потребує прозорості та нематеріальності звуку фортепіано, особливого переживання та естетики «присутності» у великій просторовій пустоті, в якій народжуються та зникають статичні звуки. В фокусі виконавської поетики концертмейстера — збільшена чіткість артикуляція та особливе м'яке туше. Комплекс параметрів

топоніміки у циклі Скуратовського, які віддзеркалюють певний виконавський стиль, спрямовані на розкриття поетики твору, на втілення рис акмеїзму у поезії Ахматової та водночас глибинного психологізму. Концертмейстерський вимір поетики цього типу циклу – синтетичний, який об'єднує психологічну деталізацію та цілісність презентації стану-процесу. Константи виконавської поетики твору, який знаходиться на межі інших мистецтв, як в вокальній музиці В. Скуратовського до п'єси Лопе де Вега «Валенсійська вдова», виявляють не тільки картинність та портретність, яка надає конкретності та характерності тематизму, але й певного спрощення фортепіанної партії, більш цілісного виконання, аніж деталізованого вираження.

Інший аспект виконавської поетики на перехресті з поетикою вокального циклу – це нелінійне мислення як характерна риса сучасного піаніста-концертмейстера в «Осінніх сонетах» В. Губаренка. Глибокий філософський нахил сонетів Д. Павличка формує таке мислення виконавця, яке є варіантним, неконстантним та рухливим, спирається на «точки вибору» будуючи багатосторонню цілісну інтерпретацію, деталізацію музичного плану, індивідуалізацію жанрів та жанрових прототипів у окремих частинах вокального циклу. Виконавська поетика щодо цього циклу базується на множинності, неодноразовості залучених засобів.

В умовах індивідуалізації художнього твору, зокрема вокального циклу, важливими константами виконавської поетики виступає композиторське мислення, що спостерігалось у вокальному циклі І. Карабиця «Пастелі» на вірші П. Тичини. Принципи композиторського мислення як константи виконавської поетики знаходяться у певній взаємодії із власними принципами піаніста-концертмейстера, щоб посилити та визначити спрямованість виконавської поетики на інтерпретацію глибинних структур художнього тексту. Вокальний цикл «Пастелі» Івана Карабиця демонструє приховану динаміку змістів, що виражено різкими контрастами, інтонаційною складністю та мелодичною концентрацією. Як і Вікторія Польова та Володимир Скуратовський, які інтерпретують вірші з сильним стильовим

потенціалом – сюрреалістським, абсурдним у Айгі та символістсько-акмеїстським у Ахматової, Карабиць теж занурює слухача у символізм Тичини. Множинний тематичний матеріал І. Карабиця створює стереоскопічне бачення у композиційній техніці атональності, тоді В. Польова мислить «крапками», які ковзають та зникають у безкінечності подиху, випадкового руху, ненародженої або розчиненої лінії, а В. Скуратовський чергує імпресіоністичні фрагменти з драматичною декламацією.

Тип художнього перекладу Лесі Дичко у циклі «Настрої» базується на інтерпретації композиторкою глибинних структур художнього поетичного тексту з метою створення власних семантичних відмінностей та акцентів. У поверхневій структурі тексту, функцію якої частково виконує музичний план, вибудовується шар асоціацій, якій обертаються навколо стрижня «природа-весна-почуття-настрої».

Жанрово-стильовий параметр художнього перекладу у «Трьох весільних піснях» Мирослава Скорика довів паралелізм змістових шарів тексту та музики, який створив трагічну двоплановість розповіді та її емоційного підґрунтя.

Трансвидовий художній переклад Богдани Фільц у вокальному циклі «Калина міряє коралі» призвів до певного художнього результату, а саме стихії пісенності як метаобразу гармонії особистості та природи, картинності та виразності.

Метаобраз самотності та глибокого занурення у внутрішній світ героїні у циклі «Сливи цвіт» О. Яковчука є результатом транспонування буденних спостережень як знаків зовнішнього життя у стриманість та водночас загострену виразність музичного плану. «Три сонети Ронсара» Юрія Іщенка у музичному перекладі поезії як перефрази надають нарощування підвищеної експресії витонченому куртуазному стилю поета.

Жанрова поетика сучасного українського вокального циклу як рухлива система, різноманітні типи вокальних циклів, їх драматургічна та

композиційна індивідуалізація, креативне відношення до жанровості відповідно активізують роль виконавської поетики.

Макро-завдання виконавської стратегії обумовлює поетика у широкому сенсі поняття, як інтертекст, широке коло філософсько-культурних або інших змістів. Мікро-завдання обумовлює поетика у більш вузькому значення, як породжуючий структурно-функціональний принцип твору. Індивідуалізація художнього перекладу у сучасних українських вокальних циклах створює велику платформу для реалізації функцій концертмейстера як режисера виконавської сумісної інтерпретації, як навігатора для слухача, як повноцінного партнера у творчому діалозі, як коментатора, як експерта, як майстра-виконавця.

Таким чином, виконавська поетика вокального циклу українських композиторів останньої третини XX - початку XXI століття постає як складна, багаторівнева система, що формується у взаємодії композиторського задуму та інтерпретаторської діяльності піаніста-концертмейстера. Розгляд крізь призму постнекласичної наукової парадигми дозволив не лише окреслити когнітивно-комунікативні механізми цієї діяльності, а й виявити «креативний комплекс» сучасного концертмейстера як носія інтерпретаційної ініціативи та повноцінного співтворця художнього результату. Системний аналіз музичного мислення, художнього перекладу, топоніміки виконавських засобів і жанрово-стильової багатоманітності вокальних циклів виявив фундаментальні принципи, що формують сучасну виконавську поетику. Вона постає як багатофункціональна модель, у якій особистість концертмейстера, його естетичні пріоритети, мисленнєві та емоційні стратегії стають ключовими для глибокого художнього втілення вокального твору.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Айзенбарт, Л. (2015) Поетика: проблема тлумачення терміна. *Наукові записки Національного університету "Острозька академія". Серія «Філологічна»* (54), 142-145.
2. Ареф'єва, Є. (2021) *Поетика Ігоря Стравінського як теорія композиційного синтезу: культурологічний аналіз*. [Дисертація докт. філософії, Національна музична академія України імені П.І. Чайковського].
3. Асталош, Г.(2013) Виразові можливості фортепіано у вокальному циклі В. Сильвестрова «Тихі пісні». *Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка*, (27), 81-90.
4. Афанасьєва, Е. (2017) Методичні особливості роботи концертмейстера з студентами-музикантами у вищих мистецьких навчальних закладах. *«Young scientist»* • № 10 (50).
5. Батовська, О. (2021) Вокальний цикл «З пісень Хіросіми» Івана Карабиця: діалог культур Сходу і Заходу. *Українське музикознавство*. (47), 101-123.
6. Барт, Р. (2002) Від твору до тексту (переклад Юрія Гудзя). *«Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.»*, «Літопис» Львів/
7. Бабинець, Н. (2010) Камерно-вокальні твори сучасних композиторів Галичини для концертмейстерських класів: навчальний посібник. Львів, Сполом.
8. Баланко, О. М. (2009) .Актуальні проблеми сучасного камерно-вокального виконавства на Україні // *Київське музикознавство. Теоретичні та історичні проблеми мистецтвознавства у світовій та вітчизняній музичній культурі : зб. наук. статей*. Київський інститут музики імені Р. М. Глієра, (29). 3-10. URL: <http://glierinstitute.org/ukr/digests/029/1.pdf>.
9. Беліченко, Н. (1992) *Структурна поетика музичного твору (на матеріалі музики сучасних композиторів 80-х років)* [Дис. канд. мистецтвозн. Київ.

10. Біла, К. (2009) Жанрово-стильова модель як універсальна аналітична система. *Студії мистецтвознавчі*. ІМФЕ НАН України, 2(26). 107–111.
11. Битко, О. (2018) *Феномен театральності в композиторській поетиці С. Прокоф'єва*. [Автореф. дис.канд мистецвозн. Одеса].
12. Бурмаченко, К. (2012) *Поетика постмодерного мистецтва Умберто Еко*. автореф.дис.канд. філософських наук. Київ.
13. Вакаєв, М. (2022). Методологічний нарис щодо сумісності розуміння Дройзена та контрфактичностей Вебера. *Наукові записки НаУКМА. Філософія та релігієзнавство*, (9-10), 127–136.
14. Бурська, О. (2018) Динамічні особливості фактурного мислення піаніста у пошуку інтонаційної виразності звукового образу. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія : Мистецтвознавство*. Тернопіль, (2), 90–102.
15. Ван Чжень, (2022). *Театралізація жанрової форми «вірш з музикою» у камерно-вокальній творчості Гуго Вольфа: інтерпретаційний аспект*. [Кваліфікаційна наукова праця на здобуття ступеня доктора мистецтва за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво»]. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Міністерство культури та інформаційної політики України. Київ, 98.
16. Ванцінь, Я. (2022). Поетика камерно-вокальної творчості Ш. Гуно: виконавський аспект. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 65 (185-198).
17. Вахранёв, Ю.(1994). Исполнение музыки (Поэтика). Харьков, 334.
18. Веркина, Т. (2004) О поэтике исполнительского искусства: звуковой мир фортепианной музыки Валентина Библика. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. праць / Харків. держ. ун-т ім. І. П. Котляревського*. Харків, (13), 175 –183.
19. Вечер, В. Д. (2006) Виконавський аналіз музичного твору (теоретичний та практично-методичний аспекти (на прикладі піаніста-

інтерпретатора): [Дис. на здобуття наукового ступеня канд. мистецтвознавства].

20. Вікарук, Л. П. (2016) Текстологічний і компаративний аналіз вокальних циклів Богдани Фільц «Срібні струни» та «Калина міряє коралі». Львівська національна музична академія ім. М. Лисенка. Львів, 122.

21. Волик, О. (2021) Поетика етюдів Фридерика Шопена: музикознавча та виконавська інтерпретації: [Дис. на здобуття наукового ступеня доктора філософії]. Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського Міністерства культури та інформаційної політики України, Київ.

22. Волковинська, І. В. (2018) Від аналізу до інтерпретації: проблеми тлумачення художнього твору : навчально-методичний посібник. Кам'янець-Подільський, 87.

23. Гадамер, Г.-Г. (2000). *Істина і метод*: у 2 т., пер. з нім. О. Мокровольського (Київ: Юніверс, 2000). Т. 1: Основи філософської герменевтики, 464.

24. Гадамер, Г.-Г. (2001) Герменевтика і поетика. [Вибрані твори: Пер. з нім.]. К.: Юніверс, 181.

25. Ганзбург, Г. (2011) *Пісенний театр Роберта Шумана*: [Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства] Харків.

26. Генкін, А. (2019) Основні принципи піанізму Карла Черні. *World science* № 6(46), vol.2, 1-5.

27. Гірц, К. (2001) Інтерпретація культур: вибрані есе. Київ, 542.

28. Грінченко, Т. (2017) Історія виникнення та становлення професії піаніст-концертмейстер. *Наукові праці історичного факультету Запорізького національного університету*. Запоріжжя, (49.), 280-284.

29. Говорухіна, Н. О. *Еволюція вокального циклу та закономірності циклоутворення (на прикладі творів Р.Шумана, Х.Вольфа, А.Шенберга)* : [Дис... канд.мистецтвозн].Харків

30. Григор'єва О. (2021) *Вокальний цикл у творчості Д. Л. Клебанова: аспекти інтерпретації жанру*. [Дис. кандидата мистецтвознавства (доктора філософії), Харків.
31. Горбунова Л. Постнекласична раціональність: трансдисциплінарний дискурс в науці і освіті.
32. Горелик Л. М. (2006) *Вокальний цикл в жанрово-видовій специфіке камерного пения*: [Дис... канд. искусствоведения]. Одесса.
33. Горелік, Л. (2023) *Метаморфози камерно-вокального циклу в творчості М. Шуха (на прикладі медитативного дійства «Пісні весни»)*. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, (3), 199-206.
34. Гром'як, Р. (2007) *Літературознавчий словник-довідник*. Київ. Видавничий центр «Академія», 753.
35. Гуркова, О. М. (2016) *Творчість І. Карабиця в контексті жанрово-стильових тенденцій в українській музиці останньої третини ХХ століття*: [Дис. канд. мистецтвозн]. Київ.
36. Гребенюк, Н. Є. (2000) *Вокально-виконавська творчість*: [автореф. дис. д-ра мистецтвознав.]: Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ.,
37. Грица, С. (2010) *Рефлексії від музики та писань про музику Богдани Фільц. Музична україністика: сучасний вимір: Збірник наукових статей на пошану заслуженої діячки мистецтв, композиторки, кандидата мистецтвознавства Богдани Фільц* /Ред.-упор. В. Кузик. К.: ІМФЕ ім. М. Рильського НАН України, (5), 26.
38. Гриців, Н. М. (2023) *Перекладацька герменевтика як основа новітнього методу аналізу тексту*. *STUDIA LINGUISTICA*, (22), 74-86.
39. Гуркова, О. М. (2016) *Творчість І. Карабиця в контексті жанрово-стильових тенденцій в українській музиці останньої третини ХХ століття*: [дис. ... канд. мистецтвознавства]. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ.

40. Дзвінчук, А. (2023) *«Поетика почуттів» Ліни Костенко та її втілення у вокальних циклах Б. Фільц та О. Яковчука*. Магістерська робота. Дніпро.
41. Динниченко, Т. (2016). *Типологія форм інтертекстуальності у французькій модерністській прозі (на матеріалі творів Андре Жіда)*: [Дис...канд.філологічн.наук]. Київ.
42. Демідова, В. Г.(2020) Прогностична функція професійної діяльності піаніста-концертмейстера у класі вокалу. *Музичне мистецтво і культура*, (30), кн.1.
43. Демідова, В. (2007) *Прогностичний компонент у професійній діяльності педагога* : навчально-методичний посібник. Одеса : Південний науковий центр АПН України, 168.
44. Дерріда, Ж. (1994) *Позиції*. К.: Дух і літера, 160.
45. Дільтей, В. Виникнення герменевтики. URL: <http://www.philsci.univ.kiev.ua/biblio/diltej.html>
46. Драч, І. (2021). *Композитор Віталій Губаренко. Аспекти вияву творчої індивідуальності*. Харків: «Акта», 362.
47. Домбровський, В. (2008) *Українська стилістика і ритміка. Українська поезика. Відродження* , 488.
48. Ду Вей (2021) *Поетика камерно-вокального циклу в композиторській творчості другої половини ХХ століття (на прикладі камерно-вокальних творів С. Слоніmsького)*. [Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства (доктора філософії) за спеціальністю 17.00.03 «Музичне мистецтво»], Одеса.
49. Еко, У.(1998) *Інтерпретація та надінтерпретація. Маятник Фуко*. Львів, 751.
50. Жарков, О. М. (1994) *Художній переклад в музиці: проблеми і рішення* : [Автореф. дис. канд. мистецтвознав.] : Київ. держ. консерваторія ім.П.І.Чайковського. Київ.

- 51.Жарков, О. М. (1994) *Художній переклад в музиці: проблеми і рішення* [Дис. канд. мистецтвознав.]: Київ.
- 52.Жерздев, О. В. (2011) *Специфіка фактури у музиці для шестиструнної (класичної) гітари соло* [Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства] Харків.
- 53.Заєць, Г.В. (2018) *Творчість Володимира Ярошенка: проблематика, поетика*: [Дис. на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук] Луганський національний університет імені Тараса Шевченка, Харківський національний педагогічний університет імені Г. С. Сковороди, Харків.
- 54.Засєкін, С. (2012) *Психолінгвістичні універсалії перекладу художнього тексту* : монографія Луцьк : Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 272.
- 55.Зорівчак, Р.П. (1989) *Реалія і переклад*. Львів : Вид-во при ЛДУ ім. І. Франка, 216.
- 56.Зуб, Г. А. (2012). *Концертмейстер-пианист в контексте еволюции исполнительского искусства* [Дис. ... канд. искусствоведения] Харьков,
- 57.Іваницький, А. (2004) *Український музичний фольклор*, 320.
- 58.Івлєва, С.Н. (2017) *Ранній П. Тичина: ілюзії надреальності. Літератури світу: поетика, ментальність і духовність*, (9).
- 59.Ільницький, М. М. (1988). *У вимірах часу: літ.- крит. статті*. Київ,190.
- 60.Інюточкіна, Н. В. (2010) *Феномен піаніста-концертмейстера у вокально-інструментальному ансамблі (на прикладі австронімецького вокального циклу XIX ст.* [Автореф.дис. канд мистецтвознав]. Харків.
- 61.Інтерпретація як інструмент культурологічного дискурсу: зб. тез доповідей Всеукраїнської наук.-теорет. конф., (2016) Київ, 2–3 червня 2016 р. К.: ІК НАМ України.
- 62.Калініна, А. (2019) Принципи трактування поезії П. Тичини у вокальному циклі «Енгармонійне» Л. Дичко. *Аспекти історичного музикознавства*, Харків, (15), 80-99.

- 63.Каліщук, С., Сергеєнкова, О. Свідомість як процес і результат «співвіднесення Я зі світом» . *Психологія третього тисячоліття: теорія, практика, експеримент*. Львів, 33-95.
- 64.Катрич, О. (2013) Виконавський стиль та музичне стилетворення (до питання моделювання аналітичної оптики). *Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка*. (29), 111–118.
- 65.Катрич О. Музично-виконавський архетип як стильове підґрунтя явищ музично-виконавської творчості. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 37: Стиль музичної творчості: естетика, теорія, виконавство. К., 2004. С. 59-65.
- 66.Кашкадамова, Н. *Виконавська інтерпретація у фортепіанному мистецтві ХХ сторіччя*. Львів, 340.
- 67.Клочек Г.Д. (1992) Так що ж таке поетика? // *Поетика* / відп. ред. В.С. Брюховецький. К. : Наукова думка, 5–12.
- 68.Кобякова, І. (2008) Поверхнева та глибинна структури текстів: типологічні аспекти. *Вісник СумДУ. Серія “Філологія”*, (1). 2008, 35-40.
- 69.Ковпик, С.(2011) *Основні складові поетики української драматургії першої половини ХІХ ст.* : монографія. Кривий Ріг, 440.
70. Костенко, Н.Є. (2019) Поетика домрового мистецтва. *Вісник ХДАДМ: Теорія та історія мистецтва*. (4-5), 60-63.
- 71.Котелевець, А. (2003) Ліричний вокальний цикл в камерній музиці України. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. пр.* / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. (11). Харків, 166–170.
- 72.Концертмейстер. Великий тлумачний словник сучасної української мови (2004) Укл. головний ред. В. Т. Бусел. К.: Перун, Ірпінь, 452.
73. Кононова, М. В. (2010) До проблеми формування категоріального апарату теорії музичного виконавства. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. (91) *Виконавське*

- музикознавство: методологія, теорія майстерності, інтерпретаційні аспекти. Київ, 197–209.
74. Кравченко, А. І. (2020) *Камерно-інструментальне мистецтво України кінця XX – початку XXI століть (семіологічний аналіз):* монографія. Київ: НАКККиМ, 300.
75. Кремешна, Т. І. Музично-виконавська майстерність як художньо-педагогічна проблема. [https://dspace.udpu.edu.ua › bitstream](https://dspace.udpu.edu.ua/bitstream)
76. Кретов, А. (2017) Феномен піаніста-концертмейстера в соціокультурному просторі: діалог історії й сучасності. *Культурологічна думка*. (12), 56–63. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Kultdum_2017_12_6 (дата звернення 20.07.2022)
77. Кузик, В. (2018) У пошуку одвічної тайни. *Музика*, (2), 13–16.
78. Кучма, Н. А. (2021) *Втілення звукового образу фортепіано в циклах етюдів композиторів XIX–XX століть*. [Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства (доктора філософії)] Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків, Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка.
79. Кушнірук, О. (2020) Стильові особливості вокальних циклів Олександра Яковчука. *Часопис Національної музичної академії України* (2-3), 47–48.
80. Лавриненко Ю. (1977) *На шляхах синтезу клярнетизму*. Канада: Сучасність, 66.
81. Левченко, В. (2023). Від уявності до самопізнання: особливості музичної поетики оперної спадщини В. А. Моцарта . *XI Уйомовські читання : матеріали Наук. читань пам'яті Авеніра Уйомова*. Одеса : Одес. нац. ун-т ім. І. І. Мечникова, (32–35).
82. Литвинова, О. У. (1982) *Камерно-вокальный цикл в творчестве украинских советских композиторов 60–70-х годов (К вопросу драматургии жанра) :* [Автореферат дис. ... канд. искусствоведения] Институт искусствоведения, фольклора и этнографии. Киев.

- 83.Літвинова, О.(1978) «Пастелі» П. Тичини у творчості українських радянських композиторів 60–70-х років. *Українське музикознавство (науково-методичний міжвідомчий щорічник)*. (13) Київ, 31–42.
- 84.Лісова, О. Г.(2009) *Програмність як жанрова парадигма камерної вокальної творчості: до проблеми виконавського розуміння* : автореферат [Дис... канд. мистецтвознавства] Одеса.
- 85.Лісецький, С. (2016) Стильові тенденції "неокласицизм" і "неофольклоризм" у музиці М. Скорика. *Культура і сучасність*, (1), 92-98.
- 86.Лозенко, К.О. (2016) *Синестезія як спосіб осягнення смислу музичного твору: теорія і практика XX – початку XXI століть* [Автореф. дис. канд. мистецтвознавства]. Харків.
- 87.Лопатинський, Р.(2022) Інтерпретація творів малої форми у творчості Іво Погореліча як виконавська редакція тексту музичного твору (на прикладі «Музичних моментів» С. В. Рахманінова). *Věda a perspektivy*, 5(12), 200-208.
- 88.Ма Лінь (2022) Індивідуальний виконавський стиль піаніста в контексті теорії «ідентичності» Е.Еріксона. *Часопис Національної музичної академії України імені П.І.Чайковського*. 2022. №3-4. (56-57)
- 89.Мартінова, Н. І. (2011) Тенденції урбанізму в фортепіанній музиці Еріка Саті та представників «французької шістки». *Наукові записки. Серія: Мистецтвознавство*. (2), 139-146.
- 90.Мельничук, О. Д. (2021) Принципи генеративної лінгвістики як основа когнітивного напрямку у сучасному мовознавстві. URL: <http://dspace.megu.edu.ua>
- 91.Мимрик, М. Р. (2022) Герменевтика музичних творів у контексті інтерпретаційної діяльності викладача мистецьких дисциплін: акмеологічний вимір. *Науковий часопис НПУ імені М.П.Драгоманова*. (14). Теорія і методика мистецької освіти.
- 92.Михайлова , О. В. (2009) *Поэтика камерно-вокальной лирики Франсиса Пуленка* [Дис. канд. искусствоведения]. Харьков.

93. Міщиха Л.П. (2018). Творче мислення особистості: психологічний аспект. *Науковий вісник Херсонського державного університету*. (3). Том 1, 79-83.
94. Москаленко, В. Г. (2008) Аналіз у ракурсі музикознавчої інтерпретації / В. Г. Москаленко. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : науковий журнал*. (1). К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 106–111.
95. Москаленко, В. (2003). Аура слова в музичній інтонації. *Наук. вісн. НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Вип. 28. Київ. С. 3–14.
96. Москаленко, В. (2013) *Лекции по музыкальной интерпретации*. Учебное пособие. Киев, 271.
97. Молчанова, Т. О. (2015) *Мистецтво піаніста-концертмейстера у культурно-історичному контексті: історія, теорія, практика: монографія*. Львів: Нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Львів, 557.
98. Молчанова, Т. (2022) Модель навчання концертмейстерства у музичних закладах фахової вищої освіти України. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*. (47), 67-73. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.47.2022.269566>
99. Нань, Л. (2017). Історико-теоретичні передумови дослідження музичної поетики камерно-вокальних творів М. Мусоргського. *Музичне мистецтво і культура*, (24), 117-131.
100. Нікітіна, А. (2002) «Пастелі»: рефлексія трагічної свідомості в трьох музичних версіях одного поетичного циклу // *Леся Дичко: грані творчості. Збірка статей. Науковий Вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. (19). Книга 3. Київ, 144–152.
101. Ніколаєвська, Ю. В. (2020) *Музична комунікація як інтерпретативний феномен (на матеріалі творчості ХХ-початку ХХІ ст.)*. [Дис... доктора мистецтв]. Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського Міністерства культури та інформаційної політики України, Харків.

102. Ніколаєвська, Ю. В.(2020) *Номо Interpretatus в музичному мистецтві XX – початку XXI століть* : монографія. ХНУМ імені І.П. Котляревського. Харків, 576.
103. Нікітська, О. (2000) *Виникнення концертмейстерської спеціальності в Україні*. Харків.
104. Німілович, О. П. (2015) Вокальний цикл Б. Фільц «Переливи барв» на вірші С. Гординського : принципи співвідношення музики і слова. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. (44), 155-162.
105. Немилович О. (2015) Синтез поезії і музики в солоспівах Богдани Фільц на вірші Ліни Костенко «Калина міряє коралі». (15), 116–123. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ukrmyst_2015_15_18.
106. Оганезова-Григоренко, О. В. (2015) *Генезис і розвиток вокальної методології: трансформації та синтез*: навч.-метод. посіб. Одеса , 84
107. Павленко, О. (2012). Художній переклад як предмет теоретичної рефлексії. *Вісник Маріупольського державного гуманітарного університету. Сер.: Філологія*, 7, (68-81).
108. Пахомова, Є. Г. (2018) *Синестезійні аспекти композиторського мислення Лесі Дичко (на прикладі хорових опер «Золотослов» та «Різдвяне Дійство»)*. [Дис. канд. мистецтвознавства]. Київ.
109. Петренко, М. Б. (2016) Діяльність концертмейстера-піаніста: теоретичний аспект [Текст]. *Актуальні питання мистецької освіти та виховання : збірник наукових праць / Міністерство освіти і науки України, Сумський державний педагогічний ун-т ім. А. С. Макаренка ; редкол.: Г. Ю. Ніколаї, А. Валюха, Н. П. Гуральник [та ін.]*. Суми, 2 (8), 13–21.
110. Пінська, О.(2022) Психологічні аспекти самореалізації особистості. *Вісник університету імені Альфреда Нобеля. Серія «Педагогіка і психологія». Педагогічні науки*. 2 (24), 107-114.
111. Повзун , Л. І.(2009) *Ансамблева творчість піаніста-концертмейстера: Навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів*. Одес. держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 104.

112. Повзун, Л. І. (2005) *Наукові і художні аспекти мистецької діяльності піаніста-концертмейстера* [Дис. ... канд. мистецтвознавства] Київ.
113. Поліщук, А. Поняття «поетика» у контексті музикознавства. *Культуротворчий процес як мистецька реальність. Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2013. Вип. 105. С. 154–165.
114. Поліщук, О. П.(2009) *Художнє мислення в контексті естетичної теорії* [Дисертація...доктора філософських наук]. Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Київ.
115. Полканов, А. А. (2021) *Феномен камерного співу: від естетичних настанов до музично-мовних властивостей*. [Автореферат дис. канд. мистецтв.] Одеса.
116. Полканов, А. (2014) Нові жанрові властивості камерно-вокальної музики в творчості сучасних композиторів. *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської національної музичної академії ім. А.В. Нежданової*. Одеса (20), 533–542.
117. Польська, І. І. (2003) *Камерний ансамбль: теоретико-культурологічні аспекти* [Дис. ... д-ра мистецтвознавства] Київ.
118. Приходько, В. (2017). Інтерпретація та переклад художнього тексту: термінологічний аспект. *Одеський лінгвістичний вісник*, 9(3), 108-111.
119. *Психологія людини: Л. С. Виготський та сучасна наука* : зб. ст. / за ред. М. В. Папучі. Ніжин : НДУ ім. М. Гоголя, 2018. (1), 127.
120. Пучков А. А.(2008) Поэтика античной архитектуры. *Институт проблем современного искусства Академии искусств Украины* Киев. 2008. 992.
121. Пясковський, І. Б. (2009) Логічне і художнє в музичному мисленні. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського* : науковий журнал, 1 (2), 21.
122. Радько, Г. (2010) Поетика сонетарію Дмитра Павличка у контексті світової традиції. 2010.https://www.libr.dp.ua/text/kyivstar2010_1__Radko.

123. Руденко, О. Ф. (2021) *Камерно-вокальна творчість Віталія Губаренка: симбіоз слова, музики і виконавства* [Дис. на здобуття наукового ступеня доктора філософії] Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка. Суми.
124. Савченко, В. В.(2000) До проблеми обґрунтування поняття трансвидового перекладу в мистецтві. *Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності: Збірник наукових праць*. К.: Вид. центр КДЛУ, 187-193.
125. Савчин Т.(1999) *Сонети Д.Павличка. Поетика жанру* [Автореф. дис..канд. філологічних наук]. Київ.
126. Саєнко, В. Н. (1997) Синестезія як якість поетики Ліни Костенко / В. Н. Саєнко, І. В. Пономаренко/. *Слов'янський збірник*. (IV), 136–151.
127. Сердюченко, Ю. О. (2020) Вокальні цикли Лесі Дичко: стильовий та виконавський аспекти : магістерська робота. Харків.
128. Скворцова, Н. (2013) Специфіка втілення голосінь весільно-обрядового циклу у творчості сучасних українських композиторів (на прикладі творів М. Скорика та О. Козаренка). *Київське музикознавство*. (46), 116-120. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/kmuz_2013_46_20.
129. Сонет в українській камерно-вокальній музиці [Ноти](2020) : навчально-методичний посібник / автори-упорядники С. Луковська ; О. Осока. Житомир, 255
130. Слюсаренко, О. С. (2008) *Український символізм в контексті європейської культури* [Дис... канд. наук].
131. Степанова, О. Ю.(2018) Піанізм як метасистема: герменевтична розробка змісту поняття. *Культура України*. (61). 200-210.
132. Степурко, В. І.(2019) *Мистецька інтроверсія у творчості сучасних українських композиторів*. Київ,160.
133. Сухленко, И. Ю.(2011) Этапы эволюции исполнительского стиля Владимира Горовица. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та*

- теорії і практики освіти.* (33), 203-213. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pvmp_2011_33_22.
134. Сюта, Б. (2019) Речевой жанр как фактор вариативности интерпретации речевых жанров в музыке. *Ars inter Culturas*.(8), 75-88.
 135. Стоянова, А. Д. (2019) *Нові жанрові парадигми творчості українських композиторів останніх десятиліть XX — початку XXI століть* [Дис. ...канд. мистецтвознавства]. Одеська національна музична академія імені. А. В. Нежданової.
 136. Тарасова, О. О.(2004) *Історико-культурна еволюція артикуляційного комплексу (на прикладі вокальних циклів XIX-XX сторіч)* [Автореф. дис. ... канд мистецтвознавства ХДАК]. Харків.
 137. Те, Ван (2008) *Явище національного оперного стилю в контексті музичної поетики опери.* [Автореф.дис...канд. мистецтвознавства]. Одеса, (18).
 138. Титаренко, Т. М. Постмодерна особистість у динаміці самоконструювання. <https://lib.iitta.gov.ua> ›
 139. Тягло, О. В. (2008) *Критичне мислення: навч. посібник.* Х. : Основа, 187.
 140. Урись, Т.(2016) Архетип як естетична домінанта художнього вираження модусу національної ідентичності в сучасній українській поезії. *Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія.* 1(35), 96–100.
 141. Фадєєва, К.(2018) Логіко-конструктивні принципи музичного мислення в композиторській творчості музикознавця Ігоря Пясковського. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Музичне мистецтво*, (1), 112–122.
 142. Фекете, О. (2010) Исполнительская концепция : параметры и структура *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. пр. Харків, (29), 459–476.
 143. Філоненко, Л. (2022) Леся Українка і музика (до проблеми синтезу в мистецтві кінця XIX — початку XX сторіччя). *Міжнародний науковий журнал «Грааль науки»*, (12-13), 749-756.

144. Харандюк, Н.Т. (2011) *Діалог як принцип жанроутворення та форма буття камерно-вокального твору (теоретичний та виконавський аспекти)* [Автореферат дис. ... канд. мистецтвознавства] Львівська нац. муз. академія імені М. В. Лисенка. Львів.
145. Хархун, Н.(2001) Дефінітивні розбіжності терміна “поетика” в літературознавчих методологіях ХХ століття. *Вісник Запорізького державного університету* (1).
146. Хіврич, Л. (1974) Про виразність ритмо-темпу в поезії Лесі Українки та про його відтворення в романсах українських композиторів. *Українське музикознавство*. (9). Київ, 225–236.
147. Хмелюк, О. (2019) Індивідуальний виконавчий стиль у мистецтвознавчій та психолого-педагогічній літературі: теоретичний аспект. *Інноваційна педагогіка*, (14)
148. Хуторська, А. Й.(2009) *Композиторська інтерпретація поетичного тексту як художній переклад (на прикладі камерно-вокальної музики)* [Автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.].Харк. держ. ун-т. мистецтв ім. І. П. Котляревського.
149. Цейко, Н. (2021) @Три українські весільні пісні» Мирослава Скорика в аспекті художньо-виконавських завдань піаніста-концертмейстера. *Актуальні питання гуманітарних наук*. (36), том 3.
150. Цейко, Н. (2013) «Не співайте мені сеї пісні...» : поезія Лесі Українки у творчості українських композиторів ХХ століття: порівняльно-типологічний аспект. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ, (3), 165–169.
151. Цзицзін, Ч. (2022) Художньо-виражальний простір камерно-вокальної творчості Богдани Фільц. *Науковий журнал Художня культура. Актуальні проблеми*, (18(2), 131–135.
152. Чекан, Ю. (2017) Сакральний світ Вікторії Польової. «Музика».

153. Чернова, І. В. (2007) *Музичне виконавство в ситуації постмодернізму* : [Автореф. дис. ...канд. мистецтвознавства] Львівська державна музична академія ім. М. В. Лисенка. Львів.
154. Черкашина-Губаренко, М. (2022). Поетика оперного жанру. Науковий журнал *Художня культура. Актуальні проблеми*, (18(1), 17–25.
155. Чернявская, М.В. (2004) Пианист ХХІ века: к новой духовности исполнителя. *Космическое мировоззрение — новое мышление ХХІ века*.
156. Шаповалова, Л. В. (2010) Виконавська рефлексія як об'єкт інтерпретології. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*; зб. наук. пр. Харків. Держ. Ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського, (29), 549-565.
157. Шаповалова, О. (2022) Шляхи позамузичного впливу у камерно-вокальній музиці 10-х років ХХ століття (на прикладі творів Якова Степового). Випускна кваліфікаційна робота освітнього рівня «бакалавр». Дніпро.
158. Шевченко, Л. М. (2020) Сакральні витоки інструментальної множинності музичного виконавства як ознаки піаністичної гри. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*, (42).
159. Шмелева, Н. (2010). Особенности романсового мелодизма Виталия Губаренко в вокальном цикле «Осінні сонети». *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : Збірник наукових статей ХДУМ ім. І. П. Котляревського. Харків, (28), 372.
160. Шип, С. В. (2015) Что такое «музыкальное произведение»? *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія 14: Теорія і методика мистецької освіти*. (18), 8-13.
161. Щербакова, Н.Ю. (2009) *Принципи композиційної цілісності у вокальній творчості Ю. Іщенка*: [Автореф. дис...канд мистецтвозн]. Київ.
162. Щелканова, С. О. (2022) *Поетика ранніх симфоній Валентина Сильвестрова* : [дис. ... д-ра філософії] Харків.

163. Щоголева, О. Вокальний цикл Віталія Губаренка «Простягни долоні» в сучасному виконавському проєкті. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2020. № 2-3 (47-48), 168-179.
164. Щітова С., Якімець О. Новаторська трактовка камерно-вокальних жанрів у пізній творчості Ф. Шуберта. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*, (15), 163–171.
165. Яковчук, Н. (2019) Вступне слово до збірки вокальних циклів О. Яковчука. Київ, 4.
166. Яусс, Г.Р.(2002) Естетичний досвід і літературна герменевтика / Ганс Роберт Яусс ; [переклад Юрія Прохаська]. *Антологія світової літературно-критичної думки XX ст.* / за ред. Марії Зубрицької. Львів. 368–401.
167. Alfred Schnittke // *Encyclopædia Britannica*.
168. Bart R.(1964) «*Éléments de sémiologie*» , Communications 4, Seuil: Paris.
169. Bächtmann, O. (1988). *Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik: Die Auslegung von Bildern*. 3., durchges. Aufl. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
170. Berio, L. (2006) *Remembering the Future*. Cambridge (Mass.): Harvard Univ. Press.
171. Bostridge, I. (2015) *Schubert's Winter Journey: Anatomy of an Obsession*. 2015. 552 p.
172. Wulf, G.(2008) *Insights about practice from the perspective of motor learning: A review*. January .
173. Interdisciplinarity of Music Theory: Between History, Poetics, Theories, and Criticism 7-9 October 2022, Belgrade. *Biennial International Conference on Music Theory and Analysis*.
174. *Georges Braque et le paysage*. Marseille: Musée Cantini; Paris: Hazan, 2006.
175. James ,W. (1904) *The principles of psychology*. N.Y., (2)

176. Musical communication / ed. by Dorothy Miell, Raymond MacDonald, David J. Hargreaves. Oxford : Oxford University Press (2005). XVI.
177. Moore, D. (2007) *Singer and Accompanist. The Performance of Fifty Songs*. 244.
178. Guilford J.P. (1958). New frontiers of testing in the discovery and development of human talent. *Seventh Annual Western Regional Conference on Testing Problems. Los Angeles*.
179. Montagu, J. (2012). Ensemble. The Oxford Companion to Music. Oxford Music Online. Retrieved from: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e2278> (accessed 15 November 2012).
180. Austin, J. L. (1975) How to do things with words. Oxford university press.
181. Seleskovitch, D., (1975). *Langage, langues et mémoire, Introduction de Jean Monnet*, Paris : MinardLettresModernes.
182. Stolze, R. (1998) Phenomenology and Rhetoric in Hermeneutic Translation. *CrossRoads: A Journal of ISSN 2411-1562 (Print); ISSN 2786-8206 (Online)*
183. Tepe, P. (2011) Cognitive Hermeneutics: The Better Alternative. *Discourse Studies* 13 (5), 601–608.
184. Todorov, T. (1971) *Poétique de la prose*, Paris, Seuil.
185. Tsur, E. (1992) *Toward the Theory of Cognitive Poetics*. Amsterdam, etc. ; Elsevier Science Publishers, 549.
186. Ricœur Paul. Le conflit des interpretations. *Essais d'herméneutique*.1969. 512 p.
187. Roussou, E. N. (2017) Exploring the piano accompanist in western duo music ensembles : towards a conceptual framework of professional piano accompaniment practice. (Thesis). University of Hull. Retrieved from <https://hull-repository.worktribe.com/output/4220889>

ДОДАТКИ

Додаток А

*Баритон Маттіас Герне та піаніст Маркус Хінтерхойзер
виконують «Зимовий шлях» Ф. Шуберта
на фестивалі в Екс-ан-Провансі
у супроводі відеоінсталляції В. Кентриджа*



Додаток Б

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті в наукових фахових виданнях категорії Б, затверджених МОН України

1. Гаркуша, М. (2024). Нелінійність художнього мислення піаніста концертмейстера у контексті поетики вокального циклу (на прикладі «Осінніх сонетів» В. Губаренка). *Проблеми взаємодії мистецтв, педагогіки та теорії і практики освіти*. Збірник наукових статей Харківського національного університету мистецтв імені І.П.Котляревського, 72. 199 – 213.

https://intermusic.kh.ua/vypusk72/problems_72_12_Harkusha.pdf

2. Гаркуша, М. (2024). Виконавська поетика вокального циклу Володимира Скуратовського «Пам'ять про сонце». *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. Збірник наукових статей Дніпровської академії музики, 26. 28 – 39.

https://www.lti.lt/failai/Dumka_PDF.pdf

4. Гаркуша, М. (2024). Концертмейстерський вимір сучасного українського вокального циклу: закономірності перекладацької герменевтики. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Збірник наукових статей Дрогобицького національного педагогічного університету, 77. 109 – 115.

https://aphn-journal.in.ua/archive/77_2024/part_1/16.pdf

Конференції:

1. Міжнародна науково-практична конференція «Поетика музичної творчості» (Харківський національний університет мистецтв імені І.П.Котляревського, Харків, 17 січня 2022 року);
2. II Всеукраїнська науково-практична конференція «Творча особистість – надія на майбутнє» (Дніпровська академія музики, Дніпро, 29 березня 2023 року);

3. XIX Всеукраїнська науково-практична конференція «Музичний твір як світоглядна універсалія сучасного мистецтва» (Дніпровська академія музики, Дніпро, 14-15 жовтня 2024 року).