

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ**  
**ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ**  
**ІМЕНІ І.П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

Кваліфікаційна наукова праця  
на правах рукопису  
УДК 78.071.1(430):784.3]:78.01/.03"18/19"

**Тан Цзіньюй**

**ДИСЕРТАЦІЯ**

**ШУБЕРТІАНСТВО ЯК ТРАДИЦІЯ**  
**КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОГО ВИКОНАВСТВА ХІХ–ПЕРШОЇ**  
**ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТЬ:**  
**ІСТОРИКО-СТИЛЬОВИЙ ПІДХІД**

Спеціальність 025 – «Музичне мистецтво»

Галузь знань 02 – «Культура і мистецтво»

Подається на здобуття ступеня доктора філософії (Phd)

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

**Тан Цзіньюй**

Науковий керівник:  
Ніколаєвська Юлія Вікторівна,  
доктор мистецтвознавства, професор

**Харків – 2026**

## АНОТАЦІЯ

***Тан Цзіньюй. Шубертіанство як традиція камерно-вокального виконавства XIX–першої половини XX століть: історико-стильовий підхід.*** Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 – «Музичне мистецтво» (02 – «Культура і мистецтво»). Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського, Міністерство культури України, Харків, 2026.

Дисертацію присвячено вивченню шубертіанства як усталеної європейської камерно-вокальної традиції, яка й досі не отримала належного теоретичного осмислення. Творчість Ф. Шуберта мислиться не лише як унікальне явище музичного романтизму, а й як виконавський феномен, що визначив подальший розвиток європейської камерно-вокальної культури та забезпечив спадкоємність інтонаційно-образних моделей художнього мислення у європейському та світовому мистецтві. Відтак *актуальність теми* зумовлена необхідністю:

- переосмислення у XX-XXI ст. історичної місії Ф. Шуберта як фундатора цієї традиції, що дозволяє усвідомити шубертіанство як унікальний культурно-естетичний феномен, який поєднує інтонаційну психологію, поетичну семантику, виконавську драматургію та філософію;

- інтерпретації шубертіанства у широкому музикознавчому, культурологічному та інтерпретологічному контекстах.

**Об’єктом** дослідження є камерно-вокальна лірика в системі композиторської творчості XIX – XX ст., **предмет** – шубертіанство як традиція композиторської та виконавської творчості.

**Мета** дослідження – обґрунтувати шубертіанство як феномен у композиторській та виконавській творчості XIX – XX ст.

**Методологічну** основу дослідження становлять історичний, жанровий, стильовий, культурологічний, інтерпретологічний, психологічний і гендерно-

інтерпретативний підходи, що дозволяють комплексно розглянути феномен шубертіанства у його композиторському та виконавському вимірах.

**Наукова новизна отриманих результатів** полягає в тому, що шубертіанство вперше розглядається як цілісний надстильовий феномен культурної пам'яті та культурний код європейської музичної традиції. Обґрунтовано його значення як системи художніх смислів, інтонаційних моделей і ціннісних орієнтирів, що визначають розвиток камерно-вокальної музики XIX–XXI ст. Також виявлено роль шубертіанства як універсальної традиції музично-поетичного мислення у творчості співаків XX ст., простежено його трансформації в різних національних композиторських контекстах і виконавських практиках.

У дослідженні 3 розділи. В Розділі 1 **«Шубертіанство в музичній культурі XIX–XX ст. як культурний код європейської камерної традиції»** надано наукове обґрунтування феномену (підрозділ 1.1.); досліджено культурне явище салону як специфічної *форми комунікативної взаємодії*, який докорінно змінив уявлення про стиль виконання (підрозділ 1.2. **«Салонність» як філософія життя і творчості у XIX ст.»**). У підрозділі 1.3. крізь призму гендерно-інтерпретативного аналізу проаналізовано піснеспіви Ф. Шуберта. Вони виявляють надзвичайно широкий спектр моделей суб'єктивності, у межах яких гендер постає не як зовнішня характеристика виконавця, а як складна інтонаційно-семантична якість. Аналіз творів «Du bist die Ruh», «Erlkönig», «Ave Maria», «Gretchen am Spinnrade», «Ständchen» та «Nacht und Träume» засвідчує, що шубертівська Lied є гнучкою художньою системою, здатною вміщувати інтимно-ліричні, драматургічно множинні, сакралізовані, екзистенційні, комунікативні та медитативні форми суб'єктивності. Також виявлено, що смислове наповнення трьох центральних пісенних циклів Ф. Шуберта – «Die schöne Müllerin», «Winterreise» та «Schwanengesang» – формують цілісну драматургію людського внутрішнього шляху й засвідчують унікальність шубертівського світобачення, що зберігає актуальність уже понад два століття.

В контексті камерно-вокального виконавства ХХ ст. спостерігається новий виток шубертіанства, що стає маркером повернення романтизму як психології душі. У цьому контексті ключового значення набуває творчість Д. Фішера-Діскау – співака, який презентував найкращі традиції виконання шубертівських циклів та склав традицію їхнього сучасного виконання. Його послідовна увага до слова, інтонаційної мікропластики та камерної нюансованості заклала підґрунтя для розуміння Lied як моделі людської суб'єктивності. У проаналізованих прикладах жіночі інтерпретації (Р. Флемінг, Е. Стебер, Дж. ДіДонато, Д. Дамрау, І. Зефрід, Д. Дурбін, А. Кірхшлагер, Дж. Норман, Б. Бонні, Е. Шварцкопф) демонструють широкий діапазон художніх моделей – від естетизованої дисциплінованості та камерної інтимності до драматичної насиченості, афективної відкритості й концептуального переосмислення гендерної ролі. Чоловічі інтерпретації (Д. Фішер-Діскау, Ф. Вундерліх, Б. Аппль, Л. Паваротті, А. Бочеллі, Т. Квастгоф, А. Ким), своєю чергою, часто актуалізують аналітико-рефлексивний, драматургічно диференційований або екзистенційно загострений вимір твору.

У висновках до Розділу 1 доведено, що піснеспіви Ф. Шуберта можуть бути осмислені як особлива форма музичного конструювання суб'єктивності, де вокальний голос стає не лише носієм мелодії, а й інструментом психологічного, поетичного, гендерного та екзистенційного самовираження. Сучасна виконавська практика дедалі частіше руйнує жорсткі межі між «чоловічим» і «жіночим» типами інтерпретації, переводячи гендер у площину художнього вибору, тембрової стратегії та концептуального прочитання. Саме тому виконавські версії ХХ – ХХІ ст. становлять важливий матеріал для подальшого дослідження Lied як живої виконавської традиції, у якій кожне виконання відкриває новий смисловий вимір шубертівського музичного тексту.

Надано авторську дефініцію:

*Шубертіанство* в європейській музичній культурі – це стійка художня традиція, що походить від музичного стилю Ф. Шуберта, і уособлює унікальний світ «психології душі»: інтонаційну щирість, камерну інтимність, специфічну мелодичну стилістику та світовідчуття, у якому особистісне переживання набуває метафізичного виміру.

Як спосіб композиторського та виконавського світовідчуття шубертіанство резонує в наступних поколіннях композиторів і зберігає базові цінності – прагнення до внутрішньої зосередженості, психологізації, а також у характерній драматургії ліричного типу.

Всі ці якості формують поняття «шубертіанства» як культурного коду камерно-вокальної традиції.

Розділ 2 **«Композиторсько-виконавські виміри традиції шубертіанства у камерно-вокальній творчості Р. Шумана та Й. Брамса»** присвячено німецькій «гілці» шубертіанства. Камерно-вокальні цикли Р. Шумана «Мірти», «Любов поета», «Любов та життя жінки», «7 пісень на вірші Єлизавети Кульман» (підрозділ 2.1, пункти 2.1.1, 2.1.2, 2.1.3) по-різному відбивають традиції Ф. Шуберта. З виконавської точки зору вокальній музиці Р. Шумана притаманне наступне: велика суб'єктивність, психологізм, різноманітність відтінків лірики (аж до гіркої іронії і похмурого скепсису, яких не було у Ф. Шуберта); загострену увагу до тексту і створення максимальних умов для розкриття поетичного образу, прагнення «передати думки вірша майже дослівно», підкреслити кожную психологічну деталь, кожен штрих, а не тільки загальний настрій; посилення декламаційних елементів. Важливим є також створення збірок ліричних вокальних мініатюр, які подекуди є автобіографічними (це щоденники, сповіді) та умовний розподіл проаналізованих циклів на «чоловічі» (Любов поета) та «жіночі» («Любов та життя жінки», «7 пісень на вірші Єлизавети Кульман»).

Й. Брамс, продовжуючи шубертіанську лінію, поглиблює її у бік філософського узагальнення. Герой його камерно-вокальних творів (проаналізованих у пункті 2.2.1) переживає перехід від романтичного

світобачення до внутрішньої стриманості, зосередженості та осмислення цінностей буття. У брамсівських *Lieds* особисте почуття часто набуває ширшого філософського значення, а фортепіанна партія стає повноправним учасником художнього процесу. Особливо показовим є цикл «*Magelone-Lieder*» (пункт 2.2.2), де камерно-вокальна форма розширюється до масштабної монодрами, що поєднує епічний наратив, психологічну рефлексію та драматургічну цілісність.

У **Розділі 3 «Іншонаціональні виміри шубертіанства»** проаналізовано традиції шубертіанства в українській (підрозділ 3.1) та китайській (підрозділ 3.2) камерно-вокальній музиці на прикладі творів М. Лисенка (пункт 3.1.1), Я. Степового (пункт 3.1.2), К. Стеценка (пункт 3.1.3), С. Людкевича (пункт 3.1.4); В. Барвінського (пункт 3.1.5), Сяо Юмея (пункт 3.2.1), Чжао Юаньрея (3.2.2), Цінчжу (3.2.3), Хуан Цзи (3.2.4), Лю Сюеаня (3.2.5), Хе Лютіна, Чень Тяньхе, Цзян Дінсяня та Хуан Юнсі (3.2.6).

Підкреслено, що в українській музичній культурі шубертіанство формується як національна модель солоспіву, у якій європейські принципи *Lied* органічно поєднуються з українською поезією, народнопісенною інтонаційністю та духовно-історичним досвідом народу. Наприклад, у творчості Я. Степового українське шубертіанство набуває більш камерного характеру, К. Стеценко розвиває духовно-психологічний напрям українського солоспіву, у С. Людкевича камерно-вокальний монолог досягає рівня філософської узагальненості та майже симфонічного драматургічного мислення.

У підрозділі 3.2. **«Китайські моделі шубертіанства: типологія камерно-вокального монологу в художній пісні 1930–1940-х років»** виявлено, що китайська художня пісня першої половини ХХ століття репрезентує ще один самобутній шлях трансформації шубертіанської традиції. Її становлення відбувалося в умовах активного засвоєння європейської професійної музичної системи та водночас глибокої опори на китайську поетико-філософську культуру. У результаті європейська *Lied* була

переосмислена через особливості китайської мови, пентатоніки, інтонаційності, традиційної символіки природи, філософії часу, пам'яті та гармонії людини зі світом. Наприклад, у творчості Сяо Юмея формується філософсько-споглядальний тип китайського камерно-вокального монологу. Чжао Юаньжень розвиває лірико-психологічну модель через символічні образи природи. Цінчжу поглиблює психологічно-філософський вимір жанру, використовуючи образ ріки як символ часу, історії та людської долі.

У **Висновках** визначено результати розв'язання завдань дослідження.

1. Шубертіанство у європейській, українській та китайській камерно-вокальній музиці постає як динамічна художня система композиторства та виконавства, що здатна змінюватися відповідно до соціокультурних мистецьких потреб, національного контексту та комунікативних умов. В коло шубертіанства входять представники різних національних шкіл від Р. Шумана до Хуан Юнсі, що дозволяє простежити послідовне розширення семантики: від психологічної німецької Lied до інтимної лірики українського солоспіву та камерно-вокального монологу в китайській традиції.

2. У зіставленні європейської, української та китайської моделей шубертіанства виявляється спільна художня основа – спрямованість камерно-вокального жанру до розкриття внутрішнього світу людини. Проте кожна культура надає цій основі власного змісту. У німецькій традиції домінують психологічна рефлексія, індивідуальна драма та філософське самозаглиблення. В українській моделі особистісний монолог поєднується з національною пам'яттю, народнопісенною інтонаційністю та духовно-моральними цінностями. У китайській художній пісні внутрішній монолог розгортається через символіку природи, філософію часу, пам'яті, історії та гармонії людини зі світом.

3. Обґрунтовано, що шубертіанство як виконавська традиція від ХІХ до ХХІ ст. постає важливим способом розкриття його художнього змісту. У романтичній Lied, українському солоспіві та китайській художній пісні саме виконавець виявляє приховану психологічну драматургію твору, розкриває

сміслові зв'язки між словом і музикою, вибудовує цілісну лінію внутрішнього розвитку образу.

Таким чином, шубертіанська традиція є одним із найважливіших культурних кодів камерно-вокального мистецтва ХХ ст. У кожній національній культурі вона відкриває нові способи музичного світовідчуття людини, її пам'яті, любові, страждання, духовного пошуку та зв'язку з історією. Європейська, українська й китайська моделі шубертіанства разом засвідчують універсальність камерно-вокального співу як форми художнього пізнання внутрішнього світу особистості та водночас демонструють багатство його національних утілень.

**Ключові слова:** камерно-вокальний жанр, шубертіанство, виконавство, камерно-вокальне виконавство, салонність; романтичне світовідчуття, ХІХ століття; композиторська творчість, *Lied*, піснеспів, вокальний цикл, солоспів, художня пісня, інтерпретація, комунікативні умови, психологія образу, культурний код, гендерно-інтерпретативний підхід.

## ANNOTATION

**Tan Gjinyv. Schubertianism as a tradition of chamber and vocal performance of the 19th–first half of the 20th centuries: a historical and stylistic approach.** – Qualifying research paper on the rights of the manuscript.

Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy in the specialty 025 – «Musical Art» (02 – «Culture and Art»). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Ministry of Culture of Ukraine, Kharkiv, 2026.

This dissertation is devoted to the study of Schubertianism as an established European chamber-vocal tradition that has yet to receive adequate theoretical analysis. F. Schubert's creative work is examined not only as a unique phenomenon of musical Romanticism but also as a performance phenomenon that shaped the further development of European chamber-vocal culture and ensured the continuity



of intonational and imagery-based models of artistic thought in European and world art. Therefore, the *relevance* of the topic stems from the need to:

- to re-examine, in the 20th–21st centuries, the historical mission of F. Schubert as the founder of this tradition, thereby enabling an understanding of Schubertianism as a unique cultural and aesthetic phenomenon that combines intonational psychology, poetic semantics, performance dramaturgy, and philosophy;
- to interpret Schubertianism within broad musicological, cultural, and interpretive contexts.

The **object** of the study is chamber-vocal lyrics in the system of composing creativity of the 19th – first half of the 20th century; the **subject** is the Schubertian forms as a tradition of composers of different national schools and in performing arts.

The **purpose** of the study is to substantiate the phenomenon of Schubertianism in the composing and performing creativity of the 19th-20th centuries.

The **methodological** basis of the study is historical, genre, style, culturological, interpretological psychological and gender-interpretative approaches, which allow a comprehensive consideration of the phenomenon of Schubertianism in its compositional and performing dimensions.

The **scientific novelty of the obtained results** lies in the fact that Schubertianism is considered for the first time as a supra-stylistic phenomenon of cultural memory and a cultural code of the European musical tradition. Its significance as a system of artistic meanings, intonation models and value orientations that determine the development of chamber and vocal music of the 19th–21st centuries has been substantiated. The role of Schubertianism as a universal tradition of musical and poetic thinking in the creativity of singers of the 20th century has also been revealed and its transformations in various national compositional contexts and performing practices have been traced.

The dissertation has 3 chapters.

Chapter 1 «**Schubertianism in the Musical Culture of the 19th and 20th Centuries as a Cultural Code of the European Chamber Tradition**», provides a

theoretical substantiation of the phenomenon of Schubertianism (Section 1.1). Section 1.2, **«"Salon Culture" as a Philosophy of Life and Creativity in the 19th Century»**, explores the salon as a distinctive communicative environment that fundamentally reshaped concepts of musical performance and artistic interaction. Section 1.3 offers a gender-oriented interpretative analysis of Franz Schubert's songs, revealing new perspectives on their performance and semantic interpretation., F. Schubert's songs reveal an extremely wide range of models of subjectivity, within which gender appears not as an external characteristic of the performer, but as a complex intonational and semantic quality.

F. Schubert's songs reveal an extremely wide range of models of subjectivity, within which gender appears not as an external characteristic of the performer, but as a complex intonational and semantic category. The analysis of the compositions «Du bist die Ruh», «Erlkönig», «Ave Maria», «Gretchen am Spinnrade», «Ständchen» та «Nacht und Träume» shows that Schubert's Lied is a flexible artistic system capable of accommodating intimately lyrical, dramaturgically plural, sacralised, existential, communicative and meditative forms of subjectivity. The study further establishes that the semantic content of Schubert's three central song cycles—the emotional immediacy of «Die schöne Müllerin», the existential devastation of «Winterreise», and the spiritual maturity of «Schwanengesang» – forms a coherent dramaturgy of the human inner journey and attests to the uniqueness of Schubert's artistic worldview, which has retained its relevance for more than two centuries.

Within the context of twentieth-century chamber-vocal performance, a new stage in the development of Schubertianism can be observed, serving as a marker of the renewed prominence of Romanticism understood as the psychology of the human soul. In this regard, the artistic legacy of Dietrich Fischer-Dieskau assumes particular significance.

In this context, the creative work of D. Fischer-Dieskau acquires key importance – a singer who presented the best traditions of performing Schubert's cycles and formed the tradition of their modern performance. His consistent

attention to the word, intonation micro plastics and chamber nuances laid the foundation for understanding Lied as a model of human subjectivity. In the analysed examples, female interpretations (R. Fleming, E. Steber, J. DiDonato, D. Damrau, I. Zefried, D. Durbin, A. Kirchschrager, J. Norman, B. Bonny, E. Schwarzkopf) demonstrate a wide range of artistic models – from aestheticized discipline and chamber intimacy to dramatic richness, affective openness and conceptual rethinking of gender roles. Male interpretations (D. Fischer-Dieskau, F. Wunderlich, B. Appl, L. Pavarotti, A. Bocelli, T. Quasthof, A. Kim), in turn, often actualize the analytically-reflexive, dramaturgically differentiated or existentially sharpened dimension of the composition.

The conclusions to Chapter 1 demonstrate that F. Schubert's songs can be understood as a special form of musical construction of subjectivity, where the vocal voice becomes not only a carrier of melody, but also an instrument for psychological, poetic, gender and existential self-expression. The modern performing practice increasingly destroys the rigid boundaries between «male» and «female» types of interpretation, translating gender into the plane of artistic choice, timbre strategy and conceptual reading. That is why the performing versions of the 20th-21st centuries constitute important material for further research into Lied as a living performance tradition, in which each performance opens up a new semantic dimension of Schubert's musical text.

The dissertation proposes the following authorial definition:

*Schubertianism* in European musical culture is defined as a stable artistic tradition originating from the musical style of Franz Schubert and embodying a unique world of the “psychology of the soul,” characterized by intonational sincerity, chamber intimacy, a distinctive melodic idiom, and a worldview in which personal experience acquires a metaphysical dimension.

As a mode of compositional and performative artistic consciousness, Schubertianism resonates throughout subsequent generations of composers while preserving its fundamental values, including the aspiration toward inner

concentration, psychologising, as well as in the characteristic dramaturgy of the lyrical type.

Together, these qualities constitute the concept of Schubertianism as the cultural code of the chamber-vocal tradition.

**Chapter 2, «The Compositional and Performative Dimensions of the Schubertian Tradition in the Chamber-Vocal Works of Robert Schumann and Johannes Brahms»**, is devoted to the German branch of Schubertianism.

The chamber and vocal cycles of R. Schumann «Myrtles», «The Love of a Poet», «The Love and Life of a Woman», «Seven Songs of Elizabeth Kuhlmann» (Section 2.1, Subsections 2.1.1–2.1.3) reflect the traditions of Schubertianism in different ways. From the perspective of performance, Schumann's vocal music is distinguished by heightened subjectivity, profound psychological depth, and a remarkable diversity of lyrical expression, extending to bitter irony and dark skepticism absent from Schubert's works. It is characterized by meticulous attention to the poetic text and the creation of optimal conditions for revealing the poetic image, striving to convey «the meaning of the poem almost literally», emphasizing every psychological nuance and expressive detail rather than merely the overall emotional atmosphere. Another characteristic feature is the strengthening of declamatory elements. Equally significant is Schumann's creation of collections of lyrical vocal miniatures, many of which possess an autobiographical character, functioning as musical diaries or confessions. The analyzed cycles may also be conventionally divided into «male» ones («The Love of a Poet») and «female» ones («The Love and Life of a Woman», «7 Songs on Verses by Elizabeth Kuhlman»).

Johannes Brahms, continuing the Schubertian line, deepens it in the direction of philosophical generalization. His chamber and vocal creativity demonstrates the transition from direct romantic experience to inner restraint, moral concentration and understanding of human existence. In Brahms's Lied, personal feeling often acquires a broader philosophical meaning, and the piano part becomes a full participant in the artistic process. The cycle «Magelone-Lieder» is especially indicative, where the

chamber and vocal form expands to a large-scale monodrama, combining epic narrative, psychological reflection and dramaturgical integrity.

Continuing the Schubertian tradition, Johannes Brahms develops it toward greater philosophical generalization. The lyrical protagonist of his chamber-vocal works (analyzed in Section 2.2.1) undergoes a transition from a Romantic worldview toward inner restraint, reflection, and understanding of human existence. In Brahms's Lied, personal feeling often acquires a broader philosophical meaning, and the piano part becomes a full participant in the artistic process. The cycle «Magelone-Lieder» is especially indicative, where the chamber and vocal form expands to a large-scale monodrama, combining epic narrative, psychological reflection and dramaturgical integrity.

Chapter 3, «**Cross-National Dimensions of Schubertianism**», examines the Schubertian tradition in Ukrainian (Section 3.1) and Chinese (Section 3.2) chamber-vocal music through the works of Mykola Lysenko (Section 3.1.1), Yakiv Stepovyi (Section 3.1.2), Kyrylo Stetsenko (Section 3.1.3), Stanislav Liudkevych (Section 3.1.4), Vasyl Barvinsky (Section 3.1.5), Xiao Youmei (Section 3.2.1), Zhao Yuanren (Section 3.2.2), Qing Zhu (Section 3.2.3), Huang Zi (Section 3.2.4), Liu Xue'an (Section 3.2.5), and He Luting, Chen Tianhe, Jiang Dingxian, and Huang Yongxi (Section 3.2.6).

It is emphasized that in Ukrainian musical culture, Schubertianism is formed as a national model of solo singing, in which the European principles of Lied are organically combined with Ukrainian poetry, folk song intonation and the spiritual and historical experience of the people. In particular, it has been shown that in the creative work of Y. Stepovy, Ukrainian Schubertianism acquires a more chamber character, K. Stetsenko develops the spiritual and psychological direction of Ukrainian solo singing, with S. Lyudkevych, the chamber-vocal monologue reaches the level of philosophical generalization and almost symphonic dramaturgic thinking.

Important in the context of the study of the Schubertian traditions is subsection **3.2. «Chinese Models of Schubertianism: The Typology of the Chamber-Vocal**

**Monologue in the Chinese Art Song of the 1930s–1940s».** It has been found that the Chinese art song of the first half of the 20th century represents another original way of transforming the Schubertian tradition. Its formation took place in conditions of active assimilation of the European professional musical system and at the same time deep reliance on the Chinese poetic and philosophical culture. As a result, the European Lied was reinterpreted through the peculiarities of the Chinese language, pentatonic intonation, traditional symbolism of nature, philosophy of time, memory and harmony of a human with the world. Thus, in the creative work of Xiao Yumei, a philosophical and existential type of Chinese chamber and vocal monologue is formed. Zhao Yuanzhen develops a lyrical and psychological model through symbolic images of nature. Qingzhu deepens the psychological and philosophical dimension of the genre, using the image of the river as a symbol of time, history and human destiny.

The **Conclusions** summarize the principal findings of the study.

1. Schubertianism in European, Ukrainian, and Chinese chamber-vocal music appears as a dynamic artistic system of compositional and performance practice, capable of changing in accordance with the national context, historical era and aesthetic needs. The Schubertian tradition encompasses representatives of diverse national schools, ranging from Robert Schumann to Huang Yongxi, thereby demonstrating a continuous expansion of its semantic scope—from the psychological German Lied to the intimate lyricism of the Ukrainian art song and the chamber-vocal monologue of the Chinese tradition.

2. In comparing the European, Ukrainian and Chinese models of Schubertianism, a common artistic basis is revealed – the orientation of the chamber-vocal genre to the disclosure of the inner world of a human. However, each culture gives this basis its own content. In the German tradition, psychological reflection, individual drama and philosophical self-absorption dominate. In the Ukrainian model, the personal monologue is combined with national memory, folk song intonation and spiritual and moral values. In the Chinese art song, the internal

monologue unfolds through the symbolism of nature, the philosophy of time, memory, history and harmony of a human with the world.

3. The study substantiates that Schubertianism, as a performance tradition extending from the nineteenth to the twenty-first century, constitutes one of the principal means of revealing its artistic content. In romantic Lied, Ukrainian solo singing and Chinese art song, it is the performer who reveals the hidden psychological drama of the composition, reveals the semantic connections between the word and music, and builds a coherent line of internal development of the image.

Thus, the Schubertian tradition represents one of the most significant cultural codes of twentieth-century chamber-vocal art.

In each national culture, it opens up new ways of musical understanding of a human, their memory, love, suffering, spiritual search and connection with history. European, Ukrainian and Chinese models of Schubertianism together testify to the universality of the chamber and vocal monologue as a form of artistic cognition of the inner world of the individual and at the same time demonstrate the richness of its national embodiments.

**Keywords:** *chamber and vocal genre, Schubertianism, performance, chamber and vocal performance, salon nature, Romantic worldview, the 19th century; composing creative work, Lied, singing, song cycle, art song; interpretation; communicative conditions; psychology of the artistic image; cultural code; gender-interpretative approach.*

## Список опублікованих праць за темою дисертації

### Наукові видання України, затверджені МОН України як фахові за напрямом «мистецтвознавство»:

1. Тан Цзіньюй (2025). Шубертіанство в музичній культурі XIX–XX століть як культурний код європейської камерно-вокальної традиції. *Аспекти історичного музикознавства*. Вип. XL (40). 154-169. DOI 10.34064/khnum2-40.08.  
[https://aspekty.kh.ua/vypusk40/aspekt\\_40\\_8\\_154-169Jinyu.pdf](https://aspekty.kh.ua/vypusk40/aspekt_40_8_154-169Jinyu.pdf)
2. Тан Цзіньюй (2025). «Салонність» як філософія та естетика композиторської творчості XIX ст. *Проблеми взаємодії мистецтв, педагогіки та теорії і практики освіти*. Вип.77. 296-313  
DOI: <https://doi.org/10.34064/khnum1-77.16>  
[https://intermusic.kh.ua/vypusk77/PROBL77\\_16-296-313Jinyu.pdf](https://intermusic.kh.ua/vypusk77/PROBL77_16-296-313Jinyu.pdf)
3. Тан Цзіньюй (2026). Пісні Ф. Шуберта: гендерно-інтерпретативний аналіз. *Проблеми взаємодії мистецтв, педагогіки та теорії і практики освіти*. Вип.78. 135-153. DOI: <https://doi.org/10.34064/khnum1-78.07>  
[https://intermusic.kh.ua/vypusk78/pro78\\_7\\_135-153TangJinyu.pdf](https://intermusic.kh.ua/vypusk78/pro78_7_135-153TangJinyu.pdf)



## ЗМІСТ

|   |            |
|---|------------|
| <b>АНОТАЦІЯ.....</b>  | <b>2</b>   |
| <b>ANNOTATION.....</b>  | <b>8</b>   |
| <b>ВСТУП.....</b>   | <b>19</b>  |
| <b>РОЗДІЛ 1. ШУБЕРТІАНСТВО В МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ ХІХ-ХХ<br/>СТ. ЯК КУЛЬТУРНИЙ КОД ЄВРОПЕЙСЬКОЇ КАМЕРНОЇ<br/>ТРАДИЦІЇ.....</b>                 | <b>29</b>  |
| <b>1.1. Наукове обґрунтування шубертіанства.....</b>  | <b>29</b>  |
| <b>1.2. «Салонність» як філософія життя і творчості у ХІХ ст.....</b>   | <b>37</b>  |
| <b>1.3. Вокальна творчість Ф. Шуберта: гендерно-інтерпретаційний<br/>аналіз.....</b>  | <b>47</b>  |
| <b>Висновки до Розділу 1.....</b>   | <b>59</b>  |
| <b>РОЗДІЛ 2. КОМПОЗИТОРСЬКО-ВИКОНАВСЬКІ ВИМІРИ<br/>ТРАДИЦІЇ ШУБЕРТІАНСТВА У КАМЕРНО-ВОКАЛЬНІЙ<br/>ТВОРЧОСТІ Р. ШУМАНА ТА Й. БРАМСА.....</b> | <b>63</b>  |
| <b>2.1. Концептуальні засади камерно-вокальної творчості Р. Шумана в<br/>аспекті шубертіанства.....</b>                                     | <b>64</b>  |
| 2.1.1 «Мірти» (коментар до китайського видання 2015 р.).....  | 76         |
| 2.1.2 Виконавська інтерпретація циклу «Dichterliebe» як втілення<br>шуманівської концепції романтичної Lied.....                            | 81         |
| 2.1.3 Образ жінки в циклах Р. Шумана «Frauenliebe und Leben» та «Сім<br>пісень на вірші Єлизавети Кульман».....                             | 92         |
| <b>2.2. Виконавсько-інтерпретаційні виміри шубертіанської традиції у<br/>вокальній творчості Йоганнеса Брамса.....</b>                      | <b>103</b> |
| 2.2.1 Психологічний, драматичний і філософський зміст піснеспівів op.84,<br>49, 86, 43, 96.....   | 105        |
| 2.2.2 «Magelone-Lieder» op.33: від романтичного наративу до<br>виконавської монодрами.....  | 115        |
| <b>Висновки до Розділу 2.....</b>   | <b>126</b> |
| <b>РОЗДІЛ 3. ІНШОНАЦІОНАЛЬНІ ВИМІРИ ШУБЕРТІАНСТВА..</b>   | <b>133</b> |

|  |            |
|--|------------|
| <b>3.1. Українські солоспіви XIX–початку XX ст. як національна модель шубертіанства</b>                              | <b>133</b> |
| 3.1.1 <i>Микола Лисенко як засновник української моделі камерно-вокального шубертіанства</i>                         | 134        |
| 3.1.2 <i>Трансформація шубертіанських принципів у творчості Якова Степового: психологія ліричної рефлексії</i>       | 144        |
| 3.1.3 <i>Духовно-психологічний вимір камерно-вокальної лірики Кирила Стеценка</i>                                    | 147        |
| 3.1.4 <i>Філософізація камерно-вокального монологу у творчості Станіслава Людкевича</i>                              | 154        |
| 3.1.5 <i>Синтез психологізму та імпресіоністичної образності у творчості Василя Барвінського</i>                     | 158        |
| <b>3.2. Китайські моделі шубертіанства: типологія камерно-вокального монологу в художній пісні 1930–1940-х років</b> | <b>160</b> |
| 3.2.1 <i>Філософсько-споглядальний монолог Сяо Юмея: художня пісня «[Ї]» («Питання»)</i>                             | 162        |
| 3.2.2 <i>Лірико-психологічний монолог в художній пісні Чжао Юаньреня «Як я можу не думати про нього?»</i>            | 164        |
| 3.2.3 <i>Психологічний монолог: синтез ліризму і філософської образності у творчості Цінчжу</i>                      | 165        |
| 3.2.4 <i>Психологізація ліричного монологу у творчості Хуан Цзи</i>  | 168        |
| 3.2.5 <i>Національно-патріотична модель камерно-вокального монологу</i>  | 171        |
| 3.2.6 <i>Драматичний, пейзажно-філософський та елегійно-меморіальний типи камерно-вокального монологу</i>            | 173        |
| <b>Висновки до Розділу 3</b>   | <b>181</b> |
| <b>ВИСНОВКИ</b>  | <b>187</b> |
| <b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ</b>  | <b>193</b> |
| <b>ДОДАТКИ. Додаток А (Список опублікованих праць за темою дисертації та апробації)</b>                              | <b>213</b> |

## ВСТУП

### Обґрунтування вибору теми дослідження.

В історичній еволюції європейського романтизму вокальна творчість німецьких романтиків – яскрава музична сторінка, невіддільна від цілісності феномена, яким є романтизм як ідейно-естетичний напрям у мистецтві. Німецький романтизм налічує потужний список імен особистостей, але саме творчість Ф. Шуберта формує не тільки музичні цінності епохи, але й закладає основи явища, яке у подальшому розвитку можна назвати «шубертіанством», що природним чином знайшов своє продовження у творчості наступних поколінь композиторів та виконавців різних національних шкіл.

Творчість Франца Шуберта, яка стала визначальною для становлення жанру німецького Lied, сформувала окремий тип музичної свідомості. Він, у свою чергу – вплинув на виникнення особливої моделі камерно-вокальної драматургії, зосередженої на ліричному світовідчутті, психологічній деталізації, суб'єктивованій інтонаційності та комунікації камерного типу. У основі шубертівської пісні – інтимна психологічність, внутрішня динаміка емоційного досвіду та інтонаційна мова, здатна моделювати найтонші стани свідомості. Важливим аспектом є також культурна міфологізація постаті композитора. У різні історичні епохи Ф. Шуберт поставав як митець камерної ліричності, чия музика утілювала інтимний емоційний вимір романтизму; як творець, чия інтонаційна мова відбиває драматизм людського існування та психологічну напруженість; як автор, у творчості якого окреслюється траєкторія екзистенційного шляху, закарбована в архетипах його пісенних циклів. Попри розмаїття інтерпретаційних перспектив, ці образи формують цілісне коло наративів, що вибудовують сучасне розуміння шубертіанства – як комплексу культурних уявлень, аналітичних моделей та виконавських трактовок, які перетворили творчість Ф. Шуберта на один із ключових символів європейської камерної традиції.

Творчість Ф. Шуберта мислиться в межах пропонованого дослідження не лише як унікальне явище музичного романтизму, а й як виконавський феномен, що визначив подальший розвиток європейської камерно-вокальної культури та забезпечив спадкоємність інтонаційно-образних моделей художнього мислення у європейському та світовому мистецтві. Саме з цього художнього фокусу виходить шубертіанство як багатошарове явище, що охоплює:

- композиторську поетику митців XIX-XX ст.;
- виконавську традицію та її модифікації у другій половині XIX-XXI ст.;
- комунікативні стратегії, що трансформують простір камерно-вокального спілкування у XX-XXI ст.

Багатоплановість шубертіанства охоплює розмаїття музично-естетичних і культурологічних вимірів: романтичну естетику інтимної суб'єктивності; інтонаційно-семантичні моделі репрезентації психологічних станів; лірико-драматичний синтез поетичного й музичного текстів; специфіку вокальної фрази як носія емоційної драматургії; виконавську рецепцію та традицію інтерпретації Lied у XX столітті; а також модерністські й постмодерністські міждисциплінарні прочитання, що пропонують нові онтологічні обрії для осмислення творчості Ф. Шуберта.

Вагомого значення у осягненні феномена шубертіанства набуває й виконавський вимір. Інтерпретації вокальних циклів «Прекрасна млинка» («Die schöne Müllerin», 1823), «Зимова подорож» («Winterreise», 1827) та «Лебедина пісня» («Schwanengesang», 1828), створені одним із найвидатніших виконавців шубертівської Lied у XX ст. – німецьким баритоном Д. Фішером-Діскау (Dietrich Fischer-Dieskau, 1925–2012), – стали еталонними та сформували нову парадигму вокального-виконавського мислення, що визначила нормативні параметри інтонаційної семантики Lied у XX столітті. Поява записів, що презентують нову виконавську стилістику (наприклад, запис «Зимового шляху» англійцем Я. Бостриджем) зумовлює необхідність аналізу феномену в нових естетичних та комунікативних умовах.

Презентуючи шляхи наших міркувань на рівні постановки проблеми, вкажемо, що поняття «шубертіанство» не отримало належного системного опису. З одного боку, питання генези та вжитку терміна «шубертіанство» у науковій традиції не має однозначної атрибуції та чітко встановленого автора поняття. Воно поступово сформувалося як означення феномену рецепції, інтерпретації та культурного впливу творчості Ф. Шуберта й закріпилося в німецькому музикознавстві кінця XIX – початку XX століття, коли постала потреба описати унікальний вплив шубертівської пісні на європейську музичну свідомість. Подальше системне розгортання цієї теми ґрунтується на фундаментальних музикознавчих працях, які сформували сучасне бачення природи шубертівської Lied та її ролі в європейській художній культурі.

Не менш важливою джерельною основою залишається збірник «Шуберт і шубертіанство» під редакцією Г. Ганзбурга (1994), що відображає ранній етап формування української традиції осягнення феномена та окреслює коло виконавських і аналітичних підходів, властивих кінцю XX ст.

Отже, *актуальність* пропонованої теми дослідження шубертіанства зумовлена необхідністю:

- переосмислення у XX-XXI ст. історичної місії Ф. Шуберта як фундатора традиції цієї традиції;
- усвідомлення шубертіанства як унікального культурно-естетичного феномена, який поєднує інтонаційну психологію, поетичну семантику, виконавську драматургію та філософію;
- інтерпретації шубертіанства у широкому музикознавчому, культурологічному та інтерпретологічному контекстах.

#### **Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.**

Дисертація виконана на кафедрі інтерпретології та аналізу музики згідно з планом науково-дослідницької роботи Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського. Її зміст відповідає комплексній темі «Когнітивне музикознавство: парадигматика музичної творчості в актуальних запитах історії» (протокол Вченої ради №5 від

29.12.2022). Тему дисертації затверджено на засіданні Вченої ради Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського (протокол №3 від 27.10.2022) та уточнено на засіданні Вченої ради (протокол №10 від 28.05.2026).

**Об'єктом** дослідження є камерно-вокальна лірика в системі композиторської творчості XIX – XX ст., **предмет**– шубертіанство як традиція композиторської та виконавської творчості.

**Мета** дослідження – обґрунтувати шубертіанство як феномен у композиторській та виконавській творчості XIX – XX ст.

Мета зумовила постановку наступних наукових **завдань**:

- представити наукові розвідки щодо визначення шубертіанства в музикології;

- охарактеризувати явище салонності як моделі формування мистецько-культурного простору в умовах XIX – першої половини XX ст. в різних національних умовах, визначити концептуальні ознаки салонної естетики як системного явища в мистецтві XIX ст.;

- на підставі історико-естетичної рецепції творчості Ф. Шуберта, Lied як жанрової моделі психологічної експресії та гендерно-інтерпретаційного аналізу окремих пісень та пісенних циклів сформулювати засади шубертіанства як виконавського феномена XX ст.;

- здійснити виконавський аналіз камерно-вокальних творів Р. Шумана та Й. Брамса в аспекті проявів шубертіанства;

- виявити втілення традицій шубертіанства у творчості композиторів різних національних шкіл (зокрема українських, китайських композиторів XIX– першої половини XX ст.).

**Матеріал дослідження.** Матеріалом роботи є нотні тексти камерно-вокальної лірики композиторів XIX–XX ст. Зокрема:

*творчість Ф. Шуберта* – Lieds «Du bist die Ruh» («Ти мій спокій»), «Erlkönig», «Ave Maria», «Gretchen am Spinnrade», «Ständchen», «Nacht und Träume» та вокальні цикли «Прекрасна млинка» («Die schöne Müllerin»,

1823), «Зимовий шлях» («Winterreise», 1827), «Лебедина пісня» («Schwanengesang», 1828);

*творчість Р. Шумана* – камерно-вокальні цикли «Мірти», «Любов поета», «Любов та життя жінки», «7 пісень на вірші Єлизавети Кульман»;

*творчість Й. Брамса* – піснеспіви «Vergebliches Ständchen» («Марна серенада»), «Wiegenlied» («Колискова»), «Feldeinsamkeit» («Самотність у полі»), «Von ewiger Liebe» («Про вічне кохання»), оп. 43 № 1 та «Der Tod, das ist die kühle Nacht» («Смерть – це прохолодна ніч»);

*творчість українських композиторів* – «Мені однаково», «Ой одна я, одна», «Нащо мені чорні брови», «Садок вишневий коло хати» М. Лисенка, «Степ», «Місяць ясененький», «Не беріть із зеленого луку верби» Я. Степового, «Стояла я і слухала весну», «Вечірня пісня», «Плавай, плавай, лебедонько» К. Стеценка; «Піду від Вас...», «Тайна» С. Людкевича; «Пісня пісень» В. Барвінського;

*творчість китайських композиторів* – «问» («Питання») Сяо Юмея, «教我如何不想他» («Як я можу не думати про нього?») Чжао Юаньреня; «我住长江头» («Я живу біля витоків Янцзи»), «大江东去» («Велика ріка тече на схід») Цінчжу; «玫瑰三愿» («Три бажання троянди»), «思乡» («Туга за домівкою») та «春思曲» («Весняна дума») Хуан Цзи; «长城谣» («Балада про Велику китайську стіну») Лю Сюеаня; «嘉陵江上» («На річці Цзялін») Хе Лютіна, «山中» («У горах») та «春归何处» («Куди йде весна?», 1931) Чень Тяньхе, «岁月悠悠» («Роки, що минають», 1936) Цзян Дінсяня; «怀念曲» («Пісня пам'яті») Хуан Юнсі;

*виконавські версії піснеспівів обраних композиторів* – Елізабет Шварцкопф, Луїз Маршалл, Яна Бостріджа, Барбари Бонні, Дітріха Фішера-Діскау, Джессі Норман, Анжеліки Кірхшлагер, Діни Дурбін, Рене Флемінг, Андреа Бочеллі, Джанет Бейкер, Діани Дамрау, Еліни Гаранчі, Бенджаміна Аппля. Йонаса Кауфмана, Джойс ДіДонато, Еллі Амелінг, Елеанор Стебер, Фріца Вундерліха, Бориса Гмірі, Зої Гайдай, Оксани Петрусенко, Єлизавети

Чавдар, Тетяни Веркіної, Павла Кармалюка, Елізабет Тернбулл, Галини Сухорукової, Лариси Руденко, Діани Петриненко, Клавдії Радченко, Ольги Фенюк, Софії Соловій, Шень Яна, Чжао Юаньреня, Дільбер Юнус, Чень Цзузе, Чжан Цюань, Чжан Чжан, Ляо Чан'юна, Чжоу Сяоянь, Чжан Чаохуея, Ши Іцзе, Хуан Лу.

**Методологічну** основу дослідження становлять історичний, жанровий, стильовий, культурологічний, інтерпретологічний, психологічний і гендерно-інтерпретативний підходи, що дозволяють комплексно розглянути феномен шубертіанства у його композиторському та виконавському вимірах.

Психологічний аналіз спрямований на виявлення внутрішньої динаміки образу, тоді як гендерний підхід дає змогу простежити, яким чином тембр, виконавська манера, тип вокальної артикуляції та драматургічна концепція впливають на репрезентацію суб'єктивності. Гендерно-інтерпретативний підхід базується на дослідженнях Ю. Ніколаєвської (Ніколаєвська, 2020), яка обґрунтувала когнітивно-інтерпретативний підхід, В. Гіголаєвої-Юрченко, яка розробляє позиції гендерного виконавства (Гіголаєва-Юрченко, 2008), Юань Сін (Юань Сін, 2022), яка напрацювала позиції гендерно-інтерпретативного аналізу на матеріалі барокових опер, зокрема – Г.Ф. Генделя. В контексті пропонованого дослідження *гендерно-інтерпретативний підхід* позначимо як такий, що передбачає дослідження й інтерпретацію музичного твору крізь призму гендерних смислів, ролей і моделей ідентичності, закладених у тексті (музичному та поетичному), а також актуалізованих у виконавській практиці.

Залучені такі наукові **методи**:

- *історичний* – для опису мистецької доби XIX–XX ст.;
- *жанровий* – у зв'язку з акцентом на вокальних мініатюрах та камерно-вокальних циклах обраних композиторів;
- *стильовий* – дозволяє виявити специфіку композиторських та виконавських стилів;



- *порівняльна інтерпретологія* – при залученні до аналізу різних виконавських версій.

- *виконавський аналіз* – потрібен для виявлення особливостей відтворення співаком композиторського тексту, досягнення поставлених художніх завдань;

- *культурологічний* – для обґрунтування феномена шубертіанства в музичному мистецтві XIX-XXI ст.

**Теоретична база.** В роботі залучено джерела з таких напрямів:

- *мистецтво романтизму та естетика салону* – О. Антонець; С. Анфілова; Н. Беліченко; О. Белоброва/Мурга; А. Бергсон; В. Жаркова; І. Іванова; Л. Ігнатова; В. Нечепуренко; Т. Никоненко; Б. Павліченко; Ю. Панченко; О. Рощенко; Л. Рудницький; I. Bent; Henri Bergson; D. Chesney; C. Dahlhaus; G. Gruber; Amelia Mason; Charles Rosen; Mary Smart; S. Tallentyre; N. Zaslav;

- *композиторська творчість доби романтизму* – Ф. Шуберта (В. Манчук; Ж. Німенська; О. Садовнікова; С. Шчитікова; Ю. Щербаков; W. Bodendorf; L. Bodley; O. Deutsch; D. Fischer-Dieskau, C. Gibbs; M. Hirsch; B. Howe; L. Kramer; S. McClary; B. Newbould; L. Suurpää; S. Youens); Р. Шумана (Г. Ганзбург; І. Іванова; Н. Інютючкіна; J. Clark; Ted Libbey; D. Neumeyer; E. Sams); Й. Брамса (Я. Котенко; L. Botstein; H. Colles; E. Crass; H. Deiters; A. Diimling; A. Ehrmann; Geiringer Karl; S. Kross; M. Kalbeck; Fl. May; T. Nelson; M. Schmidt; B. Sherman; Hans-Dieter Wagner);

- *творчість українських композиторів* – Т. Булат; Ван Сіге; Л. Горелік; П. Гунька; А. Каленіченко; Г. Карась; Л. Кияновська; О. Козаренко; О. Коменда; Л. Корній; Т. Лазанська; І. Лісун; С. Людкевич; Р. Мисько-Пасічник; І. Романюк; Л. Соловей; Л. Старицька-Черняхівська; О. Таранченко; Ю. Чекан, Л. Шаповалова; С. Ябковська;

- *вокальне мистецтво і виконавство* – В. Гіголаєва; Б. Гнидь; Н. Говорухіна; О. Горелік; Н. Гребенюк; О. Грицюк; О. Дуда; Т. Мадішева;

О. Стахевич; І. Цурканенко; J. Parsons; J. Potter; Ділінар; Чжоу Сяоянь; Чу Сяолі, У Хун Юань;

- *інтерпретологія, виконання та методологія аналізу твору* – О. Александрова; Н. Варавкіна-Тарасова; О. Григор'єва; Л. Деркач; Д. Євтушенко; Т. Мадишева; В. Москаленко; Ю. Ніколаєвська; Ю. Радкевич; Б. Сюта; А. Хуторська; І.Цурканенко; Ю. Чекан; Чжівей Чжоу; Л. Шаповалова; О. Щербань; Юань Сінь; I. Bostridge.

Також щодо *творчості китайських композиторів* задіяна довідкові джерела з загальнодоступних ресурсів.

**Наукова новизна отриманих результатів** полягає в тому, що шубертіанство вперше розглядається як цілісний надстильовий феномен культурної пам'яті та культурний код європейської музичної традиції.

У дисертації уперше:

- обґрунтовано його значення не лише як сукупності стильових ознак творчості Ф. Шуберта, а як системи художніх смислів, інтонаційних моделей і ціннісних орієнтирів, що визначають розвиток камерно-вокальної музики ХІХ–ХХІ ст.;
- феномен шубертіанства представлено як модель композиторсько-виконавської творчості ХІХ – першої половини ХХ ст. (Р. Шумана, Й. Брамса, М. Лисенка, К. Стеценка, Я. Степового, Сяо Юмея, Лю Сюеаня, Чень Тяньхе, Цзян Дінсянь, Хуан Юнсі);
- простежено його трансформації в різних національних, композиторських контекстах і виконавських практиках; виявлено роль шубертіанства як універсальної традиції музичного мислення у творчості співаків ХХ ст.

Окремі аспекти наукової новизни позначені наступними позиціями:

- розумінням шубертіанства як *естетичного та світоглядного феномена*, що виріс із романтичної парадигми і став маркером певного типу музичного мислення та культурним кодом камерності й психології світовідчуття;

- міждисциплінарному прочитанні шубертіанства, трактуванні Lied як простору інтонаційної суб'єктивності, що сформував окремий виконавський канон інтерпретації у XX столітті;

- аналізі салонності як *філософії буття та художнього мислення*, що формує окрему онтологічну модель, та її презентації як механізму трансформації романтичної ідеї індивідуалізму в соціально-комунікативну форму.

*Отримало подальший розвиток:*

- презентація можливостей гендерно-інтерпретативного аналізу в межах напряму порівняльної інтерпретології.

**Практичне значення роботи.** Матеріали дисертації можуть бути використані в лекційних курсах з історії та теорії культури, історії музики, навчальних дисциплінах з історії вокального мистецтва, аналізу та музичної інтерпретації, у практичній діяльності співаків, мистецтвознавців та культурологів, а також для подальшого наукового дослідження з проблематики шубертіанства.

**Апробація результатів дослідження** здійснювалася на кафедрі інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського. Основні положення роботи були оприлюднені у виступах на міжнародних та всеукраїнських науково-практичних конференціях: III м/н науково-творча конференція «Сучасне слово про мистецтво: наука і критика» (Харків, 13-14.02.2023, онлайн); IV м/н науково-творча конференція «Сучасне слово про мистецтво: наука і критика» (Харків, 14.02.2024, онлайн); м/н науково-творча конференція наукового проекту «Сучасне слово про мистецтво: наука і критика» (11-12.02.2025); м/н науково-творча конференція наукового проекту «Сучасне слово про мистецтво: наука і критика» (18-19.02.2026).

**Публікації.** Основні положення роботи відображені в 3 публікаціях – статтях в спеціалізованих наукових виданнях категорії «Б», затверджених МОН України.

**Структура дослідження.** Робота складається зі Вступу, трьох Розділів з підрозділами та пунктами, Висновків, Списку використаних джерел і Додатків. Загальний обсяг дослідження становить 214 сторінок, з них основного тексту – 177 сторінок, Список використаних джерел – 173 позиції, з них іноземними мовами – 65, зокрема китайською – 9 найменувань; список використаних аудіозаписів – 58 найменувань.

## РОЗДІЛ 1

### ШУБЕРТІАНСТВО В МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ XIX-XX ст. ЯК КУЛЬТУРНИЙ КОД ЄВРОПЕЙСЬКОЇ КАМЕРНОЇ ТРАДИЦІЇ

Феномен шубертіанства є одним із найрепрезентативніших, але водночас і найскладніших для системного осягнення явищ у музичній культурі Європи XIX–XX ст. Основним завданням розділу є презентація наукових розвідок, в яких не тільки подано осягнення шубертіанства в різних аспектах, але й представлено різноманітні зв'язки явищ, що складають сенс романтичного світовідчуття (зокрема – салонності). За нашою глибокою впевненістю, означений феномен потребує аналізу не лише як історичного впливу чи жанрової традиції, але як комплексного культурного коду, що упродовж майже двох століть визначає способи інтерпретації та осмислення камерно-вокальної музики.

#### 1.1. Наукове обґрунтування шубертіанства

Незважаючи на тривалу й багатоаспектну історію рецепції творчості Ф. Шуберта та наявність значного масиву музикознавчих праць, цілісне теоретичне осмислення шубертіанства досі залишається фрагментарним. Це зумовлено багатовимірністю його природи, адже шубертіанство функціонує як історико-стильова категорія та широке культурно-психологічне, інтерпретаційне й виконавське поле, що охоплює різні рівні музичної комунікації – від онтології музичного тексту до інтонаційної семантики й перформативних стратегій.

Попри значну кількість досліджень, присвячених окремим аспектам творчості Ф. Шуберта – поезиці Lied, гармонічній мові, драматургії пісенних циклів, історичній рецепції, – відсутня узагальнювальна концепція, здатна інтегрувати ці напрями в єдину теоретичну модель. Комплексне дослідження

шубертіанства як культурно-естетичного феномена дає змогу не лише виявити еволюцію інтонаційних і стильових характеристик, але й окреслити місце Ф. Шуберта в процесі формування європейської музичної чуттєвості, емоційної семантики та сучасного музичного мислення.

Вже позначалось, що питання генези поняття «шубертіанство» умовно можна пов'язати з корпусом німецьких досліджень, починаючи з кінця ХІХ ст. Протягом ХХ ст. воно по суті формується у працях, що присвячені творчості Ф. Шуберта та німецької *Lied*. З найважливіших виокремимо наукові розвідки С. Юенс (Youens, 1991; 1997; 1999; 2002), котра запропонувала трактування *Lied* як форми психологічної драматургії, здатної моделювати внутрішню динаміку ліричного суб'єкта та його афективні стани. Її концепція стала основою для подальших інтонаційно-семантичних інтерпретацій шубертівського стилю.

Вагоме теоретичне підґрунтя становить праця К. Дальгауза (Dahlhaus, 1991), який визначив *Lied* як одну з ключових парадигм романтичного інтонаційного мислення – художній простір, де музика функціонує як психологічний жест і засіб вираження емоційної суб'єктивності. Ці ідеї суттєво розширюють історико-біографічні та стильові розвідки К. Гіббса (Gibbs, 2000) і Б. Ньюболда (Newbould, 1997), в яких Ф. Шуберт постає як композитор, що поєднує ліричну м'якість, драматичну загостреність і формотворчу інноваційність.

Сучасні інтерпретаційні перспективи репрезентовані у збірниках Л. Бодлі та Дж. Гортон (Bodley & Horton, 2016), де акцентовано на багатоголосності шубертіанського дискурсу та його відкритості до міждисциплінарних підходів. Особливу цінність становить видання «Cambridge Companion to Winterreise» під редакцією М. Гірш і Л. Фейрзейг (Hirsch & Feurzeig, 2021), у якому цикл «Winterreise» осмислюється не лише як зразок камерно-вокальної драматургії, а й як культурно-антропологічний текст модерності.

Окремим напрямом є дослідження Л. Крамера (Kramer, 1998), С. МакКлері (McClary, 2007), Б. Хау (Howe, 2009) та Л. Суурпяя (Suurpää, 2014), які трактують музику Ф. Шуберта крізь призму модерністських і постмодерністських філософських парадигм, підкреслюючи її символічну глибину, фрагментарність та екзистенційну напругу. Виконавський аспект шубертіанства ґрунтовно розкрито у спадщині Д. Фішера-Діскау (Fischer-Dieskau, 1984), чия інтерпретаційна школа стала еталоном німецької вокальної традиції ХХ століття.

До міжнародного корпусу досліджень органічно долучаються сучасні українські напрацювання.

Так, у збірнику наукових статей «Шуберт і шубертіанство» під редакцією Г. Ганзбурга (1994) це поняття уведено Л. Шаповаловою, яка вперше позначила цей феномен як традицію виконавства.

Я. Котенко залучає поняття «шубертіанство», досліджуючи творчість Й. Брамса. Зокрема, автора зазначає: «Про своєрідне “шубертіанство” у вокально-інструментальній творчості Брамса можна говорити в багатьох аспектах. По-перше, композиційні принципи, сприйняті Брамсом у пісенній естетиці Шуберта. По-друге, вплив шубертівської лірики у виборі таких текстів, зміст котрих почасти перегукується з поетичними джерелами його пісень. І, нарешті, вплив шубертівського стилю в деяких суто музичних елементах: мелодика брамсівських пісень інколи “запозичує” в Шуберта виразні та характерні звороти, мелізми, типові кадансові формули тощо» (Котенко, 2014: 246).

Бакалаврська робота В. Манчук (2023) поглиблює музично-поетичний аналіз циклу «Winterreise», висвітлюючи взаємодію поезії В. Мюллера та інтонаційної драматургії Ф. Шуберта. Магістерське дослідження О. Самосватової (2023) «Шубертіанство як тенденція фортепіанного виконавства ХХ століття» (на прикладі експромтів ор.90 та ор.142 Ф. Шуберта) та спільна стаття П. Рудь та О. Самосватової (2026) демонструють спробу теоретичного узагальнення аналізованого феномену.

Так, спираючись на Б. Асаф'єва, О. Самосватова позначає, що він першим «на території слов'янських держав ввів поняття “шубертіанство”, вклавши в нього глибокий сенс. “Шубертіанство” – це не просто спільнота або течія, представлена шанувальниками і послідовниками музики Ф. Шуберта, а більш глобальна тенденція в музичній історії» (Самосватова, 2023: 8). Проаналізувавши виконавські версії Експромтів композитора, авторка пропонує виконавсько-інтерпретаційні моделі експромтів «як вираження шубертіанської тенденції у фортепіанному мистецтві ХХ століття» (Самосватова, 2023: 55). Серед таких моделей – еталонна, «чуйна», лірична, крайне-суб'єктивна, вишукано-романтична, стримано-класична. Також авторка пропонує екстраполяцію ідей шубертіанства на творчість зокрема В. Сильвестрова.

Статті Ж. Німенської (2024) розвивають проблематику автентичного виконання німецької мистецької пісні, для чого у дослідження уведено поняття «виконавський архетип», що корелює з нашим уявленням про шубертіанство як традицію виконавства. Авторка зазначає: «Важливість наслідування австронімецьких виконавських традицій у формуванні сучасного інтерпретаційного архетипу шубертівської пісні зумовлено й її авторським жанровим іменем – “deutsche Kunstlied”»: до його структури композитором уведено національне походження мистецьких пісень, що підкреслює необхідність його відтворення у виконавській інтерпретації» (Німенська, 2024: 90) та особливо підкреслює роль поетичного тексту як формотворчого чинника у Lied: «Зразкове та художньо-достовірне виконання німецької Lied, що відповідає жанровому ідеалу, об'єднує в собі німецький національний дух, німецький менталітет, ідею, особливий стиль вокального виконання (німецьку акустичну ніжність й витонченість), а головне несе в собі слово (що в німецькій мові містить багато приголосних). Слід також підкреслити, що німецька поезія загалом дуже складна, сповнена символізму, який повинен розуміти виконавець, а в ідеалі – й слухач» (Німенська 2024: 17). Авторка акцентує увагу на стилістичній відповідності інтерпретації



історичному контексту, особливостях вокальної декламації, взаємодії слова і музики, а також ролі виконавця як посередника між авторським задумом і сучасним слухачем. Дослідження формує важливу методологічну основу для виконавського аналізу шубертівського Lied, підкреслюючи значення інтонаційної точності та стилістичної чутливості. Ж. Німенська звертає особливу увагу на значення «німецької художньої пісні» в тому вигляді, який заклав саме Ф. Шуберт: «У творчості Франца Шуберта (1797–1828) das deutsche Lied перетворилася на deutsche Kunstlied, відтворивши змістові властивості раннього музично-поетичного романтизму, набувши значення взірця для подальшого розвитку не тільки європейських, але й позаєвропейських культур (зокрема – *китайської* – курсив наш – Т.Ц.). Саме deutsche Kunstlied шубертівського взірця сприяла історико-художньому прогресу німецькомовної пісенної культури у вокальній творчості Р. Шумана, Р. Вагнера, Й. Брамса. Виникнення оригінального жанрового імені – deutsche Kunstlied (німецька мистецька пісня) слід відзначити осібно, оскільки нова назва відбиває процес романтизації німецької (німецькомовної) пісні, що перетворюється на авторське явище з притаманними йому специфічними ознаками та принципами, які закарбувалися й у виконавському архетипі» (Німенська, 2024: 92-93). Й наступне важливе спостереження дослідниці стосується процесу створення виконавського еталону творчості Ф. Шуберта за життя композитора: «... шубертіади стали джерелом формування прижиттєвої традиції інтерпретації творів австрійського композитора – як інструментальних, так і вокальних. На цих музичних зустрічах Ф. Шуберт виступав не тільки як композитор, але і як піаніст-виконавець, створюючи фортепіанні партії з урахуванням власних піаністичних можливостей, своєрідності власного відчуття виразності інструмента. Як автор і виконавець фортепіанної партії deutsche Kunstlied, Ф. Шуберт сприяв утворенню цілісного (тобто вокально-інструментального) архетипу виконавської інтерпретації взірців власного пісенного спадку. Адже жанровою ознакою deutsche Kunstlied, що відбилася й на виконавському архетипі, є значущість виразної

ролі фортепіанної партії, яка сприяє розкриттю художнього змісту твору» (Німенська, 2024: 94).

Значним є внесок дослідниць С. Шчитікової та О. Якимець (2019), які аналізують стильову еволюцію пізнього Ф. Шуберта, простежуючи його поступальний рух до фактурної ускладненості, підвищеної драматичної напруги та поглибленої психологічної фрагментарності. Тему транскрипцій Ф. Ліста на основі вокальних творів Шуберта концептуально розкриває Ю. Щербаков (2025), демонструючи, як віртуозна інтерпретаторська стратегія видатного митця розширює рецептивні горизонти шубертівської музики.

Отже, у своїй сукупності окреслений науковий комплекс дозволяє розглядати шубертіанство як багаторівневе культурно-естетичне явище, що сформувало власний аналітичний і виконавський канон і водночас виступає динамічним інтелектуальним простором, здатним визначати академічну, культурологічну та мистецьку думку сучасності.

З шубертіанством пов'язано й інше явище, що стало одним з важливих домінант романтичної епохи – явище салону. Джерельна база дослідження охоплює історико-культурні, музикознавчі, філософські та міждисциплінарні праці, що дозволяють розглядати салонність як цілісний соціокультурний феномен.

Так, дисертація О. Антонець (Антонець, 2006) закладає ґрунтовну основу для аналізу еволюції салонної музики в європейській культурі, окреслюючи жанрово-стильові трансформації та функціонування салонної традиції в контексті XIX ст. Авторка аналізує процес завоювання салонами «особливого статусу» та описує процес еволюції ставлення до салону як до місця прояву індивідуальності митців. Дослідження Т. Никоненко (Никоненко, 2005) розширює поле уявлень про салонність, фокусуючись на українських культурно-мистецьких салонах кінця XVIII – першої половини XIX ст., що дозволяє інтегрувати український матеріал у широкий європейський контекст. Сучасну перспективу теми подає Л. Ігнатова (Ігнатова, 2013), яка інтерпретує музичний салон як феномен сучасної культури, актуалізуючи механізми

культурної пам'яті та трансформації традиції. У цьому ж руслі Ю. Панченко (Панченко, 2023) позначає музично-літературний салон ХХІ століття як форму виконавської комунікації, що демонструє спадковість салонної моделі в нових умовах.

Англомовні дослідження дозволяють простежити історію формування французького салону як соціокультурного інституту та особливу роль жінок-організаторок у його становленні. Зокрема, у 19-ти розділах монографії А. Мейсон (Mason, 1891), присвяченої салонам у Франції, якими опікувались жінки, авторка надає повний опис кожного та аналізує важливі складові – естетичні, художні, комунікаційні. Книга С. Таллентайр (Tallentyre, 1926) передруковувалась декілька разів. Вона містить оригінальні документи, зібрані з бібліотек по всьому світу. Авторка збрала інформацію про господинь салонів (від мадам дю Дефан до мадам Віже ле Брюн). Д. Чесні (Chesney, 2007) демонструє погляд на історію обраного періоду (до ХІХ століття) крізь історію салонів того часу, позначаючи французький салон як «важливу культурну спадщину у ХІХ столітті» (Chesney, 2007: 94). Автор зокрема позначає, що салон, залишаючись «місцем соціального життя» митців, стає для них й осередком «пам'яті». Відвідувачі салонів окресленого часу, як позначає автор «озираються назад до старого режиму, або ностальгічно, або просто в спробі, настільки характерній для буржуазної монархії Луї-Філіпа, примирити дві французькі традиції – аристократичну та революційну» (Chesney, 2007: 94). Для пропонованого дослідження важливою є й думка автора про те, що «салон, який виник на початку сімнадцятого століття як антикуртуазне привласнення італійської куртуазної традиції та став орієнтиром французького суспільства протягом його великих століть, знову з'явився після Революції як символ примирення» (Chesney, 2007: 103-104).

Явище салонності досліджено в окремих музикознавчих розвідках. Так, жанрово-комунікативну специфіку салонної культури ґрунтовно аналізує В. Нечепуренко (Нечепуренко, 2015), розглядаючи французьку *mélodie* як форму естетичної комунікації. Авторка називає салон в паризьких домах

першої половини XIX ст. «своєрідною формою світського спілкування» (Нечепуренко, 2015: 160). В. Жаркова (Жаркова, 2009) у монографії про Моріса Равеля представляє паризькі салони важливим осередком для формування індивідуальності митців та формує модель художнього послання композитора, що співвідноситься з салонною традицією витонченості.

Біографічне дослідження К. Гібса (Gibbs, 2000) доповнює цей ракурс історико-контекстуальними даними про шубертіади. Дослідження виконавської традиції щодо творчості М. Мошковського у статті М. Чернявської та О. Міц (Чернявська, Міц, 2025) демонструє вплив салонної культури на інструментальну практику та формування нової технічної парадигми XX століття.

Соціокультурна перспектива теми салонності представлена у дослідженні Б. Павліченка та Г. Вдовиченка (Павліченко, 2025), що демонструє історичний досвід культурно-мистецьких товариств Заходу України і дозволяє екстраполювати салонну модель на інші форми культурної самоорганізації.

Комунікативна теорія, викладена в монографії Ю. Ніколаєвської (Ніколаєвська, 2020) розширює теоретичну рамку дослідження салонності в музичному мистецтві XIX століття.

Отже, аналіз джерел дозволяє розглядати салонність як багаторівневий феномен та свідчить про міждисциплінарний характер явища. Історико-культурологічні праці окреслюють соціальний контекст салону, музикознавчі – жанрово-стильову специфіку, філософські – онтодіалектичну і темпоральну основу салонності. Малодослідженим залишається питання формування цілісної філософсько-естетичної та комунікативної моделі салонності як способу музичного мислення XIX століття, на чому й буде сконцентрована увага в межах наступного підрозділу.

В межах пропонованого дослідження і концептуалізації шубертіанства вважаємо, що воно безпосередньо корелює з феноменом салонності та її впливом на становлення *kunstlied* у творчості Ф. Шуберта.

## 1.2. «Салонність» як філософія життя і творчості у XIX ст.

Основним завданням підрозділу є виявлення та концептуалізація феномена салонності як самостійної естетичної моделі музичної культури XIX століття. Акцент ставиться на визначенні його філософських засад, художніх принципів та механізмів функціонування салонності, що знаходить вираження й у композиторській практиці доби романтизму. Методологічно обрано культурологічний підхід, важливий для аналізу салону як соціального інституту європейської культури XIX ст., простору перетину мистецтва, аристократичної етики та публічності. Важливими є також засади герменевтики, яка осмислює салонність як форму художнього мислення, що репрезентує інтимність, приватність, соціальну гру та естетику витонченого жесту.

У першій половині XIX століття в Західній Європі з'являються мистецькі салони (музичні, літературні, художні), які стають творчими «острівцями», осередками спорідненості індивідуальностей. Феномен салонності характеризується як специфічна форма самоорганізації культурологічно-гуманітарної спрямованості, яка створює новий тип простору – культурно-антропологічний та онтологічно-діалектичний за своєю генезою.

Явище салону мистецького спрямування дотичне до історико-філософського напрямку Романтизму, адже демонструє основні риси цієї доби. Так, притаманна романтизму програмність, індивідуалізація образів, актуалізація чуттєвості ініціювала й нові прийоми смисло- та формоутворення. Це знайшло відбиток, зокрема, у композиторській творчості XIX ст. через прояв мініатюризму, камерність і загальну ліричність висловлення. Отже, багатогранність явища салонності в межах творчості XIX ст. зумовлює дослідження його як цілісного явища, власне – цілісної естетико-філософської концепції салонності як типу культурного буття XIX ст.

Етимологія слова «салон» пов'язана з першим великосвітським осередком – французькою вітальнею маркізи Катрін де Вівон Рамбуйє, яка відкрилася в 1620 р. Дім мав спеціальне місце для прийому гостей, через яке й отримало назву «салон» (з французької – «велика зала»), якому зазвичай давали ім'я господаря. Прикладами салонів стають «Академія мистецтв» (Англія); «Salon le la Societe des Arts» (Франція); «Kunstverein» (Німеччина). Музика, яка надихала аристократів на насолоду, розваги, гедонізм отримала назву «салонної». На одному з таких салонів частим гостем був Ф. Шуберт, на честь якого *шубертіадами* (Schubertiade), стали називатись музичні вечори, присвячені його музиці (композитор також використовував цю назву у листуванні). На них сам митець акомпанував співакам, а його пісні для голосу і фортепіано (kunstlied) ставали дедалі більш популярними в музичних салонах Відня. По суті, шубертіади є однією з форм австрійського салону першої половини XIX ст. – місця зустрічі поетів, музикантів, літераторів, художників, критиків, виконавців, місця творчості, розваги, веселощів, спілкування, диспутів, місця, де молодь мала можливість представити свій таланти, розвиватись, місця, що формувало майбутнє мистецтва<sup>1</sup>.

Традиція називати музикування на таких зібраннях іменем головної діючої особи зберіглась і подалі. Наприклад, Я. Котенко наводить приклад слова «брамсувати» щодо зібрань з музикою Й. Брамса: «Цікаво, що один із найулюбленіших поетів Брамса Клаус Грот у своїх листах до композитора часто замінює “домашнє музикування” словом “брамсувати” (“brahmssen”)» та

---

<sup>1</sup> О. Самосватова наводить приклади шубертіад в наш час: «“Шубертіади” не втратили своєї актуальності з плином часу, а переросли в більші заходи і вийшли далеко за межі рідної країни митця. Фестивалі та 11 конкурси, пов'язані з творчістю Ф. Шуберта проводяться тепер на всіх континентах. Найбільший фестиваль, заснований в 1979 році Германом Преем, щорічно проходить в містах Хоенемс і Шварценберг; він включає в себе безліч заходів: цикли концертів, екскурсії по музеях і виставках, лекції та майстер-класи. Так само можна відзначити такі німецькі міста, як Дерцбах, Шнаккенбург і Еттлінген, швейцарський Біль і Люксембург. В Іспанії “шубертіади” з'являються з 1993 року. Тисячі глядачів долучаються до музичної спадщини Ф. Шуберта, збагачуються духовно і емоційно, проносять у своїх душах і серцях безцінне багатство, одного разу втілене в музичних звуках» (Самосватова, 2023: 10-11). Ж. Німенська позначає: «Шубертіади не втрачають своєї актуальності у XX–XXI століттях, перетворившись з 1976 року на щорічні шубертівські фестивалі, що проводяться в Австрії. Ініційовані німецьким баритоном Германом Оскаром Карлом Бруно Преем, новітні шубертіади зберігають салонні традиції виконання вокального спадку австрійського композитора» (Німенська, 2024: 101).

підкреслює, що автор обов'язково акцентував «на сердечності та дружньому єднанні під час ансамблевого виконання творів» (Котенко, 2014: 249).

Салонна культура протягом XIX ст. поступово ставала багатогранною, а новий мистецький простір генерував нову етично-естетичну складову. Установлені норми та правила поведінки перебування у салоні вимагали від учасників дотримання певного комунікативного імперативу. У результаті салон створював умови для того, щоб, як указано у Філософському словнику (Шинкарук, 2002), людина відкривала себе для самого себе.

Можна вирізнити декілька основних концептів, які були важливими для розуміння естетико-комунікативних засад салонності.

Перше – це тема єднання з *природою*, яка може бути тлом драматичних подій. Наприклад, у піснях Ф. Шуберта «Баркарола», «Форель» переважає зображальність, то природа в баладі «Лісовий цар» є підтекстом драматичної дії та передвісником наступної трагедії.

Друге – роль *емоційної* сфери, що корегує взаємини у парах чуттєвість / раціональність; прагматичність / інтуїтивність, та створює умови для формування якісно нових сенсів в різних проявах людського пошуку. Так, новаторські прийоми в музиці, літературі, живописі чи гуманітарних рефлексіях знаходять своє місце в суспільному сприйнятті. Хоча шлях до такого визнання буває надто тернистим.

Тобто феномен салонності, перебуваючи в модусі зовнішнього, суспільного, не залишився без впливу подій та проблем соціально-політичного характеру. Так, у Німеччині салони нерідко створювали єврейські жінки із заможних родин, які вели боротьбу з культом чоловіків в країні, а також з явищем девіантної спрямованості – антисемітизмом. У Британії салон Елізабет Монтег'ю створює об'єднання «Товариство синіх панчо»; у країнах Латинської Америки були популярні салони політичного вибору, які ставили за мету позбавлення від іспанської колонізації. Так, саме в салоні Марікіти Санчес вперше пролунав гімн Аргентини. З явищем салонності пов'язана й особлива характеристика, яку в пропонованому дослідженні ми називаємо

*культурологічно-ментальна інверсія*. Акт творення нового запускає механізм органічності власних проявів, яка розкриває зміщення (відхилення) з суто механіко-фізичної константи на етико-естетичне потрясіння. Піднесений досвід набуває ознак позараціонального відчуття, котре може бути дотичним до релігійного «катарсису». І вже музичне «одкровення», очищення душі розгортається в новому храмі, світському за суспільними ознаками, але інтуїтивно-магічному, поза-буттєвому – салоні. Обмін культурними інверсіями описує сам Ф. Шуберт. Так, К. Гіббс наводить слова композитора: «Я ніколи не примушую себе бути набожним, крім випадків, коли я відчуваю натхнення, ніколи не створюю молитов, якщо я не відчуваю всередині себе справжню та істинну відданість» (Gibbs, 2000: 213).

Внутрішня ритміка буття всередині салону символічним образом перебирає на себе, подекуди несвідомо, риси освяченого *простору*, що дарує надію на Вічність. Отже, салонність перевтілюється на своєрідний «прожектор» моралі, цінностей, культури, мета якого – стати дороговказом для свідомості індивіда та соціуму, привчити їх «бачити» Інше, відкриваючи утаємничене. Фактично ми тут спостерігаємо культурологічну інверсію – заміщення інтимності на публічність.

Явище «салону» втілює та підтримує *комунікативно-регулятивну функцію*. Взагалі, комунікація виступає, на наш погляд, певним продовженням тілесності – через вербальну та невербальну складову створюються умови для формування поведінкових гештальтів учасників об'єднання (запроваджуються правила та норми етикету, вибір одягу, гастрономії), що вносить своєрідну, метафорично кажучи, «позаартикульовану тактильність», мета якої – формування доброзичливих, майже родинних взаємин.

Комунікативний чинник набирає своїх обертів, долучаючи гносеологічну (пізнавальну) компоненту, у результаті активізується *механізм інтеграції*, що особливо актуально для творчих майстерень. Етичний модус салонності є діалектичним за своєю сутністю, стверджується пошук і розкриття таких категорій діалектики, як зв'язок, єдність (на ціннісному й



соціокультурному рівні – братерство). Одночасно з цим потрібно наголосити на тому, що кожній індивідуальності притаманна йому професійна самодостатність. Через салон одиничне впливає на загальне, якісно трансформуючи останнє; всезагальність виступає в якості бажаного (шуканого). Діалектичні взаємини одиничне / загальне (ціле) розкриваються завдяки градації частковостей, які розсікають простір загального світлом нових сенсів, формулюючи, таким чином, єдність множинностей, уособлюючи собою метафізичну наявність цілого.

Просторовість салону подібна до контрапункту, в якому голоси, немов розширюючи звуковий простір та викривляючи траєкторію шляху, в певний час об'єднуються на мить в гармонійній вертикалі, щоб знову розпорошитись у нескінченність. Природа салонності – це логіка протиріч, яка символізує конкретний органічний синтез мінливості та незмінності (постійності) форми та змісту, тотожного і відмінного.

Феномен салону стає символом, що відображає реальність, але додає до реального модуси винятковості, надлишковості, актуальної спроможності; звернення до деталізації. Допоміжним інструментарієм щодо подібних переходів – «творчих ентелехій» – виступають такі критерії, як можливість, дійсність та/чи необхідність, які посилюють функціонування безпосередньо символічної складової в просторі салону.

Отже, ми наголошуємо в дослідженні на тому, що феномен салонності представляє собою *багаторівневу символічну множинність*, де атрибути, речі, предмети, стани розкривають та забезпечують атмосферу «відкритої» життєдайності, пошуку та дотику до невідомого.

Природу символічної множинності ми пропонуємо аналізувати через залучення метафоричних образів. Першим виступає *концепт «порогу»*. Амбівалентність даного поняття вражає і воно як найкраще дотичне до існування феномену салону. Отже, термін-метафора «поріг» – поділяє простір та буття, ставить чітку межеву ознаку, тобто виступає в ролі «початку» та «закінчення», кінцевості. З одного боку, «поріг» уособлює початок, появу

нового і має спрямованість на «ab ovo» – першу частину висловлювання. Тут реалізується багата палітра прояву різноманітних якостей – диференціація, подвійність простору між тим, що залишилось за порогом, і осередком, який існує після перетину «кордону»: буденність і поза-повсякденність (святковість) перетворюються на два чинники, які детермінують розвиток подій всередині вітальні. Вислів з латини звертає увагу і на часовий вимір (протяжність, тривалість), додаючи до природи поняття «пори́г» ще й онтологічну експлікацію (часову). Людина виявляється зануреною на межі двох типів буття – знайомого, формально-організованого, передбачуваного і неочікуваного, не-системного (до певної міри), утаємниченої «відкритості» в аспекті [творчого] Іншого.

Але потрібно пам'ятати про другу частину вислову. Вона символізує кінцевий стан, який може бути як безболісним, формальним завершенням зустрічі в салоні, так і «розірваним» святковим дійством з поверненням учасника «додому» – у повсякденність, у традицію. Механізм цього полягає в специфіці метафори «пори́г». Адже саме «пори́г» переймає на себе роль перепони, бар'єру, випробування. Індивід може «зачепитися» за пори́г, умовно, не лише в обмеженому просторі однодумців, де його робота зазнає не-успіх, але й на широкий загаль, де вона також може бути не схвалена аудиторією.

Таким чином, через поняття-метафори, салонність посилює свою роль та вплив на членів об'єднання, активуючи механізми конвергенції (з'єднання, злиття) та дивергенції (розпаду, розходження). Окрім метафори «пори́г», представляємо ще один концепт, дотичний до явища салону – образ «берегині».

Велика кількість салонів першої половини XIX ст. були пов'язані з присутністю жінки як засновниці, меценатки, господині вітальні. Фінансово заможні жінки мали в своєму розпорядженні певну самостійність щодо реалізації втілення власних ідей. Господиня (власниця) салону створювала атмосферу та підтримувала затишок для своїх гостей. Жінка-«берегиня» закріплює за собою соціокультурний «маркер» безпеки і емоційної чуттєвості.

Салон через метафору «берегиня» демонструє наявність подвійної оголеності як продовження символічної тілесності: перша реалізується в акті «народження» публічності твору; друга – має зв'язок з відчуттям «перебування в лоні матері». У такому аспекті образ «берегині» відтворює міфологічний конструкт архаїчної культури. Особливість полягає ще й в тому, що всі учасники об'єднання з точки зору архаїчної компоненти набувають статусу того, хто володіє унікальним досвідом (творчим Даром) та демонструють оточуючому середовищу погляд на майбутнє, визначений напрямком (згадаємо ситуацію з французькими салонами першої половини XIX ст.).

У результаті суб'єкти як самостійні окремі «одиниці» глобально визначають рух «цілого». Роль «берегині» тут, скоріше, не авторитарна, а така, що уособлює глибинний тісний зв'язок внутрішнього із зовнішнім. Також метафора «берегиня» в просторі салонності визначає організаційну, регулюючу, відтворюючу роль, остання має прояв «повторення», «закріплення» – адже в деякій мірі саме від хазяйки салону залежить, чи повернуться до її вітальні гості наступного разу.

Ще один важливий маркер салону – відчуття часопростору. Барвіста палітра чуттєво-емоційного комплексу, прояви широкого спектра відчуттів – від радості, насолоди, пристрасті до страждання, туги за вичерпним, стану самотності надають підстави для розкриття присутньої в просторі салонності онтологічної категорії – часу. Особливі якості, що демонструє індивід, задає вектор темпоральності, зумовлений соціокультурною специфікою людського існування.

Для цього пояснення ми залучимо вчення про час А. Бергсона (Bergson, 1950). Згідно його концепції час представляє собою не просто послідовність миттєвостей, а розглядається як уособлення безперервного, нерозривного потоку, що має визначення – «тривалість» («durée»). Категорія «тривалості» охоплює й пронизує буття салону в цілому, стаючи «маркером» внутрішнього переживання у суб'єкта, яке індивідуально освячене, має тісний зв'язок з

феноменом пам'яті, поєднуючи минуле та сьогодення в уяві майбутнього. Головна ознака тривалості, за Бергсоном (Bergson, 1950: 104–105) – неможливість математичного вимірювання часу, натомість для визначення існування часу долучається інтуїція («Pure duration»), завдяки якій «чистий» час безпосередньо проживається особистістю в якості реальності.

Для розкриття специфіки «салону» запропоновано залучити поняття-метафори «поріг» та «берегиня», як прояви символічної множинності. Такий методологічний прийом дозволяє, на нашу думку, здійснювати «перенос» (погляду на речі) одного ракурсу до інших, демонструючи поліваріативний характер метафор. Як результат, формується нове, неочікуване «бачення» головного явища – «салонність» з культурологічно-мистецьких та структурно-лінгвістичних аспектів «переходить» у символічну «відкритість» поза-раціонального сприйняття. Рішуча елегантність понять-метафор активно приймає участь у «подоланні» буденності традиції.

Таким чином, реалізація символічної функції в просторі «салонності» дозволяє продемонструвати важливий засіб «оприлюднення» позачуттєвої людяності, що відбувається в ході «переходу» (або творчої ентелехії), яка генерує й актуалізує відкриту утаємниченість феномену салону.

Наповнення символічною множинністю простору салонності демонструє наявну взаємодію з онтодіалектичною парою «зміст/форма». Так, у діалектичних взаєминах заперечення та (с)-прийняття, дихотомічна пара зміст/форма розігрують сенси буття через втілення творчих доробок, що створюються в салоні; модуси наявного буття трансформуються констатуючою єдністю змісту та форми. Симбіоз гармонійного поєднання даної дихотомії символічним чином розкривається в творчості Ф. Шуберта. Так, митець надав пісні нову художню форму, збагативши концертну вокальну музику. У його найвідоміших творах – баладі «Лісовий цар», «Мандрівник», «Хвала сльозам», «Зулейка» – емоційна глибина, «оголена» витонченість, що є притаманним для камерної музики (струнні квартети та фортепіанні твори) Ф. Шуберт постає одним з найвидатніших представників музичного

романтизму з вагомим акцентом на особливий стиль – чуттєву сентиментальність. Строгі музичні форми набувають змістовної експресії та виразності. Ліричність стає засобом символічної усамітненості, актуалізуючи чуттєву сферу як домінантну в розкритті людських переживань. Холодна раціональність розуму «відступає» перед щемливим потрясінням та піднесенням Духу. Програмність та лірична константа в творчості Ф. Шуберта пов'язана з домінуванням мініатюризму як основної форми творчого прояву, що актуалізує *камерність як тип музичної виразності*.

Таким чином, салон, надаючи свій простір для творчих експериментів, завзято та відверто опонує жорсткій (меттерніхівській) реакції як тогочасного політико-ідеологічного спрямування. Феномен «салонності» представляється успішним прикладом реалізації теорії про «тривалість» та інтуїтивне начало як уособлення процесу творення та становлення, пропонуючи нові парадигми реальності для соціуму. Дійсно, салон створює буття, де особистість постійно вигадує себе завдяки «обличчям» творчого нового. В результаті, даний порив активує ентелехію якісного переходу для зняття опозиції між Інакшістю та повсякденністю.

Отже, перша половина XIX ст. ознаменувалася не тільки потужним культурно-соціальним, політико-ціннісним контрастом між Просвітництвом та Романтизмом, але й посилила позиції останнього, зокрема, завдяки салонності, яка, у свою чергу, продемонструвала високий ступінь залученості символічного ряду, результатом якої стало формулювання авторських метафор-понять – «поріг» та «берегиня». Ці позиції дозволили представити в межах пропонованого дослідження їхнє функціонування в аспекті символічної множинності. В свою чергу, це акцентувало, з одного боку, ідею самотності та унікальності явища салону, а з іншого – актуалізувало універсальність існування салону в просторі на межі двох світів – ідеального (мрії, творчі відкриття) та буденності традиції.

Естетичний модус допоміжним чином розкриває взаємини онтодіалектичної опозиції зміст / форма, яскраво та неординарно фіксуючи

трансформації відносин між цими категоріями, прокладаючи шлях до подорожі у священну «відкриту» утаємниченість: так в музичному мистецтві з'являється «чуттєвість», пов'язана з ім'ям Ф. Шуберта.

Отже, зустріч з неочікуваністю, вся повнота надчуттєвості від усвідомлення можливості доторкнутися до мистецького Іншого – такий «подарунок» надає простір салону, де через синергію індивідуальностей народжується єдність цілого.

Якщо повернутись до шубертіад (в межах розробки шубертіанства як основного концепту дослідження), то така зустріч з «мистецьким Іншим» якраз й сталась між композитором і виконавцями його камерно-вокальними творами Й. М. Фоглем і К. фон Шонштайном. Обидва, окрім захоплення, безпосереднього виконання (і першовиконання) пісень Ф. Шуберта, промоції його творчості поза шубертіадами, стали творцями «виконавського еталону» («виконавського архетипу», за думкою Ж. Німенської), який містить декламаційність, виразність, яскраве темброве забарвлення (нагадаємо, що обидва співаки мали тенор з баритональним забарвленням), сповідальність (щирість, яка є можливістю в комунікативних умовах салону як дружнього спілкування), театралізація (особливо притаманна виконанню Й.М. Фогля). Ж. Німенська навіть додає до цього переліку оперність і концертність, називаючи ці риси притаманними творчості Ф. Шуберта: «Сполучення принципів салонності, камерності, театральності, оперності і концертності слід вважати традицією виконання німецьких мистецьких пісень Ф. Шуберта, що кристалізувалася у художній практиці шубертіад» (Німенська, 2024: 99).

В наступному підрозділі ми звернемось до традицій виконання пісень та вокальних циклів Ф. Шуберта крізь призму гендерно-інтерпретаційного аналізу, досліджуючи створення у виконавстві ХХ ст. нового витка шубертіанства.

### 1.3. Вокальна творчість Ф. Шуберта: гендерно-інтерпретативний аналіз

Піснеспіви Ф. Шуберта посідають визначальне місце в історії європейської музичної культури як художні структури, у яких відбувається принципове переосмислення співвідношення слова і музики. У шубертівській *Lied* музика здатна відтворювати складні психічні процеси, внутрішні монологи, стани пам'яті, бажання, страху, молитви, споглядання та екзистенційної самотності. Саме у творчості Ф. Шуберта *Lied* постає не як мініатюрний вокальний жанр у традиційному розумінні, а як особлива форма психологічної драми, у якій голос, слово й фортепіанна фактура утворюють єдину смислову систему.

У цьому контексті особливого значення набуває проблема інтерпретації піснеспіву як форми репрезентації суб'єктивності. Гендерний аспект є особливо актуальним, оскільки значна частина шубертівських *Lieds* ґрунтується на текстах із виразно окресленим та гендерно-орієнтованим внутрішнім монологом.

У музикознавстві творчість Франца Шуберта розглядається багатоаспектно. З головних напрямів – її аналіз у контексті становлення жанру *Lied*, взаємодії музики і поетичного тексту, романтичної естетики, а також психологізації музичної форми. Значна увага приділяється фортепіанній партії як самостійній драматургічній силі, що не лише супроводжує вокальну лінію, а й моделює простір, час, рух, внутрішній стан або символічну ситуацію твору.

Дослідження Л. Бадлі та Дж. Гортон *Rethinking Schubert* (Bodley L. B. та Horton J., 2016) пропонує міждисциплінарне переосмислення творчості Франц Шуберт аналізуючи питання жанрової ідентичності, рецепції, інтерпретації та культурного контексту, що дозволяє розширити традиційні уявлення про явище шубертіанства в цілому. Особливу цінність становить критичний підхід до класичних трактувань, який відкриває нові перспективи для дослідження *Lied* як складного культурного феномена. Водночас

інтерпретаційний аспект тривалий час аналізувався переважно з позицій стилістики, вокальної техніки, історії виконавства та особливостей камерного співу. Так, зокрема, дослідження-рефлексія Яна Бостріджа (Bostridge, 2015) є прикладом глибокого інтерпретаційного аналізу вокального циклу Ф. Шуберта «Зимовий шлях». Автор поєднує музикознавчий, історичний і особистісний підходи, розглядаючи твір як багатовимірний текст, у якому переплітаються естетичні, психологічні та культурні сенси. Особливу увагу приділено проблемі інтерпретації, що дозволяє розкрити внутрішню драматургію циклу та його значення для сучасного виконавця. Дослідження Дітріх Фішер-Діскау (Fischer-Dieskau, 1984) є фундаментальною працею, що поєднує біографічний і аналітичний підходи до вивчення пісенної спадщини композитора. Автор розглядає вокальні твори у зв'язку з життєвими обставинами Ф. Шуберта, простежуючи еволюцію його стилю та художнього мислення. Праця є важливим джерелом для розуміння взаємозв'язку між особистісним досвідом композитора та специфікою музичної мови його Lied як основою інтерпретаційного підходу.

Натомість гендерний вимір аналітичних штудій залишається недостатньо розробленим, хоча саме він дозволяє виявити глибинні механізми формування художнього образу, співвідношення голосу й персонажа, а також способи трансформації авторського тексту в різних виконавських моделях XX – XXI ст. У сучасному музикознавчому дискурсі проблема гендеру в камерно-вокальній музиці дедалі частіше розглядається не лише як аспект виконавської варіативності, а як фундаментальна категорія художнього мислення. У цьому контексті особливого значення набувають дослідження В. О. Гіголаєвої-Юрченко (Гіголаєва, 2008; Цурканенко, Гіголаєва-Юрченко, 2025), яка зазначає, що: «...у камерно-вокальному жанрі, на відміну від оперного, співак є багатофункціональним суб'єктом творчості. Він не обмежений конкретною образною партією (чоловічою чи жіночою), оперним контекстом, визначеним композитором (історичний період, сюжет, костюм), або завданнями режисера та диригента» (Цурканенко, Гіголаєва-Юрченко, 2025: 191).



Основним завданням цього підрозділу є аналіз піснеспівів Ф. Шуберта як гендерно маркованих художніх структур та виявлення інтерпретаційних моделей суб'єктивності на прикладі творів «Du bist die Ruh», «Erlkönig», «Ave Maria», «Gretchen am Spinnrade», «Winterreise», «Ständchen», «Nacht und Träume».

Однією з показових у контексті гендерно-інтерпретативного аналізу піснеспівів Ф. Шуберта є інтимно-універсалізована модель, яскраво представлена у творі «Du bist die Ruh» («Ти мій спокій»). У цій Lied формується особливий тип ліричної суб'єктивності, заснований на внутрішній зосередженості, духовній рівновазі та емоційній стабільності. Гендерна визначеність тут свідомо редукується: ліричний суб'єкт не має чітко окресленої статевої ідентичності, що зумовлює універсалізацію образу. Вокальна інтонація спрямована не на зовнішню драматичну дію, а на внутрішню рефлексію, яка реалізується через плавну кантилену, стриману динаміку, темброву однорідність і відчуття емоційної рівноваги.

Виконавська практика цього піснеспіву виразно демонструє зміну інтерпретаційних підходів у межах камерно-вокального мистецтва, дозволяючи розглядати його як простір співвідношення класичної та сучасної виконавських парадигм. Інтерпретація видатного німецького сопрано Елізабет Шварцкопф репрезентує класичну традицію середини ХХ століття, для якої характерні стилістична вивіреність, інтелектуалізація вокального процесу та домінування раціонально організованої фразуванняльної логіки. Образ у її виконанні набуває витонченої, структурно впорядкованої форми, де кожна інтонація підпорядкована цілісній художній концепції, а емоція постає як результат внутрішнього контролю. Жіноча суб'єктивність у цій моделі виявляється як рефлексивно опосередкована, естетично дисциплінована й піднесена над безпосереднім емоційним імпульсом.

Інший тип трактування пропонує версія американського сопрано Барбари Бонні, яка відображає сучаснішу виконавську парадигму, зорієнтовану на природність звучання, темброву прозорість і безпосередність

емоційного висловлювання. Інтонація у її виконанні набуває мовленнєвої органіки, вокальна партія – м'якості й світлості, а образ формується як простір довірливої інтимності без помітної дистанції між виконавицею та переживанням. Така інтерпретація репрезентує відкритий, емоційно автентичний тип жіночої суб'єктивності, у якому внутрішній спокій постає не як абстрактний ідеал, а як живий психологічний стан.

Чоловічі версії цього твору відкривають інший вимір інтонаційної подачі. У виконанні німецького баритона Дітріха Фішера-Діскау піснеспів набуває медитативно-філософського характеру: баритоновий тембр посилює внутрішню глибину й смислову зосередженість. Ліричний суб'єкт постає як свідомість, що не лише переживає стан спокою, а й осмислює його, перетворюючи вокальну інтонацію на форму аналітичного переживання. Натомість інтерпретація південнокорейського співака Альфреда Кима демонструє тенденцію до сучасного переосмислення чоловічої ліричності: щільний, затемнений тембр зумовлює підвищену емоційну напругу, унаслідок чого спокій постає не як уже досягнутий стан, а як бажаний ідеал, до якого спрямована внутрішня енергія виконання.

Від інтимно-ліричної сфери «Du bist die Ruh» логічний перехід здійснюється до іншого типу шубертівської суб'єктивності – драматургічно множинної, представленої у піснеспіві «Erlkönig» («Лісовий цар»). Якщо в попередньому творі вокальна інтонація зосереджена на єдиному внутрішньому стані, то в «Erlkönig» голос виконавця стає носієм кількох інтонаційно розмежованих свідомостей. Тут необхідно втілити складну систему взаємодії персонажів – оповідача, батька, дитини та Лісового царя, що формує поліфонічну драматургічну структуру в межах одного вокального монологу.

У виконанні Дітріха Фішера-Діскау реалізується класична інтерпретаційна модель, заснована на чіткій інтонаційній диференціації ролей. Стримано-напружений образ батька, афективно збуджене звучання дитини та м'яка, звабливо-небезпечна інтонаційність Лісового царя вибудовуються як

окремі драматургічні пласти. У цій версії чоловічий голос демонструє високий ступінь театралізованої поліфонії в межах камерного жанру. Інтерпретація Томаса Квастгофа, зберігаючи драматичну напругу твору, зміщує акценти у бік тембрової насиченості та екзистенційної концентрації. Його бас-баритон підсилює фатальність образу, формуючи цілісний потік внутрішнього конфлікту, у якому диференціація персонажів поступово поступається місцем загальній енергетиці трагедійного переживання.

Жіночі трактування «Erlkönig» відкривають інший вимір інтонаційної подачі. У виконанні Джессі Норман відбувається масштабування психологічного простору твору: сопрано не стільки розщеплює ролі, скільки інтегрує їх у єдину драму з виразним містичним і майже архетипним забарвленням. Подібну тенденцію до цілісного драматургічного узагальнення демонструє Анжеліка Кірхшлагер, чия інтерпретація поєднує темброву м'якість із внутрішньою напругою. У такому прочитанні гендерна модель трансформується в площину узагальненого переживання страху, фатальності та психологічної безвиході.

Після драматургічно конфліктної моделі «Erlkönig» особливого значення набуває сакралізований тип суб'єктивності, представлений у шубертівській «Ave Maria». У цьому творі гендерна категорія підпорядковується духовно-смісловій домінанті, а вокальна інтонація спрямовується не на індивідуалізоване висловлювання, а на молитовно-медитативне зосередження. Особистісна суб'єктивність тут трансформується у площину сакрального досвіду, де голос стає провідником духовного звернення.

У цьому контексті інтерпретація Діни Дурбін (Deanna Durbin) репрезентує модель драматизованої духовності. Її вокальна манера виходить за межі споглядальної молитви, перетворюючи сакральний текст на внутрішню драму, насичену емоційною напругою. Інтонація набуває експресивної щільності, а образ – рис трагічної піднесеності, де духовне переживання осмислюється як напружений акт звернення. Натомість

інтерпретація Рене Флемінг відображає інший тип виконавської парадигми, зорієнтований на естетизацію сакрального змісту. Її тембр відзначається світлотністю, м'якістю та акустичною повнотою, а вокальна партія – рівністю й плавністю розвитку. У цій версії духовний зміст не драматизується, а підноситься до рівня гармонійної, врівноваженої форми.

Чоловічі інтерпретації «Ave Maria» виявляють інший ракурс інтонаційної реалізації сакрального образу. У виконанні Андреа Бочеллі домінує ліризована простота й емоційна відкритість, що надає образу безпосередності та доступності. Натомість Лучано Паваротті репрезентує монументалізовану модель, у якій сакральний зміст набуває масштабного, майже гімнічного звучання. Його інтерпретація підсилює відчуття величі та урочистості, трансформуючи камерний піснеспів у простір піднесеного концертного висловлювання.

Якщо в «Ave Maria» суб'єктивність піднесена до сакрального узагальнення, то у «Gretchen am Spinnrade» («Гретхен за прядкою») вона набуває максимально персоналізованого, психологічно загостреного характеру. Цей твір демонструє модель найбільшої концентрації гендерної суб'єктивності, оскільки безпосередньо втілює жіночий внутрішній монолог як форму інтонаційного мислення. Вокальна партія функціонує як потік свідомості, інтегрований у циклічну остинатну фактуру фортепіано, що моделює замкнений психологічний простір. Інтонація не лише передає емоційний стан героїні, а й відтворює його внутрішню динаміку – коливання між пам'яттю, бажанням, страхом і саморефлексією.

У цьому контексті інтерпретація Ірмгард Зеффід втілює камерно-психологічну модель, зорієнтовану на природність вокального фразування та тонку інтонаційну нюансованість. Її виконання вирізняється стриманою експресією та внутрішньою рухливістю, завдяки чому образ постає як жива психологічна пульсація, позбавлена надмірної театралізації. Натомість інтерпретація Джанет Бейкер поглиблює драматичний вимір твору: темброва насиченість мецо-сопрано підсилює відчуття внутрішнього зламу, а емоція

набуває тілесної щільності й трагічної напруги, трансформуючи образ Гретхен у суб'єкт граничного переживання.

Інша інтерпретаційна перспектива виявляється у виконанні Діани Дамрау, де домінує експресивно-театралізована модель. Її вокальна манера підкреслює афективність, динамічні контрасти та нервову рухливість інтонації, унаслідок чого образ набуває рис нестабільного, імпульсивного потоку свідомості, у якому різні психоемоційні стани перебувають у постійній взаємодії.

Чоловічий вимір інтерпретації відкривається у сучасному виконанні німецького баритона Бенджаміна Аппля. У цій версії баритон не імітує жіночий голос і не прагне буквально відтворити гендерну специфіку персонажа, а трансформує образ у площину універсального людського переживання. Гретхен постає не лише як конкретна жіноча постать, а як узагальнена модель внутрішньої одержимості, пам'яті та психологічної замкненості, що відповідає тенденції до розширення гендерних меж у сучасній виконавській практиці Lied.

Проблема переосмислення гендерної суб'єктивності особливо виразно розкривається і в пісенному циклі «Winterreise» («Зимовий шлях»), який традиційно пов'язується з образом чоловічого ліричного героя – мандрівника, що переживає втрату, відчуження та граничну самотність. У цьому циклі вокальна інтонація функціонує як форма внутрішнього монологу, спрямованого на осмислення кризового досвіду, а драматургія вибудовується як послідовність психоемоційних станів, що поступово трансформуються у філософське узагальнення буттєвої ізольованості.

У виконанні Дітріха Фішера-Діскау реалізується класична аналітико-психологічна модель інтерпретації, що ґрунтується на точності словесної артикуляції, інтонаційній гнучкості та детальній психологічній диференціації образу. Трагування співака вирізняється рефлексивною глибиною: ліричний суб'єкт постає як внутрішньо розщеплена свідомість, здатна до самоаналізу, у межах якого екзистенційний досвід набуває чітко структурованої форми.

Натомість інтерпретація тенора Йонаса Кауфмана демонструє тенденцію до драматизації циклу: щільний тембр і підвищена емоційна інтенсивність надають образу рис трагічного героя, а інтонаційний розвиток наближається до форми вокально-драматичної сповіді, де внутрішній конфлікт набуває максимальної експресивності.

Жіноча версія Джойс ДіДонато пісенного циклу «Winterreise» репрезентує сучасну модель концептуального переосмислення гендерної суб'єктивності в Lied. На відміну від традиційних трактувань, пов'язаних із чоловічим ліричним героєм, її виконання змінює перспективу сприйняття: цикл осмислюється як багатовимірний психологічний простір, у якому суб'єктивність виходить за межі статево визначеної ідентичності. Вокальна інтонація функціонує не лише як засіб передачі внутрішнього стану, а як інструмент реконструкції драматургії, що набуває діалогічного характеру. Темброва палітра голосу співачки вирізняється широкою амплітудою – від прозорої, майже безтілесної кантилени до насичених, затемнених регістрів, що дозволяє передати складну динаміку емоційних станів.

У виконанні Дж. ДіДонато також посилюється театральний компонент: інтерпретація набуває рис сценічної дії, де спів поєднується з акторською експресією та цілісною драматургічною концепцією. У цьому контексті гендер постає не як задана характеристика, а як змінна інтерпретаційна категорія, що слугує інструментом художнього переосмислення. Цикл втрачає жорстку прив'язаність до чоловічого досвіду й постає як універсальна модель переживання самотності, втрати та відчуження, водночас набуваючи більшої емоційної відкритості та психологічної інтенсивності, характерної для сучасної виконавської парадигми.

Поряд із екзистенційною замкненістю «Winterreise» інший тип ліричної суб'єктивності репрезентує «Ständchen» («Серенада»), де інтонаційна структура безпосередньо пов'язана з актом звернення до іншого. На відміну від інтровертних або рефлексивних моделей, вокальна партія в цьому творі функціонує як засіб адресованого висловлювання, що формує особливий тип

ліричного простору – відкритий, спрямований назовні, діалогічний за своєю природою.

Інтерпретація Елеанор Стебер реалізує класичну виконавську модель середини XX століття, у якій поєднуються оперна масштабність звучання та камерна інтонаційна культура. Її вокальна манера вирізняється повнотою тембру, широким диханням і рівномірністю кантилени, що надає інтонації стійкості й внутрішньої завершеності. У цій версії комунікативна природа твору трансформується: замість безпосереднього інтимного звернення формується узагальнений, естетизований образ, у якому інтонація функціонує як художньо опосередкований жест. Темброва насиченість і вокальна опора створюють ефект «великого звуку», що частково зміщує Lied із площини камерної інтимності у сферу концертної репрезентації. З гендерної точки зору така трактовка відображає класичну модель жіночої суб'єктивності, де ліричність поєднується з вокальною силою та стилістичною вивіреністю.

Натомість версія Фріца Вундерліха відображає класичну чоловічу ліричну модель, зорієнтовану на безпосередність і відкритість інтонаційного звернення. Тенорове звучання поєднує світлоту тембру, природність кантилени та чітку спрямованість висловлювання, завдяки чому «Ständchen» постає як активний комунікативний акт. У цій версії гендерна суб'єктивність проявляється через інтонаційну ініціативність і експресивну адресність, що підсилює ефект живого діалогу.

Завершальним прикладом у цьому ряду може бути піснеспів «Nacht und Träume» («Ніч і мрії»), який представляє медитативну модель суб'єктивності. Якщо «Ständchen» спрямована назовні, до іншого, то «Nacht und Träume» повертає слухача до стану внутрішньої тиші, спокою та зосередженого споглядання. У цьому творі гендерна визначеність майже нівелюється, поступаючись універсалізованому переживанню гармонії, де вокальна партія функціонує як засіб акустичної репрезентації сну, пам'яті та духовного умиротворення.

«Nacht und Träume» у виконанні Рене Флемінг демонструє естетизовано-контемплативну модель шубертівського камерного виконавства, у якій домінує ефект «завмирання часу». Надзвичайно повільний темп і майже відсутня агогічна контрастність формують відчуття позачасового звукового простору, де кожен звук набуває самодостатньої виразності. Вокальне соло характеризується ідеально вирівняною кантиленою, м'якою атакою звука та мінімізованим вібрато, що сприяє створенню оксамитового, «розчиненого» тембру. Артикуляція співачки свідомо згладжена: приголосні редукуються, голосні зливаються у безперервний звуковий потік, унаслідок чого текст втрачає декламаційну чіткість і трансформується у чисто музичну субстанцію.

Фортепіанна партія у цій інтерпретації виконує не стільки супровідну, скільки акустично-просторову функцію: завдяки педалізації та м'якій динаміці акорди постають як «звукові поля», що огортають вокальну партію. Динамічний спектр звужений до *p-pp*, кульмінації позбавлені зовнішньої драматичності й набувають внутрішнього, інтроспективного характеру. У результаті формується не наративна, а станова модель інтерпретації, де ніч постає як сакральний простір, а сон – як метафора духовного спокою. Виконання Р. Флемінг зміщує акцент із текстово-семантичної конкретності на темброво-звукову ідеальність, перетворюючи Lied на своєрідну акустичну медитацію.

Натомість трактовка Дітріха Фішера-Діскау відкриває більш глибокий, філософськи зосереджений вимір твору. Баритоновий тембр надає звучанню вагомості й внутрішньої насиченості, трансформуючи піснеспів із картини нічного спокою у форму рефлексивної медитації. Вокальна інтонація не лише фіксує стан, а й осмислює його, наближаючи музичний образ до межі між сном, пам'яттю та духовним досвідом.

Наостанок звернемось більш докладно до сутності інтерпретаційних стратегій Д. Фішера-Діскау (на прикладі виконання вокальних циклів Ф. Шуберта).



На противагу бетховенській героїчній моделі, драматургія у Ф. Шуберта зміщується до внутрішнього руху, де музика стає мовою емоційної рефлексії та інтонаційним відображенням психологічних імпульсів. У межах такого мислення мелодія набуває здатності передавати внутрішні наміри героя, гармонія реагує на найдрібніші настроєві зміни, а вокальна фраза постає семантичним жестом, що структурує весь драматургічний процес. Найповніше ці принципи втілені у трьох центральних циклах композитора Ф. Шуберта – «Прекрасна млинка» («Die schöne Müllerin», 1823), «Зимова подорож» («Winterreise», 1827) та «Лебедина пісня» («Schwanengesang», 1828), які формують безперервну інтонаційно-психологічну вісь розвитку суб'єктивності: від емоційної первозданності до екзистенційної межовості та пізньої споглядальності.

У «Die schöne Müllerin» провідною стає модель юнацької відкритості та природної емоційної довіри. Світлі тональні центри, кантиленна лінійність і архаїчна наспівність створюють атмосферу щирості, надії та наївної віри в гармонію світу. Фортепіанна партія, що імітує рух млинового колеса, постає символом природного життєвого ритму, який юний герой сприймає як внутрішній порядок. Особливу роль у формуванні сучасного розуміння цього циклу відіграла інтерпретація Дітріха Фішера-Діскау, який підкреслив саме *психологічну прозорість і світлоту інтонації*. Його тембр у цьому циклі вирізняється м'якою резонансністю та стриманою драматизацією; він ніби уникає надмірного емоційного «тиснення», щоби зберегти природну безпосередність героя. Фрази він веде плавно, із тонкою мікродинамікою – *crescendi* з'являються як внутрішній подих, а не як зовнішній жест. Така інтерпретація дозволяє почути у циклі не «сюжет юнацького кохання», а поступову психологічну кристалізацію молодого свідомості, для якої надія і розчарування ще не усвідомлені як антагоністи.

У «Winterreise» інтонаційна мова радикально змінюється: фрагментарні вокальні лінії, хроматичні нашарування, остінатні структури та нестійкі гармонічні опори створюють образ внутрішнього руйнування. Музичний

простір циклу – це психологічний ландшафт: холод, порожнеча, відчуження, безсилля руху. Саме тут Ф. Фішер-Діскау здійснив одну з найбільш революційних інтерпретацій ХХ століття. Його виконання «Winterreise» стало *еталоном екзистенційної драматизації*: тембр затемнений, інтонація «виснажена», а паузи набувають характеру травматичних «провалів свідомості». Співак використовує тонкі зміни вокальної барви – від тремтливої прозорості («Gute Nacht») до жорсткої, майже шерехуватої атаки («Der stürmische Morgen») – щоб передати різні стани внутрішнього надлому. Він майже мінімізує вібрато, надаючи голосу ефекту «внутрішнього мовлення», що розповідається самому собі, а не зовнішньому слухачеві. Саме такий підхід дозволив розкрити психологічну зламаність героя як процес, що розгортається не у драматургії сюжету, а у драматургії інтонації.

У «Schwanengesang» на перший план виходить медитативність, повільне мислення, інтонаційна зрілість. Мелодика широкофразова, наближена до декламації; гармонія насичена модальними відтінками, хроматичними перегинами та тональними зміщеннями. Це музика «пам'яті», де кожен жест наповнений внутрішнім досвідом. Саме у цьому циклі виконавська концепція Фішера-Діскау досягає особливої завершеності. Співак вибудовує *інтонаційну філософію пізнього етапу життя*, де голос звучить спокійно, але з відчутною глибинною напругою. Його фрази витримані й протяжні, він працює з надзвичайно тонкими тінями тембрового забарвлення, кожне слово промовляється як мить спогаду. Фортепіанна партія у співпраці з такими піаністами, як Джеральд Мур, набуває ролі рівноправного «оповідача», що створює контрапункт до вокальної рефлексії. Завдяки такому підходу цикл відкривається як музичний простір усвідомленого прощання, спокійного завершення, прийняття.

Таким чином, виконавська практика Фішера-Діскау не є лише історично важливою сторінкою – вона стала **ключем до сучасного осмислення шубертіанства**. Саме його текстоцентричність, інтонаційна камерність, мікродинамічна точність та філософська інтерпретація трьох циклів

сформували виконавський канон ХХ століття і визначили, як Lied сприймається в академічній, музикознавчій та культурологічній свідомості.

### ***Висновки до Розділу 1***

Основним завданням даного розділу стало комплексне висвітлення феномена шубертіанства на підставі філософсько-естетичного осмислення салонності, історико-естетичної рецепції творчості Ф. Шуберта, аналізу Lied як жанрової моделі психологічної експресії та виконавського осмислення пісенних циклів Ф. Шуберта у ХХ столітті.

Окреслимо основні позиції.

1. В межах дослідження салонність у ХІХ столітті проаналізовано як багаторівневий феномен – філософський, естетичний і соціокультурний, що не лише відобразив дух романтизму, а й заклав підвалини сучасної камерної та комунікативної культури мистецтва. Позначено, що салонність формує особливий тип буття, у якому поєднуються інтимність, публічність і духовна комунікація. Салон стає простором культурної самоорганізації, де індивідуальне набуває статусу суспільно значущого. *Естетика салонності* визначає нову модель художнього мислення ХІХ століття та актуалізує мініатюризм, ліричну концентрацію, програмність, камерність як принципи музичної виразності. У творчості Ф. Шуберта це зокрема виявляється в переосмисленні пісні (kunstlied) як глибоко філософського жанру, що поєднує особисте переживання і символічну універсальність та позначає у подальшому появу нового модусу камерності – шубертіанства.

Салонність функціонує як *онтодіалектична модель*, у межах якої відбувається постійна взаємодія змісту і форми, одиничного й загального, інтимного й публічного. Цей простір забезпечує механізм культурологічної інверсії: приватне стає публічним, а повсякденне – сакралізованим через акт творчого переживання.

Феномен салону є специфічною *формою комунікативної взаємодії*. Ритуалізованість, регламентованість поведінки, «тон» спілкування створюють

атмосферу камерної сакралізації, де мистецтво переживається як подія духовної взаємодії. У цьому сенсі салонність реалізує модель «близької дистанції» – інтимної публічності, що передбачає довіру й співучасть. З точки зору відчуття часу, салон стає простором нелінійного часу – «життєвого пориву», який актуалізує творчий потенціал суб'єкта. По факту салонність забезпечила перехід від замкненого внутрішнього переживання до соціально інтегрованої художньої комунікації, сформувавши нові механізми рецепції та популяризації мистецтва.

Подальша екстраполяція сформульованих позицій салонності на осмислення шубертіанства як художньої мистецької концепції творчості XIX–XX ст. зумовила звернення до піснеспівів Ф. Шуберта.

2. Проаналізовані піснеспіви Франца Шуберта виявляють надзвичайно широкий спектр моделей суб'єктивності, у межах яких гендер постає не як зовнішня характеристика виконавця, а як складна інтонаційно-семантична категорія. Аналіз творів «Du bist die Ruh», «Erlkönig», «Ave Maria», «Gretchen am Spinnrade», «Winterreise», «Ständchen» та «Nacht und Träume» засвідчує, що шубертівська Lied є гнучкою художньою системою, здатною вміщувати інтимно-ліричні, драматургічно множинні, сакралізовані, екзистенційні, комунікативні та медитативні форми суб'єктивності.

У прикладах жіночі інтерпретації (Рене Флемінг, Елеанор Стебер, Дж. ДіДонато, Діана Дамрау, Ірмгард Зефрід, Діна Дурбін, Анжеліка Кірхшлагер, Джессі Норман, Барбара Бонні, Елізабет Шварцкопф) демонструють широкий діапазон художніх моделей – від естетизованої дисциплінованості та камерної інтимності до драматичної насиченості, афективної відкритості й концептуального переосмислення гендерної ролі. Чоловічі інтерпретації (Дітріх Фішер-Діскау, Фріц Вундерліх, Бенджамін Аплль, Лучано Паваротті, Андреа Бочеллі, Томас Квастгоф, Альфред Ким), своєю чергою, часто актуалізують аналітико-рефлексивний, драматургічно диференційований або екзистенційно загострений вимір твору. У «Du bist die Ruh» жіночі версії демонструють рух від рефлексивно-структурованої до

інтимно-безпосередньої моделі, тоді як чоловічі – від аналітично-медитативної до експресивно-драматизованої. У «Erlkönig» чоловічі виконання тяжіють до структурної диференціації ролей і драматургічної поліфонії, тоді як жіночі – до психологічної цілісності та формування єдиного емоційного поля. В «Ave Maria» жіночі інтерпретації варіюються від драматично напруженої духовності до естетизованої молитовної гармонії, а чоловічі – до відкритості, звукової повноти та монументальності.

Показовою у цьому аспекті є «Gretchen am Spinnrade», де жіночий внутрішній монолог розкривається через різні інтерпретаційні моделі – від камерно-психологічної до трагічно насиченої й експресивно-театралізованої. Чоловіча версія Бенджаміна Аппля демонструє можливість перенесення образу Гретхен у площину універсального людського переживання, що свідчить про розширення гендерних меж у сучасній виконавській практиці Lied. Подібна тенденція виявляється й у виконанні «Winterreise» Джойс ДіДонато, де традиційно чоловічий ліричний цикл постає як багатовимірний модель самотності, втрати й відчуження, відкрита до нового гендерного прочитання.

У «Ständchen» гендерна відмінність проявляється через різні способи реалізації комунікативної суб'єктивності: жіноча модель тяжіє до естетизованої камерності та дистанційованої ліричності, тоді як чоловіча – до відкритої, інтонаційно активної й діалогічно спрямованої форми висловлювання. У «Nacht und Träume» гендер, навпаки, майже не визначає сутності образу, а функціонує переважно як тембровий чинник, що варіює спосіб інтонаційного втілення універсального переживання спокою. Версія Флемінг репрезентує естетизовано-звукову модель, орієнтовану на темброву досконалість, тоді як виконання Фішера-Діскау – інтелектуально-сміслову модель, у якій пріоритет належить текстово-інтонаційній аналітиці та глибині внутрішнього мовлення.

Таким чином, піснеспіви Ф. Шуберта можуть бути осмислені як особлива форма музичного конструювання суб'єктивності, де вокальний голос

стає не лише носієм мелодії, а й інструментом психологічного, поетичного, гендерного та екзистенційного самовираження. Сучасна виконавська практика дедалі частіше руйнує жорсткі межі між «чоловічим» і «жіночим» типами інтерпретації, переводячи гендер у площину художнього вибору, тембрової стратегії та концептуального прочитання. Саме тому виконавські версії XX – XXI ст. становлять важливий матеріал для подальшого дослідження Lied як живої інтерпретаційної традиції, у якій кожне виконання відкриває новий смисловий вимір шубертівського музичного тексту.

### 3. Узагальнюючи надамо авторську дефініцію:

*Шубертіанство в європейській музичній культурі – це стійка художня традиція, що походить від музичного стилю Ф. Шуберта, і уособлює унікальний світ «психології душі»: інтонаційну щирість, камерну інтимність, специфічну мелодичну стилістику та світовідчуття, у якому особистісне переживання набуває метафізичного виміру.*

Як спосіб композиторського та виконавського світовідчуття шубертіанство резонує в наступних поколіннях композиторів і зберігає базові цінності – прагнення до внутрішньої зосередженості, психологізації, а також у характерній драматургії ліричного типу.

Шубертіанство й сьогодні залишається одним із найстійкіших культурних кодів європейської камерної традиції, продовжуючи формувати горизонти осмислення природи музичного переживання. Воно постає не лише як історико-стильове поняття, а як універсальна система координат, у межах якої шубертівська музика функціонує як простір внутрішньої правди, художнього самопізнання та культурної пам'яті.

## РОЗДІЛ 2

### КОМПОЗИТОРСЬКО-ВИКОНАВСЬКІ ВИМІРИ ТРАДИЦІЇ ШУБЕРТІАНСТВА У КАМЕРНО-ВОКАЛЬНІЙ ТВОРЧОСТІ Р. ШУМАНА ТА Й. БРАМСА

Основне завдання цього розділу – прослідкувати розвиток традиції шубертіанства у найближчому до творчості Ф. Шуберта часовому періоді і на прикладі найближчої національної вокальної традиції – німецької. Розвиток камерно-вокальної лірики пройшов декілька стадій: ранню, середню (тобто етап розвитку) та пізній етап. Ранні німецькі художні пісні почали позбавлятися впливу іноземної музичної культури та сформували вид мистецтва з національними особливостями. Й. Гайдн успішно втілював художню концепцію поезії; В.А. Моцарт намагався використати її для вираження персонажів та сюжетів; Л. ван Бетховен націлював поезію пісень на відтворення духовного начала. Творчість віденських майстрів позначає напрямок розвитку композиторської пісні. У період подальшого розвитку німецької художньої пісні глибоко опанував її сутність Ф. Шуберт, у творах якого музика посилювала привабливість літературної поезії, а література допомогла пояснити чарівність музичної мови. З теоретичної точки зору тип ліричної пісні Ф. Шуберта у вокальній творчості розвинув саме Р. Шуман. Він відобразив деталі настроїв, поетичні подробиці тексту, інтонації живої мови. Вокальні твори Р. Шумана вишукані, глибокі, деталізовані, вони відповідають його інтровертованій особистості, в них поєднується романтична поетична уява, чутливість і тонкість. Його відрізняв великий літературний кругозір, величезна сприйнятливність до поетичного слова, а також власний досвід письменника, що увиразнено у статтях та зокрема «Правилах для музикантів» (Роберт Шуман). Значно зросла у Р. Шумана роль фортепіанного супроводу, що дає багате окреслення образу і нерідко доповнює зміст пісень. Найпопулярніші з його вокальних циклів – «Любов поета» на вірші Г. Гейне, «Любов і життя жінки» на вірші А. Шаміссо, різноманітні за змістом пісні

входять в цикли «Мірти» на вірші Ф. Рюккерта, Й. В. Гете, Р. Бернса, Г. Гейне, Дж. Байрона.

Пізній етап шубертіанства в німецькій культурі пов'язаний з іменами Г. Малера, Г. Вольфа, частково – Р. Вагнера, які розвинули цю традицію, адаптуючи під власний композиторський стиль і вимоги часу.

В межах розділу зосередимось на творчості Роберта Шумана та Йоганнеса Брамса, чия камерно-вокальна спадщина стала важливим етапом розвитку шубертіанської традиції. Спираючись на принципи, закладені Ф. Шубертом, обидва композитори значно розширили межі жанру Lied, поглибивши його психологічний зміст, ускладнивши взаємодію вокальної та фортепіанної партій і перетворивши камерно-вокальний твір на простір інтенсивної внутрішньої рефлексії. Унаслідок цього виконавець постає не лише носієм вокальної техніки, а й співтворцем художнього образу, від якого залежить цілісність драматургічного розвитку твору.

### **2.1. Концептуальні засади камерно-вокальної творчості Р. Шумана в аспекті шубертіанства**

Як правило, творчість Р. Шумана розглядається у музикознавстві на тлі закономірностей розвитку німецької культури XIX століття. Німецька культура на той час досить різноманітна. Не забуватимемо про те, що саме німецька культура подарувала європейській культурі романтизм, і саме в німецькій музиці розпочав свій розвиток стиль музичного романтизму. Німецький романтизм має різні особи як у хронологічному розумінні (протягом усього XIX століття він змінюється, виявляючи себе досить різноманітно), так і в індивідуально-стильовому та географічному. Г. Грубер (Gruber, 1977) вказує, що німецький романтизм є модифікацією північно-європейського типологічного варіанта романтизму, не розмежованого з класицизмом і давнішими стилями минулого. Для північного регіону Німеччини, віддаленого від центрів естетичних суперечок, властива не зміна художніх напрямів, які напластування, породжує складні стилі.



Опора на класичну традицію домінувала у формуванні музичного фундаменту світогляду Шумана, а завоювання романтизму вбиралися та трансформувалися ним уже у процесі творчості.

Автори статті у словнику Гроува (Clark&, 2001) вказують, що почувши виступ Паганіні, він був вражений та почав займатись музикою, потім (через травму пальця) – композицією та музичною критикою й досяг певних вершин в обох напрямках. З 1835 по 1844 рік він не тільки був редактором *New Music Magazine*, але й почав створювати фортепіанні твори. Шлюб у 1840 році з Кларою Вік, відомою піаністкою того часу, в 1840 році, живив його безпрецедентний ентузіазм до творчості. Через рік після весілля він написав 138 пісень, названих «Song Wencui». У 1840 отримав ступінь доктора філософії в Єнському університеті, у 1843 – вирушив викладати в Лейпцизькій консерваторії, з 1844 по 1850 продовжив композиторську та диригентську кар'єру у Дрездені.

Отже, Роберт Шуман був одним із представників зрілого періоду німецького романтизму першої половини XIX століття, його творчість глибоко відбивала риси німецького романтизму. Більшість його творів – це фортепіанна музика та пісні. Його фортепіанні твори мають літературну основу, і він часто висловлює відлуння людей та речей у своєму серці. Після Шуберта він розробив романтичний стиль фортепіанної музики, серед його найвідоміших творів – фортепіанні шедеври, такі як «Метелики», «Карнавал», «Симфонічні етюди» та ін., що сприяли розвитку романтичного музичного стилю. В жанрах камерно-вокальної музики Р. Шуман вдавався до циклізації пісень, залучаючи до своєї творчості тексти віршів романтичних поетів та приділяючи особливу увагу їхній внутрішній художній концепції.

Протягом усього життя «союз музики та слова» в образі *Lied* як універсального музично-поетичного жанру був для Р. Шумана невичерпним джерелом композиторського натхнення та творчості, саме пісня та пісенність як принцип музичного мислення стали жанрово-стильовою домінантою. У творах Р. Шумана, таких як «Коло пісень», «Любов поета», «Кохання та життя

жінки», «Мірти» та ін. поруч із лірико-філософськими темами поєднуються автобіографічні мотиви, роздуми про природу творчості, національну та духовну свободу.

Своєрідність музичної мови та стилю Шумана вивчено все ще далеко не достатньо. Ж. Абрахам/ Gerald Abraham (Abraham), автор статті про нього у енциклопедії «Британіка» вказує, що одна з рідкісних особливостей становлення Шумана-композитора полягає в тому, що він не культивує переважно якийсь один жанр, і не поєднує на тому самому етапі роботу над різними жанрами, але зазвичай звертається до одного з них. Протягом усього творчого шляху мистецтву Шумана була притаманна стійкість художнього ідеалу, яка зумовила поступову еволюцію стилю.

Р. Шуман – істинний романтик, що цілком увібрав у себе романтичне світовідчуття, романтичну філософію мистецтва, романтичну етику та стиль життя. Він володіє важким мистецтвом великої форми: романтичні інтонації, романтичний музичний матеріал у нього якось інакше, суворіше організовані, поміщені в карбовану оправу. Але в нього є й імпровізаційна багатослівність, романтична поривчастість і пристрасність приборкані інтелектом. Т. Libbey вказує: «Безсумнівно, що Шуман залишиться канонічною фігурою, хоча якщо якість роботи є єдиним показником, його важливість давно переоцінена. Його здібності часом не виправдали його амбіцій, але він привносив ентузіазм і рідкісний поетичний геній у все, що намагався. Як критик він був надзвичайно проникливим в одних судженнях, дико хибним в інших і в усіх випадках щедрим. Він так і не став великим піаністом, був невдалим як диригент, а часом навіть не був дуже хорошим композитором. Але вся його істота була музикою, наповненою мрією і фантазією. Він був квінтесенцією музичного романтика, завжди палкий, завжди прагнув до ідеалу» (Libbey ).

Все вищесказане відноситься й до вокальної творчості композитора, яка супроводжувала його все життя.

Узагальнюючи великий об'єм літератури, що присвячена творчості композитора, виокремимо основні позиції, що, на наш погляд, найбільш вдало характеризують вокальну творчість Р. Шумана.

1. *Увага до текстів.* Шуман з дитинства читав вірші та книги, у літературному світі балувався творчістю багатьох літературних майстрів, тому повною мірою відчув пульсацію епохи романтизму.

Найпопулярніший з вокальних циклів – «Любов поета» на вірші Г.Гейне (1840), що складається з 16 пісень, зокрема «Якщо б квіти вгадали», чи «Чую пісні звуки», «Я вранці в саду зустрічаю», «Я не серджуся», «У сні я гірко плакав», «Ви злі, злі пісні». Інший сюжетний вокальний цикл – «Любов і життя жінки» на вірші А. Шаміссо (1840). Різноманітні за змістом пісні входять в цикли «Мірти» на вірші Ф. Рюккерта, Й. В. Гете, Р. Бернса, Г. Гейне, Дж. Байрона (1840), «Коло пісень» на вірші Й. Ейгендорфа (1840). Всього Р. Шуман написав біля 140 пісень. Серед авторів – Ейхендорф, Шаміссо, Бернс, Рюккерт, Байрон, але найулюбленішим поетом був Генріх Гейне, на вірші якого написано 44 пісні. Композиторська практика демонструє принципово різні підходи до вибору словесного першоджерела, що дозволяє класифікувати камерно-вокальні цикли з якісним характеристикам словесного тексту.

До основної групи можуть бути віднесені камерно-вокальні цикли, засновані на поетичних циклах (тобто, на віршах, об'єднаних поетом в єдиному драматургічному просторі). У даній групі присутня своя диференціація: 1) дослівно цитується текст поетичного циклу (наприклад, цикл Р. Шумана «Любов і життя жінки» ор. 42, 1840 р. на вірші А. Шаміссо) та цикли з вибіркоvim цитуванням віршів поетичного циклу, в яких композитор зберігає сюжетну фабулу першоджерела (цикли Р. Шумана «Любов поета» ор. 48 на вірші з «Книги пісень» Г. Гейне (1840). Деякі музикознавці не розуміли уподобань Р. Шумана, зокрема, віршам Є. Кульман. Так Е. Семс пише: «Не знаєш, чому більше дивуватися, убогості юшки або неосяжності черпака. Ще більше засмучує готовність, з якою Шуман поглинув

всі ці страви, серйозно вихваляючи їхній смак. Рано померла дівчинка була для нього, подібно Міньйоні, трагічною фігурою і порушила в ньому співчуття» (Sams, 1993: 231). До речі, неодноразово висловлювалася думка щодо популярності «Сіми пісень на вірші Єлізавети Кульман», що цей цикл, можливо, не може бути таким самим популярним, як інші цикли, бо він немов би не призначений для публічного виконання. Зануреність у внутрішній світ дівчини впливає на особливу поведінку та направленість музиканта-виконавця «всерединою самого себе». Але композитор ставив перед собою благородну мету ознайомлення музичного світу з поезією молодої авторки.

Треба усвідомлювати, що Р. Шуман – чи не самий «літературний» композитор в історії музики та важливо враховувати, що вибір композитором тих чи інших поетичних текстів відбувався не завжди за одним і тим же критерієм. Іноді композитору буває потрібен строго певний метроритмічний, іноді сюжетний матеріал, іноді вибір диктується замовленням і т.і.

Творчості Р. Шумана притаманна точна відповідність музики і слова. Пісні Шумана на слова одного поета (Гейне, Эйхендорфа, Рюккerta, Ленау, Шаміссо, Бернса) завжди відрізняються від його ж пісень, пов'язаних з іншим першоджерелом. Для композитора дуже істотним є і характер самого тексту, його психологічна складність, багатовимірність, і наявний у ньому підтекст, який часом виявляється для нього важливішою, ніж самі слова. Н. Говорухіна слушно зазначає, що «у семантичній площині ...музика і слово утворюють полюси, що розрізняються за їхньою пріоритетністю в конкретному творі або стилі. В одних випадках діє як провідний принцип “словесної деталізації”, в інших “музичного узагальнення”» (Говорухіна, 2009).

Роман Жан-Поля «Флегельяхре» (Flegeljahre) – найвпливовіший літературний твір про Шумана. У ньому письменник створив різні особи братів-близнюків Ватт і Вут, щоб сформулювати дві різні людські концепції «реальності» та «фантазії», які вплинули на розвиток особистості Шумана.

2. *Роль фортепіанного супроводу*, що дає багате окреслення образу і що нерідко доповнює зміст пісень (іноді саме фортепіано розкриває наявний у

вірші психологічний підтекст). Поривчастість і поетична мрійливість, глибинна емоційність – ось характерні для творчості Шумана образні сфери. Пісні Шумана представляють дивовижний сплав вокальної та фортепіанної ліній, їх нерозривний зв'язок і взаємозалежність. При цьому не можна не відзначити насиченість, багатогранність, часом навіть перевагу фортепіанної партії, що створює особливу шуманівську атмосферу «прихованих психологічних рухів душі». Особливого значення у Шумана набувають фортепіанний вступ та завершення. Вони не є формальними, а інколи саме в кінцевій фортепіанній постлюді стаються найвизначніші «події».

3. *Тенденція до циклізації.* Взагалі, риса, що притаманна творчості Р. Шумана – вибудовувати цикли мініатюр. О. Грицюк (Грицюк, 2017: 7] вказує, що будь-який цикл підпорядкований певним законам жанру. Серед них – пріоритетність голосу, який супроводжується фортепіано (здебільшого); вони написані на поетичний (не прозовий) текст та мають дві та більше частин. О. Григор'єва зазначає, що «циклоутворення у вокальному циклі може здійснюватися за допомогою різних засобів: екстрамузичних (загальна тематика циклу; персонажність або поліперсонажність; «іменні» пріоритети авторів поетичних текстів; особливості циклоутворення у вербальних текстах, якщо вони теж циклізуються; жанрові та структурні ознаки літературних джерел) та інтрамузичних (принцип контрасту; наскрізний розвиток; семантичні та композиційні «арки» між частинами)» (Григор'єва, 2021: 31). Серед основних жанрових параметрів камерного вокального циклу авторка вирізняє: «структуру циклу (з увагою на високому ступені самостійності частин) і особливості 34 поетичного першоджерела («детерміновані» та «імовірнісні» вокальні цикли), що диктує той чи інший принцип циклізації творів» (Григор'єва, 2021: 33). До того ж, важливою рисою є камерність, контраст між частинами, багаточастинність. Виходячи з цього, творчості Р. Шумана притаманні обидва різновиди (й такий, що має сильні внутрішні зв'язки всередині, й такі, що об'єднані ідеєю, але сюжетні зв'язки не є настільки помітними). Дослідники вирізняють серед циклів Шумана цикли-

щоденники, цикли-альбоми, цикли-монологи тощо. Шуман є схильним до певної лейтмотивізації (тобто, виникнення споріднених мотивів, що пронизують всі частини циклу, будь то в фортепіанній, чи в вокальній партіях). Н. Говорухіна в дисертації про еволюцію вокальних циклів пропонує ідеї процесуальної форми, що за словами авторки, у вокальній музиці «реалізуються в контексті її синтетичної природи співвідношення музики та слова» (Говорухіна, 2009).

4. *Жанрова різноманітність*. Так, є романси, пісні, цикли пісень. Зазначимо, що з кінця XVIII до початку XIX століття розвиток німецької літератури перейшов у стадію романтизму. Письменники вимагали, щоб художні твори були такими ж природними та простими, як народна література, відображаючи думки, почуття та бажання людей, і таким чином створили у німецькій літературі низку прекрасних віршів. Поєднання цих віршів та музики породило новий художній стиль – німецькі пісні про мистецтво (китайською цей жанр Lied перекладається як «Art song», або художня пісня). У широкому значенні це вокальний сольний твір із серйозним художнім змістом, написаний висококваліфікованими композиторами.

Характеристики художніх пісень є такими:

- використовувані тексти переважно є літературними віршами;
- мелодії та вірші (літературна мова перетворюється на співочі голоси) взаємодіють;
- акомпанемент (зазвичай фортепіано) грає значну роль у структурі музики.

Авторка передмови до китайського видання німецьких пісень Шумана (108 німецько-австрійських художніх пісень), відома в Китаї педагог вокалу Чжоу Сяоянь, яка працювала в Шанхайській консерваторії до 1949 року, вказує, що спів і виконання вимагають кропіткої внутрішньої роботи, з метою розкриття художньої концепції, створеної поезією та музикою, максимальної правди при камерній сутності. З цього викладачка робить висновок: художні пісні – це різновид вокального музичного жанру, який потребує більш

«вишуканої майстерності» у мистецтві, і це свого роду «створені пісні» із сильним артистизмом та високим професіоналізмом.

У вокальних баладах і піснях-сценах Р. Шуман торкнувся вельми широкого кола сюжетів. Яскравий зразок цивільної лірики композитора – балада «Два гренадери» (на вірші Г. Гейне). Деякі пісні композитора – прості сценки або побутові портретні замальовки: музика їх близька до німецької народної пісні («Народна пісенька» на вірші Ф. Рюккерта та ін.). По суті, Р. Шуман створив нові різновиди жанрів, перехідні між вокальним циклом, кантатою і камерною оперою. Він випробував і послідовно використовував риси драматизації і театралізації, що відбилося на всіх елементах музичної композиції (включаючи форму, фактуру, інтонаційність) і на виконавських засобах. При цьому важливо, що твори, складені в нових жанрах, набували деяких властивостей вистави, але не ставали власне театральними, не переставали залишатися концертно-камерними. Щодо основних жанрових стилістик, то саме вокальна творчість Р. Шумана презентує виключну тонкість залучення як кантилени, так й речитативності.

5. *Психологізація* є теж однією з основних характеристик вокальної творчості композитора. Його романси, насамперед, тонкі психологічні замальовки, музика в будь-якому разі не ілюструє текст. Окремо вкажемо на певну автобіографічність (зокрема в циклі «Мірти»).

Вкажемо також на створення двоствіття, що було притаманне не тільки романтичному мистецтву взагалі, але й координувало творчий стиль самого композитора. Так, починаючи з 1831 року, Р. Шуман часто використовував псевдоніми «Флорестан» та «Евзебій», що насправді втілюють контрастність його внутрішнього світу. У музичних та літературних творах вони є виявителями двох вкрай різних думок та особистостей. «Флорестан» – сміливий, імпульсивний, відвертий та непостійний реаліст, а «Евзебій» – самотній, інтроспективний, чутливий та маячний візіонер. Безумовно, така «подвоєність» особистості відбивається на музиці композитора та глибоко відображає пристрасть і біль у людській природі. Безсумнівно, романтичний

музичний стиль Шумана повністю відповідає та є вірним його часу та його власному характеру. Ймовірно, причина, через яку його музична творчість така багата і зворушлива, власне в цьому.

6. *Театралізація*. Г. Ганзбург (Ганзбург, 1997; 2005; 2011; 2012) серед особливостей «пісенного театру Шумана» вирізняє наступні.

А. Поєднання у творі ліричної складової, властивої жанру Lied, не тільки з драматичною складовою, що наближає вокальний цикл до моноопери, але також і з епічною. Елементи епічної драматургії, які не типові для вокального циклу та опери, привносяться Шуманом у зв'язку з наміром відтворити засобами вокальної музики біографію персонажа, що поряд з іронією зажадало також і розповідності (така оповідальність, в різних пропорціях, поєднує реальність з вигадкою).

Б. Пісенний театр Шумана є принципово несценічним.

Риси композиторського стилю, що виявляються в камерно-вокальних творах Р. Шумана такі.

1. *Взаємодія поетичної та музичної семантики*. Вокально-музичні твори спираються на ясну семантику поезії, сповнені справжніх почуттів, сповнені фантазії та сильного романтичного темпераменту. Р. Шуман виявив свої таланти в літературі, поезії та музиці одночасно в юності, і він був сповнений поетичного темпераменту та духовності. На нього великий вплив зробили твори Гете та Гейне. Більшість художніх пісень Шумана складено вірші цих поетів-романтиків. Художні пісні суворі у підборі слів, зазвичай, у них використовуються найцінніші вірші поета як лірика, приділяючи велику увагу артистичності самої поезії. Він сподівається, що через сутність музики поезія стане більш зворушливою та поетичною.

2. *Тематика*. У піснях Р. Шумана любов є основною темою, також є кілька ліричних пісень з описом декорацій як тема і кілька балад. Серед більш ніж 500 пісень Шумана пісні про кохання становлять найвищу частку, багато з яких дуже артистичні. Наприклад, збірка вокальної музики «Мірти», була подарована Кларі Шуманом як весільний подарунок у 1840 році. У серії 26



пісень, і кожна дуже зворушлива. За тематикою зустрічаються також пісні про дружбу, вітчизну, пісні, пов'язані з епосом, казковою тематикою тощо.

3. *Мелодика*. Зв'язок між авторськими піснями Шумана та німецькими народними піснями досить великий, мелодія коротка, і більшість з них не є добре структурованими фразами. Німецькі народні пісні мають характеристики, які відрізняються від інших національних народних пісень. В них немає ліризму італійських народних пісень, сміливого характеру іспанських. Німецька пісня завжди зберігає характеристики простоти, бездоганності, акуратності. Хоча Р. Шуман під час створення власних пісень не прямо цитує німецькі народні мелодії, він є вірним традиціям, що склалися.

Зазначимо тут й деякі важливі теоретичні настанови щодо опису вокальної творчості. Так, Н. Говорухіна (Говорухвна, 2009) вводить поняття «музично-поетична строфа», що «виступає не лише як смисловий еквівалент інструментального періоду, а як одиниця виміру у вокальній композиції. У запропонованому визначенні враховано вимогу єдності образно-емоційного стану, фіксованого як музикою, і словесним текстом. За всіх можливих варіантах їх поєднання воно залишається єдиним, хоча структурно це може бути вирішено по-різному. У одних випадках спостерігається пріоритет музичної, за іншими поетичної строфи. Паралельна взаємодія строф дає загальний результат одиницю композиційної структури вокального твору. У визначенні враховано і процесуально-динамічний чинник становлення форми, що визначається зрештою через її сприйняття шляхом емоційних реакцій слухачів. При цьому варіанти музично-поетичних строф укладаються в класифікацію В.Костарьова монотемна, варіантно-монотемна та контрастно-різноматемна. Ці варіанти являють собою не що інше, як музично-поетичну специфізацію інтеграційних процесів форми в музиці, що сягають діалектики цілісності відмінностей, що управляє музичною формою в паралельному існуванні самої цієї форми та її сприйняття» (Говорухіна, 2009), – пише дослідниця.

4. *Ритм* Р. Шумана є найбільш оригінальною площиною його творчості. Ритми часто на вигляд дуже складні, часто зустрічаються перехресні відбивні та поліфонічні ритми високих та низьких голосів, його неповторний стиль складають такі риси як перенесення акценту на слабку долю, вуалювання сильної долі за рахунок ліг тощо.

5. Що стосується *гармонії*, на відміну від Р. Шуберта, який все ж залишався у колі класичної системи, Р. Шуман долає цю залежність за рахунок послаблення «функціональної» інтенсивності гармонії, використання дисонансів та сміливих відходів від тональності. Він часто використовував мерехтіння мажоро-мінору, щоб створити поетичну туманну атмосферу і художню концепцію, повну фантазії, іноді зустрічаються невизначені тональні фрагменти. Тому при виконанні ліричних художніх пісень Р. Шумана необхідно вміти плавно переходити на високі частоти та використовувати м'якість голосу голоси..

6. У плані *музичного формотворення* вокальні твори Р. Шумана *поривають із* класичним стилем. Він вільний від обмежень, слідує тільки нестримним емоціям та тексту і висловлює внутрішні почуття. Його стиль вокального висловлювання вільний та невимушений, що є ще першою важливою рисою його творчості. Друга полягає в тому, на що звернув увагу Дж. Абрахам (Abraham) – як композитор Р. Шуман був чи не першим і найбільш природним мініатюристом. Дійсно, більшість його творчості складається з коротких фортепіанних п'єс і пісень, двох жанрів, дуже тісно пов'язаних між собою. «Супровід пісень часто є майже самодостатніми фортепіанними п'єсами, а фортепіанні п'єси часто, здається, були мелодійно натхненні ліричними віршами», – вважає автор. Навіть коли музична ідея виникла не в літературі, а як вальс, полонез чи якась інша вражаюча гармонічна прогресія, яку його імпровізували пальці на фортепіано, їй зазвичай давали квазілітературну назву або зв'язували з якоюсь літературною ідеєю.

7. Основний зміст багатьох пісень Шумана виражається за допомогою акомпанементу, тому щоб глибоко зрозуміти художні пісні Шумана, ми повинні ретельно розбиратися в кожній деталі його супроводу. Написання фортепіанного акомпанементу пісні справляє унікальний ефект, мелодія пісні та фортепіанний акомпанемент чудово поєднуються, а музичний образ виходить яскравим. Створюючи художні пісні, він розробив унікальний та дуже точний та послідовний акомпанемент пісні. Він бездоганно поєднав мелодію художньої пісні та фортепіанний акомпанемент, зробивши фортепіанний акомпанемент більш продуманим та продемонструвавши безмежні можливості. У піснях Р. Шумана фортепіано та вокал нероздільні. Іноді партія фортепіано навіть перевершує співочу. Він також часто додає до кінця пісні великі фортепіанні кінцівки, які схожі на фінал, і на розвиток. У цих частинах часто з'являються нові музичні ідеї, які піднімають художню концепцію пісні більш високий рівень.

8. *Віртуозність* його пісень зумовлюють набуття таких виконавських якостей, як динамічне подолання просторово-часової інерції у музиці. Щодо віртуозної якості тут вибудовується ієрархія засобів виразовості, де вони розташовані за ступенем впливу на запрограмовану технологічну складність. На її вищому щаблі виступають фактура, темп, метроритм, динаміка, артикуляція. Так, наприклад, просторові подолання в музиці втілюються через фактуру. Автор дисертації з проблематики віртуозності О. Мурга (Білоброва) вказує на те, що неодмінною умовою, навколо якої кристалізується віртуозна якість у тексті, стає «ідея подолання, пов'язана з опором матеріалу, ширше — фактури в мистецтві» (Білоброва, 2002: 53-56). Оскільки таким для музики є звук, то і віртуозна ситуація в тексті виникне саме через високо інтенсивне подолання смислової, мовної інерції сполучення звукових поєднань. Для термінологічної ясності О. Мурга (Мурга, 2003) називає цю музичну ситуацію віртуозним піком, під яким розумітиме умовну точку вищої енергетичної напруги при розкритті інтонаційних потенцій музичного матеріалу.

Віртуозний пік виявляє поліфонічність, багатoeлементність її складових частин (лінії, шари, пласти); її тривимірну вимірюваність, де поряд зі звуковисотною та тимчасовою координатами (вертикаль, горизонталь), є координата глибинна (перспектива, рельєф–фон).

Подолання тимчасової інерції у музиці обумовлено у віртуозних піках виникненням як надшвидких, і надповільних темпових ситуацій. Через повільні і надповільні темпи ідея віртуозності модифікується в реальність «вдаваної простоти».

Підбиваючи проміжні підсумки, відзначимо: Р. Шуман виявив свій незвичайний романтичний талант у створенні художніх пісень, і його камерно-вокальні твори вплинув на розвиток німецької гілки шубертіанства.

Шедеври Р. Шумана у пісенній творчості – вокальні цикли «Любов поета», «Мірти» та «Любов та життя жінки». У них він тонко описав свою любов до Клари. Психологічний опис скрупульозний і незрівнянний, що досягає крайності романтики. Його художні пісні справляють людей глибоке враження, лише своєрідна поетична фантазія. Р. Шуман вміє поєднувати вокальні замальовки та набори пісень з темою, що відповідає різним психологічним характеристикам та різним художнім образам. Кожна пісня у цих сюїтах має самостійне значення і може становити повну збірку творів.

Всі позиції потребують більш детального опрацювання на конкретних прикладах виконавського аналізу.

### *2.1.1 «Мірти» (коментар до китайського видання 2015 р.)*

Серед більш ніж 500 авторських пісень Р. Шумана більшість із них – пісні про кохання, і вони дуже артистичні. Збірка вокальної музики «Мірти» була подарована Кларі Шуманом як весільний подарунок у 1840 році. Вона налічує 26 пісень, і кожна – надзвичайно зворушлива. Більшість романсів – ліричного змісту, всі 26 пісень часто виконуються як окремо, так й всім циклом.

При подальшому аналізі будемо орієнтуватись на особливості виконавської версії Е. Шварцкопф (1968-69 рр., Відень, партія фортепіано Джефрі Парсон). Звертатимемо увагу на вокальне інтонування та відтворення змісту пісень, що й впливає на вибудову власної інтерпретації цього циклу.

Одна з найпопулярніших і найвиконуваних – перша пісня «Посвячення» (Widmung, вірші Рюкєрта/ Rückert). Особливо наприкінці пісні Шуман запозичив мелодію з «Мадонни» Шуберта, порівнюючи Клару з Дівою, щоб висловити своє захоплення жінкою. «Колихаючий» супровід представляє тло цього жіночого портрету. Співачки зазвичай підкреслюють спокійні початкові фрази, щоб наступний злам (з Ges-dur у D-dur) був яскравим. Е. Шварцкопф, наприклад, м'яко виконує повернення до основної тональності (в репризі).

№2 Freisinn («Вільний дух», вірші Й. Гете) – невелика жанрова замальовка, з елементами скачки, яку яскраво передає пунктирний ритм у партії фортепіано.

№3 Der Nussbaum («The Walnut Tree», «Горішник», слова Мозена) є прикладом того, що фортепіанний акомпанемент так само важливий, як і спів. Романс – поетична замальовка. Солодкі мрії про коханого навіює шепіт вітру в листях горішнини. Особливість цієї пісні в її прозорій, повітряній тканині голосів, яка наділена великою ліричною насиченістю. Мелодія пісні не дуже «широкого» дихання, вона залишається на одному місті (на початку фрази), немов би підкреслюючи мрійливість героїні, яка думає про весну та кохання. Зображальні елементи є в супроводі фортепіано. Він побудований на арпеджіо, які відтворюють шелест вітру та листя. Гнучка, деталізована мелодика шуманівською пісні відображає найтонші нюанси складу і інтонування тексту. Значимість кожного звуку, його органічний зв'язок зі словом, часте «дроблення» звуку, необхідне для виголошення поетичної фрази, – все це дозволяє говорити про спорідненість з декламаційними прийомами деяких пісень Ф. Шуберта (наприклад, «Двійника»).

Мелодія пісні не дуже широка і плинна, переважають короткі фрази, які відіграють провідну роль. Арпеджіо в партії фортепіано і тематичні мотиви, що повторюються, яскраво увиразнюють поезію весняного бризу, шелест листя і радість молодих людей, які прагнуть любові. У середині 3-частинної форми композитор також показує образ шепоту листя та розмов дівчат. Важливою тут є тонке переплетіння фортепіанної фактури та вокальної лінії: характерними є «фірмові» для шуманівського фортепіанного стилю затримання, елементи поліфонії.

Утаємничений зміст №4 (Jemand перекладається як «Невідомий», вірші Р. Бернса) відображається у пісні через сухий акордовий акомпанемент. Скупа вокальна лінія при цьому не дуже швидко розгортається, мелодія часто «зависає» на одному звуці, що вимагає від співаків утримання звукового балансу. При виконанні треба звертати увагу на легкість емісії, гнучкість та рухливість голосу, тонке фразування та вміння вірно розподіляти контраст звучання *forte* та *piano*.

Дві пісні з Schenkenbuch im Divan I та Divan II на слова Гете (№5-6) являють собою міні-цикл всередині циклу. Дві вокальні мініатюри контрастують між собою за характером висловлювання, тонально-ладовими відносинами (E-dur–a-moll), але об'єднані завдяки фортепіанному супроводу.

Сьома пісня – «Лотос» (Die Lotosblume, вірші Г. Гейне) написана в тональності F-dur. Простота мелодичної лінії ускладнена мінливістю тону, що віддзеркалює хиткий настрій персонажу.

№8 («Талісман», вірші Й. Гете) цікаво вирішений композитором у речитативному плані (що підкреслено й арпеджованими багатозвучними акордами).

№9 (Lied der Suleika, вірші Й. Гете) – невелика характерна сценка у G-dur з простою основною мелодією, що притаманна німецькій пісенності, є контрастною до №10 – Die Hochländer-Witwe («Вдова горця», слова Р. Бернса) контрастує попередній пісні ладо тональним виміром (d-moll) та мрячним, сутінковим колоритом. Душевні страждання передані доволі простими

засобами: у розмірі 6/16 (незвичний метр) дуже гостро відчувається пунктирний ритм у фортепіанному супроводі. Мелодична лінія скупа та речитативна, що також підкреслює трагічний характер пісні.

Міні-цикл створюють й дві *Lieder der Braut aus dem Liebesfrühling* (№№11–12) на слова Рюкерта. Контраст між ними вибудовується завдяки фортепіанному супроводу: примхлива ритміка, що одразу відсилає до фортепіанних шуманівських мініатюр контрастує зі скупим вертикалізованим акордовим викладом (№12). Можна об'єднати й дві наступні пісні, №№13–14 на вірші Р. Бернса – *Hochländers Abschied* та *Hochländisches Wiegenlied* («Прощання Хохлендера» та «Колискова горців»). Перша з них більш складна за формоутворенням, друга звучить як післямова, що увиразнено у спокійній та простій мелодиці. І ще один мініцикл – №№15-16 на байронівські тексти.

У «*Aus den hebräischen Gesängen*» («З єврейських співів», №15) характер викладу створюється вельми повільним темпом, контрапунктом в мелодичній лінії, хвилеподібними пасажами у партії фортепіано. №16 («*Rätsel*», або «Головоломка») – зовсім інший. Це легка та проста за мелодикою, фактурою та звучанням пісенька.

Мікроциклом є Дві пісні на слова Т. Мура (*Zwei Venetianische Lieder*, №№17–18) та №№19–20 на слова Р.Бернса (*Hauptmanns Weib* або «Дружина Гауптмана» та «*Weit, weit*»–«Далеко, далеко»). Як видно, Р. Шуману взагалі притаманні певні невеликі об'єднання за тематикою, образною характеристикою, контрастами – мікрооповідальність, що зумовлена глибоким прочитанням текстів та концептуальністю мислення у межі циклу мініатюр.

№21. *Was will die einsame Träne?* («Чого хоче самотня сльоза?») та №24. *Du bist wie eine Blume* («Ти як квітка») написані на слова Г. Гейне.

№22. *Niemand* («Ніхто») в межах циклу може розцінюватися як певний відтінок перед фіналом. Тут знов панівними є трагічні, морочні настрої, хоча завдячуючи компактним розмірам пісні цей настрій все ж сприймається доволі легко, немов би композитор не дає змогу слухачеві зануритися у сум.

№23. Im Westen («На Заході») є чи не найменшою мініатюрою. Взагалі почуття форми у Шумана вплинуло на вибудову цього циклу – останні пісні зовсім компактні. Тому співаку треба подавати характер вельми концентровано, бо просто немає простору де розвернути думку, все має бути відчутно одразу.

Дві останні пісні на слова Рюкєрта – №25. Aus den östlichen Rosen («Від східних троянд») та №26. Zum Schluss («Нарешті») створюють фінальний акорд цієї збірки, яка має ознаки циклічності.

У виданій в 2015 році збірці «Мірти» з транскрипціями для високих, середніх та низьких голосів (108 німецько-австрійських художніх пісень) надано рекомендації до виконання цього циклу:

1. Мелодика повинна бути гнучкою, але найголовніше – характеристика простоти виконання;
2. Ритм – одна з найважливіших характеристик. Ритми в піснях Р. Шумана оригінальні, складні, часто залучається поліритмічність, що є ознакою унікальності його стилю.
3. Гармонічна сторона пісень також унікальна поєднанням класичних норм та нових засобів послаблення функціональності гармонічних тяжінь (для створення поетичної атмосфери).
4. Нюансування. Автор передмови, Чжоу Сяоянь, наполягає на тому, що при виконанні пісень треба вміти нівелювати звучання та використовувати м'якість тембру в високому діапазоні.

Якщо узагальнити деякі виконавські моменти, то одним з основних є промовляння німецькомовного тексту. У згадуваній збірці нот (випуск німецько-австрійської серії авторських пісень) для зручності вокалістів та студентів під час співу та вивчення німецьких вокальних творів є «спільний список правил німецької вимови» (з алфавіту та фонем). Таблиця охоплює майже всі правила правопису німецької вимови, які можуть бути використані професійними вокалістами для ознайомлення та засвоєння багатьох правил



правопису німецької вимови за короткий час, а також для спроби позбутися мови під час співу німецьких вокальних творів. велику перешкоду на дорозі.

Пояснення труднощів німецької фонетики тісно пов'язані із професією співака. Це: різниця між німецькою сценічною фонетикою та розмовною мовою, та німецькою мовою «асиміляція приголосних», тобто з'єднання читання з вимовою складових гласних [ai] та [u], а також різних фонетичних значень Міжнародного фонетичного алфавіту в німецькій та англійській мовах. нині різниця між німецькою сценічною вимовою і розмовною мовою в основному стосується важливої різниці між німецькою вимовою в сценічних уявленнях (спів німецьких та австрійських художніх пісень і класичних опер) і вимовою повсякденного німецького розмовного мовлення; німецька асиміляція приголосних, тобто безперервне читання. Існує важлива різниця між вимовою окремих німецьких слів та вимовою слів у повних німецьких реченнях; вимова складових гласних фонем [ai] і [u] в основному описує різницю між фактичною вимовою [ai] у слові та міжнародний фонетичний алфавіт. німецькою та англійською мовами.

Звернемось до виконавського аналізу окремих вокальних циклів.

### 2.1.2 Виконавська інтерпретація циклу «Dichterliebe» як втілення шуманівської концепції романтичної Lied

Цикл Роберта Шумана «Dichterliebe» («Любов поета»), оп. 48, створений у 1840 році на тексти Генріха Гейне зі збірки *Lyrisches Intermezzo*, належить до найвищих досягнень німецької романтичної Lied та посідає особливе місце в історії європейської камерно-вокальної культури. У цьому творі композитор не лише продовжує шубертівські принципи циклічної драматургії, а й суттєво трансформує їх, поглиблюючи психологічний вимір вокального жанру. З умови, що у Франца Шуберта внутрішній світ героя нерозривно пов'язаний із зовнішнім середовищем, образами природи та конкретними життєвими подіями, то у Шумана головна драматургічна дія переноситься до сфери свідомості, пам'яті та рефлексії. Внаслідок цього цикл постає як складний

процес внутрішнього самоспостереження, де розвиток почуттів стає важливішим за самі події.

Нижче викладемо деякі думки з приводу виконавських особливостей так званого «чоловічого» вокального циклу Р. Шумана.

У вокальному циклі «Любов поета» на вірші Г. Гейне описується туга поета за щирою любов'ю та біль після втрати кохання. Для Шумана ця збірка (із символічною назвою «Ліричні інтермецо») стала предметом дослідження глибоких почуттів, що закладені в текст, засобами простої музичної мови. Він тонко підкреслює поетичність і мальовничість оригінальних творів, що надає мелодіям глибокої привабливості. 16 пісень циклу «Мірти» – це дійсно щоденник складних та мінливих художніх образів, тонких емоційних змін.

Важливо пам'ятати, що «Любов поета» було написано наприкінці травня 1840 року і завершено за один тиждень. 1840 був роком, коли Шуман одружився з Кларою, і це був також рік, коли він був сповнений емоцій та творчої сили, тому він був відомий як «рік пісень Шумана». Можна також сказати, що «Любов поета» – це любовний щоденник композитора. Важливою темою цього циклу пісень є «пробудження радощів кохання та відсутність болю». Тобто, хоча цикл й несе в собі автобіографічні риси поетичного циклу Гейне, кохання Шумана до Клари принесло свої акценти. Проте емоційна щирість композитора та хвилювання його життя у цей час посилюють напругу музики. Всі номери – мініатюри, в які вкладені багаті емоції. Особливе значення має партія фортепіано, яка не є тільки супроводом, інколи саме фортепіано «промовляє», «договорює» те, що не висловлено у тексті, розкриваючи підтекст вірша. Це справжній «другий» план змісту, іноді навіть важливіший за перший. В цьому циклі, мабуть, вперше в історії світової музики, роль фортепіанного супроводу є настільки значною. При чому інколи фортепіанні постлюдії контрастують з попереднім викладом у партії співака. Важливим для розуміння є й те, що саме у постлюдіях є риси лейтмотивності (зокрема, уподібненість постлюдій до №12 та останнього №16). Для виконання

циклу важливим є розуміння існування невеликих мікро-циклів всередині всього циклу (композитор об'єднує номери позначкою *atacca*).

Саме поезія Г. Гейне надала композиторові можливість реалізувати подібну концепцію. Її характерними рисами є багатозначність образів, поєднання щирого ліризму з іронією, постійна взаємодія реального та уявного. У музичному прочитанні Шумана ці особливості набувають особливої ваги. Композитор не ілюструє поетичний текст, а розкриває приховані психологічні процеси, що відбуваються за словами. Саме тому між словом і музикою нерідко виникає смислове напруження, яке стає одним із головних джерел драматургічного розвитку циклу.

Шістнадцять пісень утворюють цілісну психологічну траєкторію, що охоплює шлях від народження почуття до його трагічного переосмислення. Уже в першому номері – «*Im wunderschönen Monat Mai*» – закладено основний принцип музичної драматургії циклу. Незавершені гармонічні структури, відсутність остаточного кадансового завершення та тональна нестійкість створюють відчуття відкритості й невизначеності. Герой перебуває на межі між мрією та реальністю, між надією та сумнівом. Подібний стан зберігається протягом значної частини циклу і визначає особливості його виконавського прочитання.

Поступово романтична ілюзія набуває дедалі більшої психологічної глибини. Образи весни, квітів, кохання та поетичних видінь формують символічний простір, у якому розгортається внутрішнє життя героя. Водночас уже в ранніх піснях відчувається прихована тривога, яка передбачає майбутній конфлікт. Особливістю шуманівського стилю стає відсутність прямолінійної емоційності. Герой не лише переживає власні почуття, а й постійно осмислює їх, ніби спостерігаючи за собою збоку. Саме ця подвійність визначає складність інтерпретації циклу та потребує від виконавця виняткової психологічної гнучкості.

Такі особливості музичної драматургії безпосередньо впливають на виконавську концепцію твору. Співак має відмовитися від оперної експресії та

зовнішньої емоційної демонстративності на користь інтонаційної деталізації й роботи з підтекстом. Основними засобами художньої виразності стають не масштабні динамічні контрасти, а тонкі темброві зміни, гнучке фразування, мікродинаміка та особлива увага до мовленнєвої природи німецького тексту. Саме тому «Dichterliebe» традиційно розглядається як один із найскладніших циклів камерно-вокального репертуару, що вимагає від виконавця не лише вокальної майстерності, а й глибокого психологічного проникнення у художній зміст твору.

Звернемось до декількох найважливіших виконань твору.

Перше виконання – Д. Фішера-Дискау, партія фортепіано – Джералд Мур)<sup>2</sup>. Інтерес до вказаного запису зрозумілий, бо саме з ім'ям цього співака пов'язують посилення інтересу до німецької музики. Він заклав нові стандарти розуміння та інтерпретації камерно-вокальної музики Ф. Шуберта, Р. Шумана, Г. Вольфа, які полягають у точності відтворення тексту, чіткій артикуляції. а в дуеті з піаністом Дж. Муром можна відчуті рівноправність, партнерство вокалу та інструментального супроводу. Для співака кожне виконання творів німецьких композиторів – не відкриття нових емоцій та змістів, що виявляється й в аналізованому циклі «Любов поета».

№1 Im Wunderschönen monat Mai – «У милому травні» (справляє надзвичайне враження вишуканим фортепіанним супроводом та гармонією (піаніст грає тихо-тихо, немов ледь торкаючись клавіш). Композитор та поет описують прихід весни, цвітіння квітів й той важливий момент, коли людина відчула, що щось сталося в глибині його серця – бажання любові, її передчуття. І Р. Шуман чудово вловив та втілив це лише за 26 тактів цього маленького шедедру. Мелодія у цій пісні проста, але висловлює щирість душі і Д. Фішер-Дискау демонструє найліричніше *pp*. Наприкінці пісні мелодія немов не закінчується, зупиняючись на нестійкому звуку, даруючи слухачам

<sup>2</sup> Запис 1966-1968 рр. за посиланням:

[https://www.youtube.com/watch?v=TaXpiqgpEXk&ab\\_channel=liederoperagreatsoftheworld](https://www.youtube.com/watch?v=TaXpiqgpEXk&ab_channel=liederoperagreatsoftheworld).

До речі, є ще один відомий запис – з Володимиром Горовицем у Carnegie Hall, де обидві партії переосмислені музикантами по-іншому, відчувається безумовний взаємовплив двох великих виконавців : [https://www.youtube.com/watch?v=0p0f\\_g4PMwc&ab\\_channel=Classicalvocal](https://www.youtube.com/watch?v=0p0f_g4PMwc&ab_channel=Classicalvocal)

нескінченний післясмак та те «романтичне питання», з якого розвивається увесь наступний вокальний цикл. Ще один важливий нюанс виконання пов'язаний з формою першого номеру. Як відомо це проста куплетна форма. Відтак майстерність співака і піаніста неймовірні, бо при точному повторі відчувається постійних рух музичної тканини (завдяки нюансам тембру, тихої динаміки та, звісно, фортепіанного супроводу)

№2 Aus Meinen Tränen Sprießen («Весняний віночок з моїх сліз») – чи не найкоротший номер. Співак мислить його як вокальне інтермецо, демонструючи також (як і в №1) легкість та невимушеність звучання голосу (у нотах також виписано майже всюди *pp*).

Третя пісня (Die Rose, die Lilie, die Ta – «Роза, Лілія, Голуб») за контрастом співається як скерцо, зачаровуючи легкістю та невимушеністю. Д. Фішер-Дискау демонструє над швидкий темп, номер проноситься, як політ голуба. Так, наслідуючи позначення композитором зв'язаності трьох перших пісень через атасса співак створює перший мікро-цикл, який є преамбулою до всієї подальшої оповіді.

Пов'язаними між собою є №№4–5. №4 Wenn ich in deine augen seh («Коли я дивлюсь в твої очі») контрастує дуже повільним темпом та акордовим супроводом (піаніст грає з невеликим затримуванням, то складається враження, що герой немов дійсно хоче затримати свій погляд в очі коханої). Д. Фішер-Дискау дивовижно подає кумі націю, після якої поступово сходить до найтоншого піанісимо.

№5. Ich will meine seele tauche – «Хочу сховати у білих ліліях душу». Лірична мініатюра звучить схвильовано як в вокальній, так й в партії фортепіано (завдяки фактурному викладу). Хочеться відмітити бездоганний дует співака та піаніста: на незавершеній кінцівці у вокальній партії піаніст немов підхоплює думку соліста та продовжує її (фортепіанний ритурнель звучить як «пісня без слів»).

6. Im Rhein, im heiligen strom – «У Рейні, у святому поточку» – демонструє зовсім інший настрій й це одразу відчувається у звучанні голосу Д. Фішера-

Дискау: він має сталеві нотки (зазвичай не притаманні його ліричному баритону). І знов варто відмітити дует з піаністом, який немов створює контрапункт у фортепіанній партії і коли замовкає голос соліста, залишається вести свою «тему». Ця пісня чи не вперше в циклі демонструє передчуття трагедії, тому цікаво, що вона також пов'язана позначкою *atacca* з №7.

Сьома пісня *Ich grolle nicht* – «Я не серджуся», перший переломний момент драматургії циклу. Її мелодія пристрасна, у виконанні відчувається потужність почуття, але й здається, що вона сповнена смутком. Дивно, але виконання Д. Фішера-Дискау немов пересемантизує слова, винесені у назву, на вислів «Я прощаю тебе». Сила почуття увиразнена у гімнічності виконання цього номеру обраним дуєтом.

№8. *Und Wüßten's die Blumen, di* («О, якщо б квіти вгадали») – знов контрастує легкістю звучання обох партій, символізуючи трепет почуття та його хибкість, плинність. Цей посил переривається тільки в кінці (на словах «Терзає серце мені»), де співак додає голосу сили, потужності та болю, а піаніст продовжує цей спектр емоцій у пристрасному прикінцевому ритурнелі, який контрастує доволі простій мелодиці вокальної партії.

*Atacca* звучить №9. *Das ist ein Flöten und Geig* («Це флейта та скрипка») побудований на головуванні фортепіанної партії. І як співак тонко це відчуває, постійно затихаючи та наче переходячи на шепіт, щоб безперервна фортепіанна мелодія залишалася на першому плані.

№10. *Hör' ich das Liedchen klin* («Чую пісень звуки») – тонка за звукописом лірична замальовка. Фортепіанна партія виписана з затриманням верхніх звуків, що звучить як відгомін. Тональність *g-moll*, досить скупа та декламаційна мелодія в вокальній парії – все разом створює образ печалі.

№11 «Її він пристрасно кохає» та №12 «Я зранку в саду зустрічаю» звучать як відповіді на попереднє «запитання» в №10, що перш за все відчутно у співі Д. Фішер-Дискау – потужним у №11 та ніжним (як розмова з квітами, що відповідає тексту вірша) у №12. Цікаво, що момент прощення за те, що

кохана обрала іншого (№11) обрамлений композитором двома романсами на тлі природи – типовий романтичний прийом.

Останні чотири номери, по суті презентують внутрішні переживання героя (не дивлячись на світлі настрої та зовнішнє примирення з ситуацією, що відтворені у попередніх піснях).

У №13 «Уві сні я гірко плакав» – знов злам настрою, відчутний у іншій манері співу – лапідарній та скупій подачі звуку. Герой немов прислухається до того, що відчув уві сні. Композитор бездоганно передав утаємненість цих вібрацій і бездоганні інтуїція Д. Фішера-Дискау (та Дж. Мура) розкриває зміст мініатюри як рефлексію та розмову із «внутрішнім Я». №14 «Мені наснився твій образ» презентує інший образ сну – і знов голос співака звучить легко та сповнений ніжності, тихої радості.

Міні-циклом *attacca* звучать №15 «Забуті старі казки» та №16, презентуючи романтичне двосвіття. Так, бажання піти у казковий світ презентує №15 (що увиразнено в майже екстатичному звучанні цього номеру у виконанні Д. Фішера-Дискау), а сувору реальність – останній номер циклу.

В №16 «Ancient and Evil Song» («Ви злі, злі пісні») у виконанні дуету є весь спектр емоцій – від іронічної злості до невтішного горя. Мелодія піднімається та опускається та завершується висновком, що «краще втратити кохання, ніж жити взагалі без нього». Але у виконанні Д. Фішера-Дискау ми відчуваємо повне зневірення та велику тугу. Тому таким контрастом у партії фортепіано звучить ніжний постскрипtum для всього циклу, як надія, яка є невичерпним джерелом життя і кохання. Герой Шумана (з огляду на повтор матеріалу №12 в кінці циклу) простив свою кохану, герой Д. Фішера-Дискау – ні, його страждання просто тепер заховані дуже глибоко.

Одним із найавторитетніших зразків інтерпретації циклу є запис *Дітріха Фішера-Дискау та Йорга Демуса*<sup>3</sup>. У їхньому прочитанні «Dichterliebe» постає як єдина психологічна драма, в якій усі номери підпорядковані наскрізній

<sup>3</sup> Schumann - Dichterliebe - Fischer-Dieskau / Demus 1957 – <https://www.youtube.com/watch?v=4wxgp8tuW9c>

логіці розвитку образу. Фішер-Діскау свідомо відмовляється від романтичної патетики та вокальної ефектності, концентруючись на смисловій багатозначності поетичного тексту. Його виконавський стиль ґрунтується на винятковій увазі до інтонаційного рельєфу слова, що дозволяє розкривати найтонші психологічні відтінки образу.

Особливо показовою є інтерпретація першої пісні циклу. У «Im wunderschönen Monat Mai» співак уникає будь-якого підкресленого емоційного жесту. Звучання залишається стриманим, м'яким і ніби невизначеним, що повністю відповідає психологічному стану героя. Відсутність остаточного тонального розв'язання знаходить відображення й у вокальному трактуванні: фрази не завершуються категорично, а ніби продовжуються у внутрішньому просторі очікування. Демус підтримує цю концепцію через особливо делікатне трактування гармонічної нестійкості, завдяки чому між вокальною та фортепіанною партіями виникає атмосфера спільного психологічного переживання.

У ранніх номерах циклу особливо помітною стає здатність Фішера-Діскау працювати з найдрібнішими інтонаційними відтінками. У піснях «Aus meinen Tränen sprießen» та «Die Rose, die Lilie, die Taube, die Sonne» він створює образ юнацького захоплення не через підвищену емоційність, а через рухливість мовленнєвої інтонації, природність дикції та надзвичайно тонке фразування. Любовне переживання набуває внутрішньої динаміки й психологічної мінливості, що дозволяє уникнути одномірного романтичного трактування.

У піснях «Wenn ich in deine Augen seh'» та «Ich will meine Seele tauchen» особливого значення набуває темброва драматургія. Виконавець використовує м'яке legato, затемнене темброве забарвлення та надзвичайно пластичне фразування, перетворюючи вокальну лінію на інтимний внутрішній монолог. Водночас Демус створює надзвичайно прозорий інструментальний простір, у якому фортепіанна фактура не дублює вокальну партію, а розширює її психологічний зміст.



Нового виміру драматургія циклу набуває у «Im Rhein, im heiligen Strome». Тут монументальність фортепіанного звучання вступає у взаємодію з особистісною інтонацією вокальної партії. Контраст між величчю сакрального образу та внутрішнім болем героя формує один із найглибших конфліктів циклу. Саме в цьому номері особливо виразно проявляється ансамблева взаємодія виконавців, де кожен музичний елемент працює на розкриття єдиного драматургічного задуму.

Кульмінаційна зона циклу пов'язана з поступовим руйнуванням любовної ілюзії. Центральне місце посідає «Ich grolle nicht», де Шуман створює принципову суперечність між текстом і музикою. Формальне заперечення образи вступає у конфлікт із драматичною напругою музичної тканини. Фішер-Діскау надзвичайно переконливо розкриває цей прихований конфлікт. Його трактування демонструє не примирення, а болісне прагнення приховати душевну травму. Напружена декламаційність, акцентоване виділення ключових слів і внутрішня жорсткість тембру створюють образ людини, яка намагається переконати насамперед саму себе.

У середній частині циклу співак виявляє виняткову майстерність у передачі гейнівської іронії. У «Ein Jüngling liebt ein Mädchen» та «Das ist ein Flöten und Geigen» зовнішня стриманість виконавської манери приховує складний психологічний підтекст. Особливо показовою є здатність Фішера-Діскау поєднувати оповідність із внутрішнім драматизмом, розкриваючи багат шаровість художнього змісту через найтонші мовленнєві інтонації.

Заключні номери циклу – «Am leuchtenden Sommermorgen», «Ich hab' im Traum geweinet» та «Allnächtlich im Traume» – демонструють поступове занурення героя у світ пам'яті. Саме тут найповніше реалізується шуманівський принцип внутрішньої рефлексії. Виконавець використовує приглушену динаміку, напівголосове звучання та надзвичайно делікатну роботу з паузами, завдяки чому музичний час ніби сповільнюється, а кожна інтонація набуває особливої психологічної ваги.

Важливою складовою представленої інтерпретації є мистецтво Йорга Демуса. У його виконанні фортепіанна партія постає повноцінним носієм драматургічного змісту. Через гармонічні деталі, фактурні особливості та темброві нюанси піаніст розкриває приховані емоційні процеси, які не завжди знаходять безпосереднє відображення у вокальній партії. Особливо це відчутно у фінальній пісні «Die alten, bösen Lieder», де розгорнута постлюдія перетворюється на своєрідний епілог усього циклу.

Після завершення вокального висловлювання саме фортепіано бере на себе функцію остаточного узагальнення драматургічного розвитку. У трактуванні Демуса ця постлюдія не розв'язує конфлікт остаточно, а залишає його відкритим, підкреслюючи неможливість звільнення від минулого. Саме тому фінал циклу сприймається не як завершення любовної історії, а як продовження внутрішнього діалогу героя із власною пам'яттю.

Таким чином, «Dichterliebe» постає не лише вершиною шуманівської Lied, а й одним із найглибших втілень романтичного психологізму в європейській камерно-вокальній музиці. Інтерпретація Дітріха Фішера-Діскау та Йорга Демуса переконливо демонструє, що справжній зміст циклу розкривається через поєднання інтонаційної культури слова, психологічної достовірності та ансамблевої взаємодії. Саме завдяки такому виконавському прочитанню музична драматургія композитора постає як складний процес внутрішнього самопізнання, що визначає неперехідну художню цінність цього твору.

Не менш цікавим та зовсім іншим є виконання циклу молодим яскравим британським оперним та камерним співаком Яном Бостріджем<sup>4</sup> (1998, ф-но Julius Drake). За визначенням Ю. Ніколаєвської (Ніколаєвська, 2020), цей співак уособлює одну з найважливіших виконавських стратегій творчості ХХ ст. – тенденцію до театралізації. Зокрема це має прояв у виконанні циклу Шуберта «Зимовий шлях», з яким він об'їздив весь світ. Так, авторка пише:

---

<sup>4</sup> Виконання за посиланням: <https://www.youtube.com/watch?v=BgV9PRfdtMs>

«Свідомою стратегією, що поглиблює віднайдені смисли класичного твору, може ставати театралізація. Яскравий приклад – запис вокального циклу «Зимовий шлях» Ф. Шуберта Ian Bostridge and Julius Drake (2007) – справжній фільм, де важливим є не тільки бездоганне виконання, а й кольорове та світлове рішення, антураж порожнього та занедбаного дому, скупі рухи співака, тіні на стінах (все допомагає створити відчуття душевної спустошеності, глибокої самотності та порожнечі)» (Ніколаєвська, 20202: 457). Цікаво, що кінематографічність відчувається й у пропонованому виконанні шуманівського циклу «Любов поета». На нашу думку, Бострідж виконує цикл по-особливому, по-юнацьки (можливо, завдяки його дуже світлому тембру). Театралізація відбивається у глибокій контрастності не тільки на рівні звучності, але й на рівні артикуляції, рухів, звучності (балансу) між звучанням голосу та фортепіано. Співак володіє прекрасним легато, але деякі пісні він виконує підкреслено марка то, що посилює речитативність та трагічний відтінок деяких пісень. Вважаємо, що цей запис циклу Р. Шумана завдає певних трендів для майбутніх виконань.

Взагалі, в циклі «Любов поета» закладені важливі риси вокального стилю композитора, що притаманні подальшій творчості і що необхідно враховувати при виконанні. По-перше, увага до слова, поезії (важливо, що ця увага необхідна, не зважаючи на те, якою мовою виконується цикл, хоча молодика вірша, звісно, найповніше розкривається в німецькому варіанті. По-друге, втілення тонких, складних та контрастних душевних переживань, які уміщуються іноді в дуже короткі за формою пісні. Це потребує від вокаліста вміння швидко переходити від одного стану до іншого, але надважливо не перебільшувати емоції. Тобто зануреність «всередину» себе є ключовим моментом. «Любов поета» (як і інші камерно-вокальні цикли) є інтимною, непафосною лірикою. По-третє, музична сторона пісень циклу включає поряд з пісенністю *декламаційність*, що впливає на сприйняття (для слухача декламаційність майже завжди пов'язана з дуже особистісною розмовою тет-а-тет). Вчетверте, Р. Шуман при невеликих розмірах пісень циклу майже

всюди йде за віршом, що призводить до вільної розвинутої форми, майже без повторів, хоча у віршах закладено куплетність. Тобто композитор звертає увагу не на зовнішню структуру вірша, а його внутрішню смислову сутність. Формально ж у циклі зустрічається велике розмаїтті вокальних форм: куплетна (куплетно-варіантна), строфічна, двочастинна безрепризна, тричастинна з динамізованою репризою, наскрізна.

### *2.1.3 Образ жінки в циклі Р. Шумана «Frauenliebe und Leben» та «Сім пісень на вірші Єлизавети Кульман»*

В межах пункту продемонструємо два «жіночі» цикли – «Кохання та життя жінки» (у виконанні Е. Шварцкопф та Луїз Маршалл) й «Сім пісень на вірші Єлизавети Кульман» (у виконанні Т. Веркіної). Вони дуже різні як за змістом, так і за вокальним поданням.

Особливе місце у вокальній спадщині Роберта Шумана посідає цикл «Frauenliebe und Leben» («Любов і життя жінки»), оп. 42, створений у липні 1840 року на поетичні тексти Адельберта фон Шаміссо. Хронологічно він передує циклу «Dichterliebe» оп. 48, написаному того ж року, і разом з ним належить до найвищих досягнень шуманівського «пісенного року» (*Liederjahr*).

Вокальний цикл «Кохання та життя жінки» (Frauenliebe und Leben Op.42) як найкраще відбиває сутність романтизму. Він (як і попередні цикли) написаний у 1840 році, коли Шуман одружився з Кларою. Можна провести певні паралелі до «Мірт», також присвячених майбутній дружині. У той час Шуман відчував весняні настрої, був сповнений емоцій та безмірної творчої сили (за 1840 рік він склав понад 100 пісень).

Цикл складається з 8 віршів німецько-французького поета Адальберта фон Шаміссо. Цикл має внутрішній сюжет. Він складається з восьми пісень: 1 Seit ich ihn gesehen, 2 Er, der Herrlichste von allen, 3 Ich kann's nicht fassen, nicht glauben, 4 Du Ring an meinem Finger, 5 Helft mir, ihr Schwestern, 6 Süßer Freund, du blickest, 7 An meinem Herzen, an meiner Brust, 8 Nun hast du mir den ersten

Schmerz getan. З назв помітно, що поет, а за ним й композитор виокремлює деякі з найбільш важливих періодів у житті жінки, проходить їх разом із нею, художньо втілює, а також тонко описує «любов з першого погляду» жінки. Дійсно, якщо «Любов поета» був досвідом занурення у чоловічий внутрішній світ, то цей цикл презентує розуміння жіночої душі та тих станів, що супроводжують важливі моменти її життя.

Так, перший вірш і романс описує радість від моменту зустрічі з коханням («З тих пір, як я його побачила», «Його погляд осліпив мене»), далі – захоплення ним (Друга поема: «Він, найкрасивіший з усіх»), – відчуття спільного щастя (Третя поема: «Не можу збагнути», «Не знаю, чи вірити щастю»), – здійснення мрій щодо одруження (Четверта поема: «Кільце на моєму пальці»), – щасливе весілля (Пята пісня: «Милі сестри, все збудеться скоро»), – виховання життям» (Шоста пісня: «Милі друзі, чи бачите»), – перше материнство (Сьома пісня: «У моєму серці», «На моє серце, на мої груди»), – життя, біль і смерть (Восьма пісня: «Тепер ти заподіяв мені перший біль»).

З точки зору форм, Р. Шуман тонко відчув, що тут немає місця вільним структурам (як у циклі «Любов поета»). Форми прості, пісенні (куплетні, три частинні), акцент більше не на словах, а на мелодиці, також простій та невимушеній (до того ж, на відміну від попереднього циклу, тут менше декламаційності). Тим складніше відтворити емоційні тонкощі у виконанні.

Якщо в «Dichterliebe» композитор досліджує внутрішній світ чоловіка-поета, то в «Frauenliebe und Leben» центром художнього осмислення стає жіноча свідомість. Цей твір репрезентує одну з найважливіших моделей німецької романтичної Lied, у якій шубертівська традиція психологічного портретування набуває нового змістового та виконавського виміру. На відміну від Франца Шуберта, який здебільшого розкривав жіночі характери в межах окремих вокальних мініатюр, Роберт Шуман створює цілісний цикл, де образ героїні формується через послідовну зміну психологічних станів і життєвих етапів. Саме тому «Frauenliebe und Leben» вимагає від виконавиці не лише

відтворення окремих емоційних переживань, а й вибудовування наскрізної драматургічної лінії, що охоплює весь процес духовного становлення героїні.

Поетичний цикл Шаміссо окреслює основні етапи життя героїні: перше кохання, заручини, шлюб, материнство і втрату чоловіка. Проте для Шумана важливим є не зовнішній перебіг подій, а їхнє психологічне відлуння у свідомості жінки. Драматургія циклу розгортається як внутрішній монолог, у якому кожна пісня фіксує зміну душевного стану, тембрового забарвлення, інтонаційної напруги та емоційної перспективи. У цьому полягає головна складність для виконавиці: необхідно не просто передати зміст окремих номерів, а вибудувати єдину лінію становлення образу.

Початкова пісня «Seit ich ihn gesehen» виконує функцію не стільки експозиції події, скільки експозиції внутрішнього стану. Перше кохання подане не як зовнішній імпульс, а як тихе потрясіння, що змінює сприйняття світу. У виконанні *Діани Дамрау*<sup>5</sup> цей стан розкривається через стримане звуковедення, прозорий тембр, делікатне *legato* та особливу увагу до пауз. Співачка не драматизує почуття, а ніби залишає його у внутрішньому просторі героїні. Завдяки цьому початок циклу набуває характеру інтимного психологічного зародження образу.

У пісні «Er, der Herrlichste von allen» виконавська лінія поступово набуває більшої відкритості. Ідеалізація коханого вимагає від співачки розширення динамічної палітри, однак без переходу до зовнішньої патетики. Дамрау зберігає шляхетну стриманість інтонації, завдяки чому захоплення героїні не втрачає внутрішньої делікатності. Світліший тембр і більша вокальна розгорнутість поєднуються з відчуттям трепетної невпевненості, що підкреслює психологічну незавершеність образу на цьому етапі.

Подальше поглиблення внутрішньої драматургії відбувається у номері «Ich kann's nicht fassen, nicht glauben». Тут Р. Шуман передає стан емоційного здивування, коли щастя сприймається як майже неможлива реальність.

---

<sup>5</sup> Diana Damrau - Frauenliebe und leben, Op. 42 (2021) – [https://www.youtube.com/watch?v=0K1FSDFZ\\_7o](https://www.youtube.com/watch?v=0K1FSDFZ_7o)

Співачка вибудовує цей епізод через рухливе фразування, тонкі агогічні відхилення та гнучку мікродинаміку. Важливо, що емоційна схвилюваність не порушує вокальної організації: виконавиця зберігає ясність форми, а внутрішній порив підпорядковує загальній драматургічній логіці циклу.

Особливої ваги набуває «Du Ring an meinem Finger», де музична драматургія переходить від почуттєвого захоплення до усвідомлення нового життєвого статусу. Образ обручки стає символом не лише заручин, а й внутрішнього дорослішання героїні. У трактуванні Дамрау вокальна партія набуває характеру зосередженої сповіді. Округлий тембр, широка кантилена, плавне *legato* та стримана динаміка формують образ просвітленого внутрішнього спокою. Саме тут найпереконливіше проявляється здатність співачки розкривати психологічний розвиток не через зовнішній жест, а через темброву й інтонаційну деталізацію.

Пісня «Helft mir, ihr Schwestern» вводить до циклу елемент руху, однак її виконавська складність полягає у збереженні психологічної глибини за жанровою легкістю. Весільна сцена не повинна перетворюватися на поверхову побутову картину. У виконанні Дамрау артикуляційна виразність, ритмічна пружність і природність вокального висловлювання поєднуються з відчуттям внутрішнього хвилювання героїні, яка перебуває на межі між минулим і новим етапом життя.

У піснях «Süßer Freund, du blickest» та «An meinem Herzen, an meiner Brust» любов набуває нового змісту. Вона вже не обмежується романтичною ідеалізацією, а постає як зріле, життєтворче почуття. У першому з цих номерів Дамрау досягає особливої теплоти звучання: м'яка атака, приглушена динаміка, колискова плавність фрази створюють атмосферу довіри й інтимної близькості. У «An meinem Herzen, an meiner Brust» вокальна палітра стає відкритішою, динамічно активнішою, сповненою внутрішньої енергії. Радість материнства передається не як зовнішня експресія, а як стан духовної повноти.

Фінальна пісня «Nun hast du mir den ersten Schmerz getan» змінює весь смисловий ракурс циклу. Трагічний перелом не вимагає від виконавиці

відкритого драматичного вибуху; навпаки, художня сила фіналу полягає у стриманості. Співачка передає біль через сповільнення музичного руху, затемнення тембру, приглушену динаміку та майже застиглу інтонацію. Втрата осмислюється не як миттєва емоційна реакція, а як глибоке внутрішнє заціпеніння. Саме така інтерпретаційна позиція надає фіналу особливої психологічної переконливості.

Важливим чинником цілісності цього виконання є фортепіанна партія *Гельмута Дойча*. Його роль не зводиться до акомпанементу: фортепіано формує прихований психологічний простір циклу, реагуючи на найменші зміни вокальної інтонації. Прозорість фактури, темброва гнучкість і точне відчуття шуманівської гармонії дозволяють піаністові розкривати ті смисли, які залишаються поза словом. Особливо значущою є фінальна постлюдія, де повернення музичного матеріалу першої пісні створює ефект замкненого життєвого кола. У трактуванні Дойча цей епілог набуває філософського звучання: минуле повертається не як повторення, а як пам'ять про втрачений внутрішній світ.

Таким чином, інтерпретація Діани Дамрау та Гельмута Дойча розкриває «*Frauenliebe und Leben*» як цілісну психологічну драму, у якій вокальна партія передає еволюцію жіночої свідомості, а фортепіано формує її прихований емоційний контекст. Р. Шуман, спираючись на шубертівську традицію єдності слова, музики й інструментального начала, створює твір, де головним змістом стає не подієва біографія героїні, а процес її духовного становлення. Саме тому цей цикл належить до найглибших виявів романтичного психологізму в європейському камерно-вокальному мистецтві XIX століття.

Виконання Е. Шварцкопф (ф-но – Дж. Парсонс, 1974) презентує традиції, яка склалася в німецькій школі інтерпретації пісень Шуберта та Шумана. Зокрема, це увага до вимови слів (до речі, інколи співачка навіть додає більше декламаційності, відтак наспівні та декламаційні пісні контрастують). Драматургічно цикл вибудований виконавицею достатньо рівно, це – дійсно картини з життя жінки, намальовані *вокальними засобами*. Останній номер



звучить трохи відсторонено, немов героїня не може повірити у втрату коханого і прислухається до своїх внутрішніх відчуттів порожнечі. Співачка відтворює суцільну емоційну порожнечу, яка охопила героїню, тому фінальна фортепіанна постлюдія звучить як нагадування про щастя – на *rrr*, ледь чутно.

Можна сказати, що у версії Луїз Маршалл (сопрано) виконання циклу – дійсна емоційна подорож. Зокрема, фінальний романс, не дивлячись на печаль від втрати коханого, закладену в тексті, є гімном кохання, яке існує попри біль та смерть<sup>6</sup>. Романс синтезує у собі образні, тематичні, формотворні функції. Він починається акордовим хоральним вступом. Повільний темп, епічність розвитку мелодійної лінії, високий тон – ці музичні засоби створюють трагічний образ. Музична форма не піддається однозначному трактуванню, тому що поєднує в собі два різні формотворчі принципи – наскрізний розвиток і структурну завершеність (в останній постлюдії цитується мелодика першого романсу). У цілому у формі можна виділити три розділи та коду, кожен з яких починається основною темою. У середині розділу, за проведенням першої теми, слідує ряд побудов розвиваючого типу. Співачка залучає низькі нотки свого тембру та закінчує на *rrr*, що надає завершенню всього циклу відкритість до наступних етапів життя, не дивлячись на втрату (і це підкреслюється у величній мажорній фортепіанній коді всього циклу).

Вважаємо, що цей цикл заклав у вокальну творчість композитора ідею *монологічності*, що була продовжена та трохи інакше інтерпретована в іншому вокальному циклі – «Сім віршів Єлизавети Кульман»<sup>7</sup> (1851), до аналізу якого ми переходимо.

Цикл складається з семи номерів:

- 1 Mond, meiner Seele Liebling («Місяць, душі любий»)
- 2 Viel Glück zur Reise, Schwalben! («Удачі в дорозі, ластівки!»)
- 3 Du nennst mich armes Mädchen («Ти називаєш мене бідною дівчиною»)

<sup>6</sup> Посилання на виконання Луїз Маршалл (партія ф-но Велдон Кілберн, вініл, запис 1960 р.): <https://www.youtube.com/watch?v=yKJNSFtfR04>

<sup>7</sup> Цикл існує у виконавській версії Тетяни Веркіної.

4 Der Zeisig (Wir sind ja, Kind, im Maie) («Чиж» (Ми, дитино, у травні)

5 Reich mir die Hand, o Wolke («Дай мені руку, о хмарино»)

6 Die letzten Blumen starben («Останні квіти загинули»)

7 Gekämpft hat meine Barke («Спинити мій човен я не в змозі»).

Дуже важливий нюанс: Шуман надає присвяту, чого ще в його творчості не було. Він озвучує ім'я обдарованої юної поетеси, яка рано померла та цією присвятою, винесенням на люди її долі, він немов уводить її до героїнь циклу, *персоніфікує героїню* (на відміну, наприклад, від попереднього, коли героїня безіменна). Присвята відтворює захоплення композитора юним талантом та здивування тим маленьким радощам та негараздам, які описуються у віршах (спів ластівки, краса хмарок, сум за квітами тощо). Ці пісні лише приблизно змальовують її характер, тонкий, ліричний та розставляють точки її буття (вона рано втратила батька та братів). Цикл вибудовує драматургію (від присвяти матері в світлому романсі №1 до болю від того, що вона покидає мати наодинці у №7). Важливо й те, що кожний романс має преамбулу (композитор в цих преамбулах немов веде з юною поетесою діалог через світи та роки та світи, бо на момент створення циклу Єлизавета вже померла).

Стосовно цього вокального циклу звернемося до думки, висловленої Г. Ганзбургом (Ганзбург, 1998). Займаючись питаннями зв'язків музики та поезії, він вважав, що цей цикл, що тривалий час знаходився за межами уваги дослідників та виконавців всього світу є, за думкою автора, одним із зразків, що містить не просто ознаки моноциклу, але навіть «ознаки моноопери». О. Григор'єва пише: «Аргументом для такого висновку слугує специфіка літературної першооснови: наявність конкретного персонажа (до цього часу образ головного героя був абстрактним) та опис у семи піснях долі героїні. Після циклів Ф. Шуберта і «Любові поета» Р. Шумана провідними тенденціями в розвитку вокального циклу стали: домінування поезії у співвідношенні слова та музики, що призводило до модифікації жанру; формування нових пріоритетів у сфері вокально-мовної інтонації (шлях від

речитативно-декламаційного стилю до мелодекламації *Sprechstimme*); освоєння нових інтонаційних ідей – фольклорних. Перші дві з цих тенденцій характерні для пізнього Р. Шумана і, особливо, для «віршів для голосу соло і фортепіано» (*Gedichte für eine Singstimme und Klavier*) Г. Вольфа. Нумери шуманівських «іменних» циклів «Вірші королеви Марії Стюарт» і «Сім пісень Єлисавети Кульман» тяжіють до сцен-монологів оперного типу при збереженні зовнішнього розподілу на нумери (шлях до моноопери)» (Григор'єва, 2021:50–51).

Ми не вповні погоджуємося з позначенням про монологи оперного типу, хоча певна монологічність їй присутня. На нашу думку, цей цикл презентує «тип рефлексійної лірики» (за висловом Л. Шаповалової (Шаповалова, 2007), що їй зумовлює специфіку його виконання.

Особливістю віршів Є. Кульман є їхня певна стилізація. Це виявляється у змішанні віршованих розмірів в одному тексті і, отже, у нерівномірній строфічності. Інша важлива особливість – кожен вірш є повноцінним ліричним висловом із внутрішньою сюжетністю. Ці два моменти суттєво вплинули на принципи формоутворення кожного нумера. З одного боку, очевидна строфічність тексту, яка апелює до куплетної форми, з іншого, ліричне становлення образу, що потребує процесуальності, вираженої у наскрізному розвитку. Шуман, який у своєму попередньому камерно-вокальному досвіді не стикався з подібною ситуацією, опинився в положенні оперного композитора, оскільки весь цикл, по суті, театр одного актора.

Композитор блискуче справляється із поставленим завданням. Це для нього новий досвід, новий крок у вокальному темоутворенні та формоутворенні.

Проаналізуємо формотворчий аспект вокального циклу.

Перший романс є, свого роду, музичним і смисловим зачином всього циклу, а також експозицією образу. Він вводить слухача в атмосферу юності та задає загальний тон – світлий, радісний, сповнений романтичного активного пориву.

Величезне значення для характеру початку має чотиритактове активне вступ, яке дуже лаконічно і точно передає рішучий настрій: затактова низхідна квінта в лівій руці фортепіанної партії підхоплюється висхідною квартою в правій руці і весь подальший інтонаційний розвиток зосереджено на висхідному четвертої. За словами «в сідло сідає» Брамс вводить виразний ритмо-фактурний комплекс, який асоціюється з ритмом стрибки, і до кінця романсу він пронизує весь твір. Саме фактура поєднує весь номер у єдине ціле, створюючи образ у русі.

Форма романсу досить складна, оскільки поєднує ознаки різних форм. Домінуючим принципом є строфічність, тому що у вірші багато строф, тому форму можна розділити на вступний розділ (зачин) у формі періоду (А) і чотири куплети, перший з яких написаний у простій тричастинній формі (В), а решта трьох – у куплетно-варіантної формі (З, 31, 32): А В – З – 31 – 32.

Наступні номери переключають нас у сферу витонченої лірики елегічних настроїв, оскільки саме у цей драматургічний момент образ входить у нову стадію розвитку – передчуття та зародження кохання. Третій романс наповнений зміною емоційних станів, що знаходить своє безпосереднє вираження у зміні тональності, розміру, фактури, у поєднанні завершених розділів форми з наскрізним розвитком, використання пісенних, речитативних, аріозних інтонацій. Внаслідок цього форма загалом не піддається однозначному трактуванню. Точно слідуючи зміною сюжету і емоційних станів, Шуман створює непросто складну трактуванням форму, а форму незвичайну для себе, оскільки цілком очевидним є монологічність висловлювання, закладена у тексті вірша. Це – оперна сцена зі зміною настроїв та з динамікою розвитку.

Наступний романс – присвята птахам, які є вільними у своєму пересуванні світом – найяскравіший приклад саме жанру романсу, у якому мелодійна лінія з її природним розвитком, і фортепіанна партія, що є продовженням і доповненням вокальної лінії, і становлення форми загалом створюють єдиний романтичний образ. Текст вірша досить великий,

внутрішньо контрастний, тому композитор для даного вокального номера вибирає складну тричастинну форму зі скороченою репризою, де перша і друга частини написані в простій тричастинній формі. Таким чином, третій та четвертий романси циклу занурюють слухача в атмосферу тонких та зворушливо світлих почуттів.

Третій романс – «Мене назвав ти бідною» – передає стан схвилюваності: несподіване перемикання у мажор, гучна динаміка форте, початок фортепіанної та вокальної партій з мелодійної вершини та рух мелодії за звуками акордів. Шуман дуже тонко відчуває саме той варіант форми, який необхідний реалізації цього образу. Зі структурної точки зору – це проміжна форма, оскільки крайні розділи написані у формі періоду, а середня частина – проста двочастинна форма. Однак з точки зору сприйняття цілісності образу форма в процесі становлення, вона сприймається як проста тричастинна репризна форма, де крайнім розділам у мелодико-гармонійному контексті властива ясність і виразність, а ось для середнього розділу характерна гармонійна нестійкість, хроматизація та дроблення інтонаційно-тематичних навмисне спрощення фактури.

Якщо попередньому романсі схвилюваність сповнювала захоплення, то в 4 романсі джерелом захопленості стає радість і насолода. Грайливість та танцювальність закладені в ритмі самої мелодії романсу та в тріолях та трелях партії фортепіано, а також особливу сонячність вносить ля-мажорний тональний колорит. Цим настроєм повністю пройняті перша та третя частини романсу. Друга частина вносить суттєвий контраст, оскільки в серці ліричного героя проникає невпевненість, сумнів та страх. Композитор не тільки вносить тональний контраст (світлий мажор), а й метричний і темповий.

В №5 композитор, тонко слідуючи за змістом вірша, створює ще один варіант тричасткової композиції. Кожна частина складається з двох періодів, що відповідає двом куплетам вірша. Особливістю цієї форми є перехідний розділ між В і С, який не тільки тонально готує репризу, а й містить фактурні елементи першої частини (тріолі і трелі в акомпанементі). Проте реприза

настає не тематична, як було написано вище, а тональна та образна. Романс «Дай твою руку, хмара», присвячений тим, кого втратила юна героїня та її відчуттям, що вона скоро покине цей світ. Тривожні схвильовані звучання підкреслені акомпанементом та тональністю *c-moll*.

Шостий романс «Квіти давно померли» – один з найтрагічніших віршів та романсів, який також передає передчуття скорої смерті. Вона прощається не тільки з квітами, але й з життям (яке символізує тополя, георгіни, троянди, небо, земля – всі ці образи втілені у віршах).

Сьомий романс «Спинити мій човен я не в змозі» завершує цикл і втілює схвильованість та трепет. У музичній складовій романсу змішання почуттів знаходить вираження у коротких секундно-терцевих мотивах, у тому числі будується вся мелодійна лінія, і які дублюються акордами партії фортепіано, обтяжуючи образ. Єдиним світлим поривом стає висхідний рух у мелодії за звуками ре-мажорного квартсекстакорду, яке повторюється тричі на важливих ключових словах.

Цілісності та єдності романсу сприяє, насамперед, фактура та її розвиток від куплету до куплету. Остинатна октавно-унісонна тема в басу і мелодія фортепіанного вступу (тема приспіву куплетно-варіантної форми), що сходять терцовими кроками, створюють заворожливий «миготливий» фон. Домінантовий органний пункт у партії фортепіано нівелює ясність гармонії імпресіоністичної нестійкістю та барвистістю. Цей початковий варіант фактурного рішення плавно перетворюється на фортепіанний програш, у якому з'являється співучий мотив, який привертає увагу, але заодно непомітно змінюється фактура. Хоча фактура другого куплету на перший погляд здається зовсім іншою за структурою, але в ній залишається те «мерехтіння», яке дозволяє сприймати її як природне продовження попереднього варіанту. Знову логічним висновком приспіву другого куплету стає знайомий фортепіанний програш, у якому додається новий фактурний елемент. Саме він дозволяє черговий раз плавно перейти до третього куплету, фактурне рішення якого – вільні переливи арпеджіо, які стримуються мелодійною лінією партії

фортепіано, яка створює контрапункт із вокальною партією. Таким чином, три фактурні рішення, що органічно впливають один з одного, наповнюють рухом жанр колискової.

Важливо й те, що Р. Шуман написав цей романс в мажорі, немов хотів підкреслити відчуття Вічного життя, що очікує молоду дівчину.

Цей цикл виконується не дуже часто. Ми спиралися на виконання Т. Веркіної (з російськими перекладами віршів та преамбул Г. Ганзбурга та М. Комарицького). Саме завдячуючи читанню преамбул цикл дійсно створює ілюзію моновистави. Не дивлячись на камерний тип голосу, Тетяна Веркіна у виконанні циклу «Сім романсів на вірші Єлизавети Кульман» велику увагу приділяє слову, підкреслюючи речитативно-аріозний тип викладу вокальної партії, та створює ряд **сцен-монологів**, що надає їй виконанню рис *моноопери*.

На наш погляд, цей невеличкий «жіночий» цикл – безсумнівна родзинка камерно-вокальної творчості Р. Шумана – повинна увійти до репертуару сучасного співака.

## **2.2. Виконавсько-інтерпретаційні виміри шубертівської традиції у вокальній творчості Йоганнеса Брамса**

Камерно-вокальна спадщина Йоганнеса Брамса становить один із найвагоміших етапів розвитку німецької Lied другої половини XIX століття й є важливим етапом розвитку шубертівства. Перш за все треба позначити, що Й. Брамс захоплювався творчістю Ф. Шуберта, вивчав її, збирав, працював над виданнями, купував рукописи. Я. Котенко (Котенко, 2014) пише, що «...творчість Ф. Шуберта була предметом поклоніння Й. Брамса упродовж усього життя» (Котенко, 2014: 245) й далі : «Слід зазначити, що Й. Брамс (як свого часу Ф. Ліст та Р. Шуман) зробив чималий внесок до “нової хвилі” шубертівського ренесансу, насамперед, завдяки своїй дослідницькій діяльності» (там само).

У понад двохстах сольних піснях композитор не лише успадковує художні принципи Ф. Шуберта та Р. Шумана, а й формує власний тип камерно-вокального мислення, у якому романтична психологічна заглибленість поєднується з народнопісенною інтонаційною природою, класичною врівноваженістю композиції та філософською насиченістю художнього змісту. Саме тому брамсівська Lied розглядається як закономірне продовження шубертівської традиції, що набуває нових естетичних і виконавських характеристик у другій половині століття. Я. Котенко зазначає: «Продовженням шубертівської традиції є принциповість рівнозначності та глибокої єдності вокальної та фортепіанної партій. Зумовлене загальною інтонаційною основою, яка містить, наприклад, рух звуками акорду у вокальній партії та мелодизовану фігурацію у фортепіано. Досвід певної індивідуалізації фортепіанної партії в шубертівській пісні “увібране” Брамсом. Проте, майже в кожній його пісні трапляється поєднання ознак фактури, яка походила від побутового музикування (зокрема й від пісень XVIII ст., що записувалися на двох рядках), і вищезначена поліфонізація музичної тканини» (Котенко, 2014: 247).

На відміну від Р. Шумана, для якого характерним було тяжіння до великих циклічних форм із наскрізним психологічним розвитком, Й. Брамс найчастіше звертається до окремої вокальної мініатюри. Проте кожна його Lied функціонує як завершена драматургічна система, де в компактному часовому просторі концентруються складні психологічні, етичні та філософські смисли. Драматизм брамсівської музики майже ніколи не реалізується через зовнішню театральність чи відкритий емоційний афект. Його джерело приховане в гармонічних відхиленнях, внутрішньому русі фактури, особливостях інтонаційного розвитку та взаємодії вокальної й фортепіанної партій. Саме тому інтерпретація брамсівських пісень вимагає від виконавця особливої уваги до внутрішньої драматургії музичного тексту, роботи з підтекстом і тонкого відчуття психологічної багатошаровості образу.



Однією з визначальних ознак вокального стилю Брамса є його органічний зв'язок із народнопісенною традицією. Проте звернення до фольклорних джерел у композитора не має характеру стилізації або цитування. Народнопісенна інтонація стає основою музичного мислення, засобом досягнення природності художнього висловлювання та носієм глибинної культурної пам'яті. Саме через неї композитор формує особливий тип ліричного героя – внутрішньо стриманого, схильного до самозаглиблення й філософського осмислення власного досвіду. Тоді коли шубертівський герой часто переживає почуття безпосередньо й відкрито, а шуманівський схильний до рефлексії та психологічного аналізу, брамсівський персонаж здебільшого приховує внутрішню драму за зовнішньою врівноваженістю. Відповідно, виконавська інтерпретація його творів потребує не стільки демонстративної емоційності, скільки здатності працювати з мікродинамікою, тембровими відтінками та інтонаційними нюансами.

### 2.2.1 Психологічний, драматичний і філософський зміст піснеспівів ор.84, 49, 86, 43, 96

Показовим прикладом поєднання народнопісенної простоти та складної психологічної драматургії є пісня «*Vergebliches Ständchen*» («Марна серенада»), ор. 84 № 4. Формально твір являє собою жартівливий діалог між юнаком і дівчиною, однак за зовнішньою жанровою невимушеністю приховується тонка гра психологічних станів. Брамс майстерно поєднує гумор із ліризмом, створюючи багатопланову сцену, в якій кожен персонаж набуває індивідуальної психологічної характеристики.

Особливий інтерес становить інтерпретація твору у виконанні *Рене Флемінг і Гартмута Гьоля*<sup>8</sup>. У їхньому прочитанні центр уваги зміщується з побутово-комічного аспекту до сфери психологічної достовірності. Вокальна партія не перетворюється на театралізовану сценку, а постає як тонко

<sup>8</sup> Brahms: 5 Romanzen und Gesänge, Op. 84: 4. Vergebliches Ständchen – <https://www.youtube.com/watch?v=kREvZOE0eJk>

вибудований психологічний діалог. Уже у фортепіанному вступі Гьолль формує атмосферу камерної інтимності. Легкість фактури, ритмічна виразність і прозорість звукової тканини створюють відчуття нічного серенадного простору, в якому розгортається дія. Водночас піаніст уникає надмірної мальовничості, зосереджуючись на внутрішній логіці музичного розвитку.

Одним із найцікавіших інтерпретаційних рішень Флемінг стає розмежування двох персонажів у межах однієї вокальної партії. Репліки юнака забарвлені світлішими тембровими відтінками, м'яким *legato* та делікатною динамікою, що підкреслює його щирість і романтичну схвильованість. Водночас образ дівчини набуває більшої внутрішньої визначеності завдяки щільнішому звуковеденню, чіткішій ритмічній організації та стриманішій інтонаційній манері. Важливо, що співачка не вдається до різких контрастів, а формує психологічну диференціацію через найтонші темброві зміни. Саме тому діалог зберігає художню цілісність і природність.

Важливим елементом у цій інтерпретації є робота зі словом. Р. Флемінг демонструє зразкову культуру німецької дикції, де кожен фонетичний елемент стає носієм психологічного змісту. Гумор виникає не завдяки зовнішнім ефектам, а через інтонаційне моделювання мовлення, що дозволяє розкрити багатозначність тексту. У процесі розвитку діалогу виконавиця поступово посилює внутрішнє напруження, використовуючи гнучкі агогічні відхилення, тонке динамічне нюансування та пластичне фразування. Навіть кульмінаційні моменти не виходять за межі камерної стилістики, що повністю відповідає природі брамсівської Lied.

Особливе місце серед ліричних мініатюр Й. Брамса посідає «*Wiegenlied*» («Колискова»), *op. 49 № 4*, яка стала одним із найвідоміших творів не лише в доробку композитора, але й у світовій музичній культурі загалом. Проте широка популярність цього твору нерідко призводить до спрощеного сприйняття його художнього змісту. За зовнішньою простотою мелодії приховується складна система психологічних і смислових взаємозв'язків,

характерна для зрілого брамсівського стилю. Народнописенна інтонаційність, лаконізм музичного висловлювання та камерність форми поєднуються тут із глибокою внутрішньою зосередженістю, завдяки чому твір виходить далеко за межі побутового жанру колискової.

Музична тканина пісні побудована на принципі безперервного плавного руху. Повторюваний ритмічний малюнок фортепіанної партії створює відчуття спокійного погойдування, тоді як вокальна мелодія вирізняється надзвичайною співучістю та природністю інтонаційного розвитку. Водночас за цією простотою приховується ретельно продумана драматургія, у якій образ матері та дитини поступово набуває узагальненого символічного значення. Центральними стають теми любові, турботи, душевного спокою та внутрішньої гармонії, що наближає твір до філософської лірики пізнього романтизму.

Особливий інтерес становить інтерпретація пісні у виконанні *Йонаса Кауфмана та Гельмута Дойча*<sup>9</sup>, у якій твір набуває значно ширшого змістового виміру. На відміну від традиційних трактувань, де переважає побутово-жанровий аспект, виконавці розглядають «*Wiegenlied*» як камерну медитацію про людську ніжність, довіру та духовну близькість. Уже вступні такти фортепіано визначають характер інтерпретації. Дойч створює надзвичайно м'який звуковий простір, заснований на плавному пульсуванні акомпанементу. Ритмічний рух не має механічного характеру; навпаки, він відзначається живою пластичністю та природністю, завдяки чому музика ніби дихає разом із вокальною партією.

Вступ Й. Кауфмана вирізняється особливою стриманістю. Виконавець свідомо відмовляється від демонстрації масштабних можливостей свого драматичного тенора, наближаючи звучання до інтимного мовлення. Голос набуває округлості, м'якості та виняткової тембрової теплоти. Уже в перших фразах стає очевидним, що основним засобом художньої виразності виступає

---

<sup>9</sup> *Wiegenlied*, Op. 49, No. 4 (Brahms Lullaby) – <https://www.youtube.com/watch?v=dGd7Ic7pi4U>

не зовнішня емоційна експресія, а тонка робота з внутрішніми відтінками почуття. Саме така інтерпретаційна позиція дозволяє максимально наблизитися до естетики брамсівської Lied.

Особливого значення набуває кантиленний характер вокальної лінії. Кауфман вибудовує фразування на довгому диханні, створюючи відчуття безперервності музичного розвитку. Кожна інтонація природно впливає з попередньої, а вокальна мелодія постає як єдиний художній потік. Така цілісність фразування повністю відповідає брамсівському ідеалу органічного поєднання музики та слова.

Не менш важливим є тембровий аспект виконання. Використовуючи характерне темне забарвлення голосу, співак досягає особливої камерності звучання. Тембр стає самостійним носієм художнього змісту, формуючи атмосферу душевного затишку та захищеності. Завдяки цьому образ колискової набуває універсального значення й виходить за межі конкретної життєвої ситуації.

У структурі виконання важливу роль відіграє також робота зі словом. Кауфман демонструє бездоганне поєднання дикційної виразності та співучості. Текст ніколи не існує окремо від музики, а стає невід'ємною частиною інтонаційного розвитку. Саме така єдність слова й мелодії становить одну з фундаментальних ознак німецької традиції Lied, що бере свій початок від творчості Ф. Шуберта.

Особливо показовим є завершення твору. Поступове згасання динаміки, делікатне розчинення голосу у звуковому просторі та надзвичайно тонке завершення фортепіанної партії створюють відчуття природного занурення в сон. Фінал не сприймається як завершення музичної форми; радше він створює ілюзію продовження внутрішнього спокою за межами звучання.

Зовсім інший аспект брамсівської естетики розкривається у пісні «*Feldeinsamkeit*» («Самотність у полі»), *op. 86 № 2*, створений на текст Германа Альмерса. Якщо «*Wiegenlied*» пов'язана зі сферою інтимної лірики, то «*Feldeinsamkeit*» належить до найглибших зразків філософської вокальної

поезії композитора. Тут майже повністю відсутня зовнішня дія. Центром художнього змісту стає внутрішній стан людини, зануреної у споглядання природи та власного буття.

Поетичний текст побудований на поступовому переході від опису навколишнього пейзажу до глибокого філософського узагальнення. Герой лежить серед високої трави й спостерігає за небом, однак зовнішній спокій поступово перетворюється на духовне самозаглиблення. Наприкінці твору виникає тема смерті, яка трактується не як трагедія, а як природне завершення життєвого шляху. Саме така концепція надзвичайно близька світоглядові пізнього Й. Брамса.

У виконанні *Еллі Амелінг та Рудольфа Янсена*<sup>10</sup> цей твір набуває особливої внутрішньої чистоти та художньої зосередженості. Уже фортепіанний вступ Янсена створює атмосферу простору й нерухомості. Його фразування відзначається винятковою плавністю, а гармонічні переходи сприймаються як природний процес розгортання часу. Піаніст уникає будь-якого форсування розвитку, дозволяючи музиці існувати у власному внутрішньому ритмі.

Вокальна інтерпретація Амелінг характеризується надзвичайною м'якістю звуковедення. Світлий тембр її ліричного сопрано органічно поєднується з прозорою фактурою фортепіано. Виконавиця не прагне до зовнішньої емоційності; навпаки, вся драматургія її прочитання ґрунтується на внутрішній концентрації та поступовому поглибленні змісту.

Особливого значення набуває якість *legato*. Співачка формує вокальну лінію як безперервний потік, у якому окремі музичні фрази плавно переходять одна в одну. Завдяки цьому виникає відчуття нескінченного споглядання, де часові межі ніби втрачають своє значення. Саме така виконавська манера надзвичайно точно відповідає художній природі твору.

---

<sup>10</sup>Brahms: 6 Lieder, Op. 86: No. 2, *Feldeinsamkeit* – <https://www.youtube.com/watch?v=1CtPU-PWMug>

Темброва палітра Е. Амелінг також підпорядкована загальній концепції внутрішньої гармонії. Навіть кульмінаційні моменти не супроводжуються різким посиленням звучання. Розвиток відбувається через поглиблення змісту, а не через зовнішнє нарощування емоційної сили. У результаті музика набуває особливої духовної зосередженості.

Найбільш показовим є трактування фінального епізоду, пов'язаного з образом смерті. У багатьох інтерпретаціях цей момент набуває драматичного характеру. Амелінг обирає інший шлях. Її виконання підкреслює просвітленість і внутрішній спокій, закладені у брамсівській концепції. Смерть постає не як трагічний фінал, а як природне досягнення абсолютної гармонії.

Важливою складовою такого прочитання стає фортепіанна партія Янсена. Піаніст не лише підтримує вокальну лінію, а формує самостійний смисловий рівень твору. Його звучання створює особливий простір споглядання, де голос і фортепіано утворюють єдиний художній організм. Саме ця ансамблева єдність дозволяє максимально повно розкрити філософський зміст «*Feldeinsamkeit*» і зробити його одним із найпереконливіших прикладів інтерпретації брамсівської *Lied*.

Поряд із творами, у яких домінують інтимна лірика, споглядальність і камерна зосередженість, у вокальній творчості Йоганнеса Брамса важливе місце посідають пісні драматичного характеру. У них композитор звертається до складних психологічних конфліктів, морально-етичних проблем та філософського осмислення людського буття. Саме в таких творах найповніше розкривається характерна для композитора здатність поєднувати зовнішню стриманість висловлювання з надзвичайною внутрішньою напругою драматургічного розвитку. Особливе значення в цьому контексті мають пісні «*Von ewiger Liebe*» («Про вічне кохання»), *op. 43 № 1* та «*Der Tod, das ist die kühle Nacht*» («Смерть – це прохолодна ніч»), *op. 96 № 1*, які репрезентують два взаємодоповнювальні аспекти брамсівського художнього мислення – драматичний і філософсько-споглядальний.

Одним із найвизначніших зразків німецької Lied другої половини XIX століття справедливо вважається «*Von ewiger Liebe*», створена у 1864 році на текст Йозефа Венцига. Уже сучасники композитора розглядали цей твір як одну з вершин його вокальної творчості. Незважаючи на камерний формат, пісня вирізняється масштабністю художнього задуму та надзвичайною насиченістю внутрішньої драматургії. Поетичний текст побудований у формі діалогу між закоханими, однак композитор перетворює його на справжню психологічну драму, де зіткнення двох позицій поступово приводить до морального утвердження сили людського почуття.

Особливість твору полягає у двочастинній драматургічній побудові. Початковий розділ занурений у атмосферу тривоги та невизначеності. Юнак висловлює сумніви щодо майбутнього кохання, побоюючись життєвих труднощів і соціальних обставин, здатних зруйнувати їхній союз. Другий розділ пов'язаний із відповіддю дівчини, яка стверджує незламність справжнього почуття. Саме цей драматургічний контраст між сумнівом і впевненістю визначає логіку музичного розвитку.

У виконанні *Еліни Гаранчі та Малкольма Мартіно*<sup>11</sup> ця концепція отримує особливо переконливе втілення. Уже фортепіанний вступ Мартіно формує атмосферу внутрішнього неспокою. Темний регістр, стримана динаміка та важке ритмічне пульсування створюють відчуття прихованої тривоги. Важливо, що піаніст не прагне до зовнішнього драматизму. Напруження виникає поступово через гармонічний рух і фактурну густину, що повністю відповідає природі брамсівського стилю.

Голос Еліни Гаранчі органічно продовжує цей емоційний простір. Її оксамитове меццо-сопрано із насиченим нижнім регістром надає початковим фразам особливої психологічної вагомості. Виконавиця не демонструє емоцію відкрито; навпаки, стриманість стає основним засобом художньої виразності. Завдяки цьому внутрішній конфлікт героїні набуває особливої достовірності.

---

11 Brahms: 4 Gesänge, Op. 43: I. Von ewiger Liebe – <https://www.youtube.com/watch?v=OZdZWp6q-ho>

Сумнів і тривога не декларуються, а відчуюються у найтонших змінах тембру, динаміки та інтонаційного акцентування.

Особливу роль у цій інтерпретації відіграє ставлення до поетичного тексту. Гаранча вибудовує кожну фразу відповідно до логіки драматичного розвитку. Інтонаційні акценти безпосередньо пов'язані зі зміною психологічного стану персонажа. Завдяки цьому слово і музика утворюють нерозривну художню єдність, яка становить одну з основних ознак німецької пісенної традиції.

Центральний драматургічний перелом відбувається в момент відповіді дівчини. Саме тут музичний розвиток поступово переходить від темної зосередженості до світлішої емоційної сфери. Співачка надзвичайно майстерно демонструє цю трансформацію. Голос набуває більшої сили й внутрішньої впевненості, однак виконавиця не порушує камерного характеру висловлювання. Зростання драматичної напруги досягається не форсуванням звуку, а поступовим накопиченням енергії в межах музичної фрази.

Особливо виразно звучить кульмінаційна зона твору. Тут Е. Гаранча демонструє виняткову майстерність володіння динамічними та тембровими ресурсами голосу. Її спів набуває масштабності, але не втрачає благородної стриманості, властивої стилю Брамса. Кульмінація сприймається як закономірний результат внутрішнього духовного зростання героїні. Вона не має характеру емоційного вибуху, а постає як момент морального утвердження.

Не менш значущою є роль Малкольма Мартіно. У кульмінаційних епізодах фортепіанна фактура набуває майже симфонічного розмаху. Піаніст значно розширює звуковий простір твору, проте зберігає ідеальний баланс між голосом і фортепіано. Завдяки цьому виникає відчуття справжньої ансамблевої єдності, коли обидва виконавці беруть участь у створенні єдиного драматургічного процесу.

На відміну від «Von ewiger Liebe», що репрезентує драматичну сторону брамсівської творчості, «*Der Tod, das ist die kühle Nacht*» відкриває її глибоко



філософський вимір. Цей твір належить до пізнього періоду творчості композитора й відображає характерне для останніх десятиліть його життя прагнення до осмислення фундаментальних питань людського існування.

Поезія Генріха Гейне побудована на символічному протиставленні життя і смерті. День асоціюється з життям, тоді як ніч стає образом смерті. Водночас смерть не набуває трагічного змісту. Вона постає як стан спокою, відпочинку та гармонійного переходу до іншої форми буття. Таке трактування цілком відповідає світоглядові пізнього Брамса, для якого тема смерті була пов'язана не зі страхом, а з мудрим прийняттям природного порядку речей.

У виконанні *Джессі Норман та Джеффри Парсонса*<sup>12</sup> цей філософський зміст розкривається з винятковою переконливістю. Уже фортепіанний вступ формує атмосферу нерухомого споглядання. Повільний гармонічний рух, стримана динаміка та прозорість фактури створюють особливий художній простір, у якому ніби зупиняється час.

Вокальний вступ Джессі Норман відзначається надзвичайною внутрішньою концентрацією. Її голос звучить широко, глибоко та насичено, проте позбавлений будь-якого зовнішнього драматизму. Уже перші інтонації сприймаються як філософський монолог. Саме така стриманість визначає загальний характер інтерпретації. Смерть постає не як джерело страху чи трагедії, а як природна складова світового порядку.

Особливого значення набуває широке фразування виконавиці. Норман вибудовує музичну лінію на довгому диханні, створюючи враження безперервного внутрішнього роздуму. Кожна фраза природно впливає з попередньої, а музичний час ніби розширюється. Такий підхід надзвичайно точно відповідає природі твору, де головний зміст зосереджений не у сфері дії, а у сфері споглядання.

Важливим засобом художньої виразності стає тембр. Особливої ваги набувають низькі регістри голосу Норман, які надають звучанню теплоту,

---

12 Brahms: Four Songs, Op. 96: 1. Der Tod, das ist die kühle Nacht – <https://www.youtube.com/watch?v=-xG8IJlDt0>

глибину та особливу філософську зосередженість. Тембр перестає бути лише вокальною характеристикою і перетворюється на носія художнього смислу.

У центральному епізоді, де виникає образ квітки, що мріє про кохану, інтерпретація набуває більшої ліричності. Голос стає світлішим, а музика наповнюється внутрішнім світлом. Завдяки цьому формується тонкий контраст між споглядальною зосередженістю початку та поетичною образністю середнього розділу. Саме ця зміна настрою дозволяє особливо яскраво відчувати багатоплановість брамсівської драматургії.

Не менш значущою є роль Джеффрі Парсонса. Його фортепіанна партія виконує функцію своєрідного внутрішнього коментаря до вокальної лінії. Гармонічні зміни набувають особливої смислової ваги, а прозора фактура допомагає розкрити приховані зв'язки між окремими образами твору. Піаніст не супроводжує голос, а разом із ним формує єдиний художній простір.

Особливо переконливим є завершення пісні. Норман поступово розчиняє звук у тиші, відмовляючись від будь-якої зовнішньої кульмінаційності. Парсонс підтримує цей процес надзвичайно делікатною грою. У результаті фінал сприймається як досягнення абсолютного внутрішнього миру. Конфлікт не розв'язується драматично – він просто втрачає свою актуальність у просторі вічності.

Таким чином, інтерпретації Еліни Гаранчі та Малкольма Мартіно, а також Джессі Норман і Джеффрі Парсонса демонструють дві фундаментальні сторони брамсівської Lied. Перша пов'язана з драматичним утвердженням моральної сили людського почуття, друга – з філософським осмисленням життя і смерті. Попри відмінність образного змісту, обидва твори виявляють характерні риси зрілого стилю Брамса: внутрішню стриманість, психологічну глибину, особливу роль фортепіанної партії та прагнення до художнього узагальнення. Саме ці якості визначають унікальне місце композитора в історії німецької камерно-вокальної культури та підтверджують його значення як одного з найважливіших продовжувачів шубертівської традиції.

### 2.2.2 «Magelone-Lieder» op.33: від романтичного наративу до виконавської монодрами

Особливе місце у камерно-вокальній спадщині Йоганнеса Брамса посідає цикл «*Romanzen aus L. Tiecks Magelone*» op. 33, створений упродовж 1861–1869 років. У контексті розвитку німецької романтичної Lied цей твір репрезентує якісно новий етап еволюції шубертівської традиції циклічного мислення. Якщо Ф. Шуберт у циклах «*Die schöne Müllerin*» та «*Winterreise*» заклав основи наскрізної психологічної драматургії, а Роберт Шуман поглибив їх через внутрішню рефлексію та символізацію художнього простору, то Брамс значно розширює межі жанру, поєднуючи принципи вокального циклу, романтичної оповіді та психологічної монодрами. Саме тому «Magelone-Lieder» постає не лише продовженням шубертівської лінії, а її масштабною трансформацією, що відкриває нові можливості камерно-вокального виконавства. Н. Інюточкіна, вказує на новаційні риси аналізованого циклу, зокрема:

- в єдності поетично-вокального та фортепіанного начал, вокально-фортепіанній ансамблевості;
- провідній ролі фортепіано «...у здійсненні інтонаційно-драматургічної ідеї, насичується найскладнішими прийомами віртуозно-піаністичної техніки і поєднує в собі акомпануючу, ансамблеву, сольну, звукозображальну та інші функції» (Інюточкіна, 2010: 14);
- накресленні шляху «до подальшого розвитку жанру у формах моноопери та вокального циклу з оркестровим супроводом» (Інюточкіна, 2010: 14).

Звернення до роману Людвіга Тіка було закономірним для художнього мислення композитора. Романтична обробка середньовічної легенди про Магелону та графа Петера Прованського відповідала провідним естетичним орієнтирам епохи: інтересу до лицарської культури, мотивів мандрівки, духовних випробувань і вірного кохання. Проте Брамса приваблювала не

стільки сюжетна канва твору, скільки можливість музичного дослідження психології героя. Із сімнадцяти поетичних вставок роману він обирає п'ятнадцять, створюючи завершену драматургічну композицію, у центрі якої перебуває внутрішня еволюція особистості.

На відміну від шубертівських циклів, де драматургія здебільшого формується через внутрішній монолог одного персонажа, у «Magelone-Lieder» зберігається виразний наративний компонент. Водночас оповідність не руйнує психологічної єдності твору. Навпаки, усі події сприймаються крізь призму свідомості Петера, а зовнішній сюжет поступово перетворюється на відображення його внутрішніх переживань. У результаті формується багаторівнева структура, де епічне начало органічно поєднується з лірико-психологічним, а романтична історія кохання стає засобом розкриття процесу духовного становлення героя.

Початкові романи циклу – «Keinen hat es noch gereut» і «Traun! Bogen und Pfeil sind gut für den Feind» – виконують функцію експозиції. У них постає образ молодого лицаря, сповненого енергії, романтичних устремлінь та віри у власне призначення. Брамс використовує активну ритміку, квартово-квінтові інтонаційні комплекси та рухливу фактуру, що асоціюються з мотивами дороги, пошуку й духовного зростання. На відміну від шубертівського мандрівника, який нерідко перебуває у стані внутрішнього відчуження, герой Брамса сприймає свій шлях як можливість самореалізації та відкриття світу.

У наступних романах – «Sind es Schmerzen, sind es Freuden», «Liebe kam aus fernen Landen», «So willst du des Armen» – драматургія переноситься до сфери любовних переживань. Саме тут особливо виразно проявляється брамсівська майстерність психологічного аналізу. Композитор уникає безпосередньої емоційної декларативності, натомість вибудовує складну систему внутрішніх станів через гармонічні зрушення, фактурні трансформації та інтонаційну багатозначність. Любов у цьому циклі постає не як окремий епізод, а як процес внутрішнього перетворення героя.

Особливого значення набуває фортепіанна партія. Успадковуючи шубертівський принцип рівноправності голосу й інструмента, Брамс значно розширює функції фортепіано. Воно не лише супроводжує вокальну лінію, а й бере активну участь у формуванні драматургії, створюючи психологічний підтекст подій. Щільна поліфонізована фактура, складна гармонічна мова та багатошарова організація музичного простору надають супроводу рис самостійного художнього персонажа.

Кульмінаційного значення набувають романси «Wir müssen uns trennen» та «Ruhe, Süßliebchen», де вперше з'являється мотив розлуки. Саме тут відбувається радикальна зміна емоційного простору циклу. Світ романтичних ілюзій поступається місцем сумнівам, внутрішній боротьбі та усвідомленню неминучості втрати. Особливої ваги набувають тональні відхилення, гармонічна нестійкість і складна драматургія фортепіанної партії, через які композитор передає приховані психологічні процеси.

У другій половині циклу дедалі помітніше проявляються ознаки монодраматичного мислення. Герой уже не розповідає про пережите, а проживає його безпосередньо перед слухачем. Межа між Lied і драматичною сценою поступово стирається. Саме тому «Magelone-Lieder» висуває винятково високі вимоги до виконавців. Вокаліст повинен володіти не лише бездоганною технікою, а й здатністю до швидкої зміни психологічних станів, широкою палітрою тембрових відтінків і відчуттям великої драматургічної форми.

Особливий інтерес для музикознавчого та виконавського аналізу становить інтерпретація циклу «Romanzen aus L. Tiecks Magelone» у виконанні *Дітріха Фішера-Діскау та Святослава Ріхтера*<sup>13</sup>. Цей запис справедливо належить до найавторитетніших зразків світової виконавської практики, оскільки демонструє принципово новий підхід до прочитання брамсівського циклу. На відміну від традиційних трактувань, у яких окремі романси часто

<sup>13</sup> Brahms - Die schöne Magelone - Fischer-Dieskau / Richter Aldeburgh – <https://www.youtube.com/watch?v=YGhgtqsogv0>

сприймаються як самостійні концертні номери, у даній інтерпретації вони постають складовими єдиної драматургічної конструкції. Виконавці розглядають цикл як масштабну психологічну монодраму, де кожний наступний номер логічно продовжує попередній і бере участь у формуванні цілісного образу героя.

Однією з визначальних рис виконавської концепції Фішера-Діскау є виняткова увага до процесу психологічного становлення Петера. Співак не створює статичного романтичного персонажа, а демонструє складну внутрішню еволюцію особистості. Упродовж циклу відбувається поступовий перехід від юнацької безпосередності та героїчного ентузіазму до глибокої внутрішньої зрілості, здобутої через любов, втрату та духовні випробування. Саме ця лінія розвитку стає головним драматургічним стрижнем інтерпретації.

Вже у першому романсі «Keinen hat es noch gereut» Фішер-Діскау уникає зовнішньої героїзації образу. Незважаючи на енергійний характер музики, співак не акцентує увагу на лицарській патетиці. Навпаки, у його виконанні відчувається внутрішня зібраність і певна стриманість, завдяки чому герой постає не романтичним авантюристом, а людиною, яка перебуває на початку важливого життєвого шляху. Особливу роль відіграє робота зі словом. Кожна фраза підпорядковується логіці мовленнєвої інтонації, а дикційна виразність стає одним із головних засобів психологічного моделювання образу.

Святослав Ріхтер у вступному романсі формує масштабний звуковий простір, який значно виходить за межі традиційного акомпанементу. Його трактування фортепіанної партії наближає її до симфонічного мислення. Завдяки особливій рельєфності фактури та гнучкому динамічному розвитку вже у вступі виникає відчуття великої драматургічної перспективи. Піаніст не лише створює атмосферу руху й дороги, а й закладає основу майбутнього психологічного розвитку героя.

У романсі «Traun! Bogen und Pfeil sind gut für den Feind» особливо виразно проявляється майстерність Фішера-Діскау у сфері тембрової драматургії. Вокальна лінія вирізняється гнучкістю та внутрішньою енергією,

однак співак послідовно уникає форсованого звучання. Його герой залишається психологічно достовірним навіть у моменти найбільшого піднесення. Важливо, що романтичний ентузіазм не набуває рис зовнішньої театральності. Навпаки, виконавець прагне показати внутрішній імпульс, який спонукає героя до дії.

З переходом до любовної тематики інтерпретація набуває нових психологічних барв. У романсах «Sind es Schmerzen, sind es Freuden» та «Liebe kam aus fernen Landen» Фішер-Діскау демонструє виняткове володіння мистецтвом мікродинаміки. Замість контрастних емоційних зіставлень він використовує надзвичайно тонкі зміни сили звуку, тембру та агогіки. Саме через ці майже непомітні трансформації розкривається процес народження почуття. Любов у його трактуванні постає не як романтична декларація, а як складний внутрішній стан, що поступово змінює особистість героя.

Особливу роль у цих романсах відіграє ансамблева взаємодія з Ріхтером. Піаніст надзвичайно тонко реагує на кожну інтонаційну зміну вокальної партії. Виникає враження єдиного художнього організму, де голос і фортепіано постійно взаємодіють між собою. Саме ця ансамблева цілісність дозволяє максимально повно розкрити багатшаровість брамсівської драматургії.

Однією з вершин циклу є романс «Ruhe, Süßliebchen», який у виконанні Фішера-Діскау набуває особливої психологічної глибини. Тут співак майже повністю відмовляється від зовнішньої експресії. Звучання стає надзвичайно м'яким і зосередженим, а вокальна лінія наближається до інтимного внутрішнього монологу. Особливого значення набувають паузи, які перетворюються на важливий елемент драматургії. Саме в тиші між фразами розкривається прихований емоційний зміст твору.

Не менш показовою є робота Ріхтера з фактурою. Піаніст створює прозорий, майже невагомий звуковий простір, у якому кожна гармонічна зміна набуває особливого психологічного значення. Фортепіанна партія стає своєрідним відображенням внутрішнього стану героя, його думок і

переживань. Завдяки цьому романс перетворюється на одну з найтонших психологічних сцен циклу.

Особливої ваги набувають номери, пов'язані з мотивом розлуки та втрати. У романсі «Wir müssen uns trennen» виконавці демонструють виняткове відчуття драматургічного розвитку. Д. Фішер-Діскау поступово нарощує внутрішню напругу, не вдаючись до різких емоційних контрастів. Переживання героя передаються через ущільнення тембру, поглиблення декламаційної виразності та зміну характеру звуковедення. У результаті драматизм виникає не як зовнішній ефект, а як наслідок тривалого психологічного процесу.

У другій половині циклу дедалі помітніше проявляється монодраматичний характер інтерпретації. Герой уже не описує власні переживання, а проживає їх безпосередньо в музичному часі. Саме тому вокальна партія набуває рис драматичного монологу. Особливо виразно це виявляється в романсах «Wie schnell verschwindet so licht als Glanz» та «Muß es eine Trennung geben», де співак демонструє виняткову здатність працювати з психологічними підтекстами. Кожна інтонація стає носієм додаткового смислового навантаження, а музичний розвиток набуває майже театральної переконливості.

У цих епізодах особливо яскраво проявляється характерна риса виконавського стилю Фішера-Діскау – здатність розкривати внутрішню драму через найтонші нюанси мовленнєвої інтонації. Він не прагне до красивого звучання як самоцілі. Навпаки, вокальна техніка повністю підпорядковується завданню психологічної характеристики персонажа. Саме тому навіть незначні зміни тембру або акцентування окремих слів набувають важливого драматургічного значення.

Роль Ріхтера в цих романсах виходить далеко за межі традиційного акомпанементу. Його фортепіанна партія фактично виконує функцію другого драматургічного рівня твору. Через складну систему гармонічних зв'язків, тембрових контрастів і фактурних трансформацій піаніст розкриває ті



психологічні процеси, які не отримують прямого словесного вираження. Саме тому ансамбль Фішера-Діскау та Ріхтера часто розглядається як один із найяскравіших прикладів рівноправного партнерства співака і піаніста в історії виконання німецької Lied.

Фінальні романси циклу демонструють завершення внутрішньої еволюції героя. Якщо на початку циклу Петер постає романтичним юнаком, сповненим надій і мрій, то наприкінці він набуває рис духовно зрілої особистості. У виконанні Фішера-Діскау ця трансформація розкривається надзвичайно переконливо. Тембр стає глибшим і стриманішим, декламація – більш зосередженою, а загальний характер висловлювання набуває рис філософського узагальнення.

Завершальні сторінки циклу показово демонструють симфонічний характер брамсівського мислення. Ріхтер вибудовує масштабну драматургічну арку, що поєднує окремі романси в єдине художнє ціле. Завдяки цьому фінал сприймається не як завершення окремої історії кохання, а як підсумок складного процесу духовного становлення людини.

Таким чином, інтерпретація Дітріха Фішера-Діскау та Святослава Ріхтера переконливо розкриває головну особливість циклу «Magelone-Lieder» – його подвійний характер, у якому романтичний наратив поєднується з глибокою психологічною драматургією. Виконавцям вдається продемонструвати, що справжній зміст твору полягає не у зовнішньому сюжеті, а в поступовому розкритті внутрішнього світу героя. Саме завдяки винятковій увазі до поетичного слова, тонкій роботі з тембром, мікродинамікою, агогікою та ансамблевою взаємодією цей запис став одним із найавторитетніших зразків інтерпретації брамсівської Lied і переконливо засвідчив трансформацію шубертіанської традиції у творчості Йоганнеса Брамса.

Для сучасної виконавської традиції особливий інтерес становить інтерпретація циклу «Romanzen aus L. Tiecks Magelone», представлена 10 листопада 2024 року в Моцартівській залі Штутгарта за участю баритона

*Константіна Кріммеля, піаніста Вольфрама Рігера та оповідачки Брігітти Фассбендер*<sup>14</sup>. Це виконання заслуговує на увагу не лише завдяки високому художньому рівню, а й через концептуальне прагнення відтворити первісний задум Брамса шляхом повернення до нерозривної єдності музичного та літературного компонентів твору. Саме тому інтерпретація набуває рис масштабної музично-словесної композиції, у якій романтичний наратив і вокальна драматургія функціонують як взаємодоповнювальні складові єдиного художнього процесу.

Специфіка циклу полягає в тому, що Брамс поклав на музику лише п'ятнадцять поетичних фрагментів із роману Людвіга Тіка, залишивши поза межами музичного тексту значну частину сюжетної лінії. Саме тому в сучасній виконавській практиці дедалі частіше застосовується принцип інтеграції прозових епізодів між окремими романсами. У штутгартському виконанні цю функцію реалізує Брігітта Фассбендер – видатна представниця німецької вокальної школи, чий багаторічний сценічний досвід дозволяє перетворити літературний текст на повноцінний драматургічний елемент. Завдяки її участі цикл набуває рис музично-літературної драми, де слово не пояснює музику, а вступає з нею у змістовий художній діалог.

На відміну від класичної інтерпретації Дітріха Фішера-Діскау та Святослава Ріхтера, зосередженої насамперед на психологічній еволюції героя, виконання Кріммеля, Рігера та Фассбендер акцентує епічну природу твору. У центрі уваги опиняється не лише внутрішній світ Петера, а й сама історія його духовного становлення. Завдяки відновленню прозових зв'язків між романсами слухач отримує можливість сприймати цикл як цілісну романтичну оповідь, у якій музичні номери стають емоційними вершинами великої літературної композиції.

Константін Кріммель належить до нового покоління німецьких виконавців Lied, для яких характерне поєднання бездоганної вокальної

---

<sup>14</sup> Brahms: "Die schöne Magelone", op. 33 (Stuttgart, 2024) – <https://www.youtube.com/watch?v=JIV67I7EKek>

техніки з винятковою увагою до поетичного тексту. Його баритон вирізняється тембровою рівновагою, природною пластичністю звучання та здатністю до надзвичайно тонкого динамічного нюансування. Водночас основною рисою його інтерпретаційного стилю є прагнення до психологічної достовірності. Співак послідовно уникає як надмірної патетики, так і сентиментальної експресії, будуючи образ через внутрішню логіку переживання.

У першому романсі «Keinen hat es noch gereut» Кріммель формує образ Петера не як традиційного лицаря-героя, а як молодого людини, сповненої романтичних прагнень і відкритої до життєвого досвіду. Вокальна лінія характеризується ясністю інтонації, легкістю звуковедення та природністю мовленнєвої декламації. Героїчний елемент присутній, однак він не домінує, поступаючись місцем людяності та психологічній переконливості.

У романсі «Traun! Bogen und Pfeil sind gut für den Feind» виконавець підкреслює рішучість і внутрішню енергію персонажа. Більш активна ритміка та чіткіше структуроване фразування надають образу динамічності. Проте навіть у найбільш піднесених епізодах Кріммель не виходить за межі камерної стилістики. Його трактування залишається вірним естетиці Lied, де головною є не зовнішня ефектність, а глибина художнього висловлювання.

Особливо переконливою видається інтерпретація любовної лірики циклу. У романсах «Sind es Schmerzen, sind es Freuden» та «Liebe kam aus fernen Landen» співак демонструє виняткову здатність до психологічного нюансування. Тембр набуває м'якості, динаміка стає надзвичайно гнучкою, а вокальна фраза наповнюється внутрішньою теплотою. Почуття героя розгортаються поступово, без різких емоційних контрастів, що дозволяє передати природний процес внутрішнього становлення закоханої людини.

Особливої виразності набуває романс «Wie soll ich die Freude», де Кріммель досягає рідкісної рівноваги між безпосередністю переживання та художньою стриманістю. Радість героя не перетворюється на екзальтоване

захоплення, а постає як глибоке внутрішнє просвітлення. Саме ця благородна стриманість є однією з найхарактерніших рис його інтерпретаційного стилю.

Важливим співтворцем художньої концепції виступає Вольфрам Рігер – один із найавторитетніших сучасних інтерпретаторів німецької Lied. Його трактування фортепіанної партії суттєво відрізняється від масштабного симфонізованого підходу Святослава Ріхтера. В той час коли Ріхтер нерідко надає фортепіано функції самостійного драматургічного персонажа, Рігер тяжіє до більш камерного й деталізованого прочитання. У центрі його уваги перебувають гармонічні нюанси, фактурна прозорість і тонке реагування на найменші зміни вокальної інтонації.

Особливо це проявляється у романсі «Wir müssen uns trennen», де піаніст формує атмосферу прихованої тривоги та внутрішнього неспокою. Драматизм виникає не через зовнішні ефекти, а через поступове накопичення гармонічної напруги та делікатні фактурні трансформації. Завдяки цьому музичний розвиток набуває особливої психологічної переконливості.

Однією з художніх вершин циклу стає «Ruhe, Süßliebchen». Тут Кріммель демонструє високу культуру legato, майстерність роботи з напівтонами динаміки та виняткове відчуття камерного стилю. Голос звучить м'яко й зосереджено, створюючи атмосферу внутрішнього спокою та духовної близькості. Рігер підтримує цей настрій надзвичайно прозорою фактурою, де кожен звук набуває особливої смислової ваги. У результаті романс перетворюється на одну з найтонших психологічних сцен усього циклу.

Суттєвий драматургічний перелом відбувається у романсі «Verzweiflung». Тут виконавець демонструє інший бік свого мистецтва. Тембр ущільнюється, декламація стає більш загостреною, а внутрішня напруга значно зростає. Водночас драматизм залишається в межах камерної естетики. Кріммель не прагне до оперної масштабності, що дозволяє зберегти психологічну достовірність образу.

У другій половині циклу дедалі вагомішою стає роль Брігітти Фассбендер. Її читання прозових фрагментів виконує значно ширшу функцію,

ніж просте поєднання окремих музичних номерів. Завдяки глибокому розумінню романтичної стилістики та винятковій культурі художнього слова вона перетворює прозу Тіка на важливий драматургічний компонент цілісної композиції. Її голос стає своєрідним медіатором між музикою та літературою, між окремими романсами та загальною структурою твору.

Особливо важливо, що Б. Фассбендер не прагне до самотійного домінування. Її манера вирізняється стриманістю, благородством інтонації та точним відчуттям художньої міри. Саме тому прозові фрагменти не порушують музичної цілісності циклу, а навпаки – поглиблюють її, повертаючи слухача до романної основи твору.

У фінальному романсі «Treue Liebe dauert lange» усі складові інтерпретації досягають максимальної художньої єдності. Кріммель створює образ героя, який пройшов складний шлях духовного становлення та зберіг вірність власним почуттям. Його спів поєднує внутрішню силу, психологічну зрілість і глибоку людяність. Рігер, своєю чергою, завершує цикл надзвичайно виважено, підтримуючи рівновагу між епічною масштабністю художнього задуму та камерною природою жанру.

Порівняння двох інтерпретаційних концепцій дозволяє повніше усвідомити багат шаровість брамсівського задуму. Версія Фішера-Діскау та Ріхтера репрезентує психологічну модель прочитання, де центральним об'єктом уваги стає внутрішній розвиток героя, а цикл постає як монодрама духовного становлення. Натомість виконання Кріммеля, Рігера та Фассбендер акцентує романно-епічну природу твору, відновлюючи зв'язок із літературним першоджерелом і повертаючи циклу його наративну цілісність. Якщо у першому випадку домінує психологічна рефлексія, то у другому – взаємодія музики, слова та оповіді.

Таким чином, обидва виконавські підходи не суперечать один одному, а висвітлюють різні аспекти художньої концепції Брамса. Вони переконливо демонструють, що «Magelone-Lieder» може функціонувати як масштабна психологічна монодрама і водночас як музично-літературний роман. Саме ця

відкритість до різних інтерпретаційних моделей засвідчує виняткову художню масштабність циклу. Успадкувавши від Франца Шуберта психологічну глибину, увагу до внутрішнього світу людини, принцип органічної єдності музики та поезії, а також циклічне мислення, Брамс створив твір, який суттєво розширив межі романтичної Lied і став одним із найвищих досягнень європейської камерно-вокальної культури другої половини XIX століття.

### ***Висновки до Розділу 2***

В межах розділу основним завданням є прослідковування традицій німецької гілки шубертіанства на прикладі творчості Р. Шумана і Й. Брамса.

Аналіз вокальних циклів Р. Шумана в аспекті виконавського аналізу, який поєднує відбиття композиторського задуму у виконавському втіленні.

Досконала композиторська техніка Шумана в циклі «Любов поета», «Мірти» ґрунтується на чудовому знанні музики різних епох та стилів. Як відзначають усі дослідники, найпримітніше в стилі Шумана – саме поєднання різних тенденцій, іноді протилежних, особливо яскраво виявляється в основах тематизму та прийомах розвитку. Можна підкреслити відзначається багатоплановість та багатомотивність тематизму циклу, що визначає інтенсивність подальшого внутрішньотематичного розвитку. Ліричні та драматичні риси утворюють напружену рівновагу, що обумовлює власну драматургічну логіку.

Р. Шуману притаманне прагнення суворой логічної упорядкованості – про це свідчать логічні і стрункі форми всіх частин циклу. Зміна настрою всередині циклу підкреслено зміною темпу, тональності, ладу. Цікавий тональний план циклу, який включає контрастні ладові зіставлення, але демонструє верховенство мінорного ладу.

Своєрідними є прийоми *фактурного* викладу у циклі «Мірти»: фактура всіх частин поліфонізована, багатшарова, часті прийоми імітації, канонічного викладу. Музика рясніє складними ритмами, тріольні та синкоповані ритми

накладаються на рівний рух восьмих та четвертих тривалостей. У всіх 16 частинах циклу простежуються й певні ритмічні зв'язки.

З точки зору *динаміки* Шуман приділяє увагу найтоншим градаціям звуку в рамках *ppp* - *ff*, що сприяє багатоплановості сприйняття фактури. Як один із найважливіших виразних засобів у циклі «Мірти» виділяється гармонія. Вдало знайдена гармонія домальовує образ, укладений у мелодії, робить більш опуклим, певним. Не виходячи за межі щодо простих мажорно-мінорних співвідношень, Брамс розцвічує мелодію різноманітними гармонійними фарбами. Композитор використовує різноманітні відхилення, модуляції, еліптичні послідовності, засоби мажора-мінору, модулюючі секвенції, акорди побічних шаблів. Велику роль грає мелодизація гармонії. При всій своєрідності гармонійна ускладненість не порушує класичної ладотональної основи.

Вокальний цикл «Сім пісень на вірші Єлизавети Кульман» презентує любов, що виноситься композитором за межі життєвого кола і оспівується та утверджується як єдиний сенс людського існування. Отже, у цьому циклі Шуман використовує тематичний принцип об'єднання елементів у єдине ціле.

*Драматургічна* єдність циклу створюється загальною концепцією, в якій немає контрастного зіставлення, а є епічне уявлення, що йдуть один за одним образів.

Серед власне музичних *засобів*, що створюють єдність циклу, слід виділити насамперед такі:

- музично-тематична єдність: наявність спільних для всіх наспівів інтонаційних моделей (висхідний або низхідний рух по звуках акордів, гамоподібний рух, стрибки на широкі інтервали із заповненням, інтонації співу, затримання);
- похідний характер тематизму Шумана;
- варіантний метод розвитку тематизму як особливість музичного мислення Шумана (третій та четвертий наспіви);

- тональна драматургія циклу: ре мінор – сіль мінор-Сіль мажор – мі мінор-Мі мажор – Мі-бемоль мажор.

*Фактура:* особливість композиторського мислення полягає у полімелодійному розгортанні музичної думки, яке виявляється у тому, що вокальна партія та партія фортепіано пронизані єдиним тематизмом, створюючи єдине полімелодійне ціле. Внаслідок цього головною фактурною особливістю стає поліфонічний склад фактури, що базується на імітаційному контрапункті (перший, другий, четвертий наспіви). Проте, Шуман широко використовує інші види фактури. Тільки в одному третьому співі композитором представлені чотири види фактури: акордова, хоральна акордова органного типу, хоральна мелодизована та гомофонно-гармонічна фактура акомпануючого типу бас-акорд.

*Жанрова спрямованість циклу:* протягом усієї творчості пісня завжди залишалася для Шумана піснею у своєму жанровому ареолі. Композитор ніколи не прагнув жанрових мікстів у вокальній музиці, залишаючись вірним жанровій чистоті і природі Lied. У циклі «Мірти», «Кохання та життя жінки» зрілість і художня сила Шумана-композитора, яка доторкнулася до філософської глибини та етичності Священного писання, знайшла своє музичне втілення у жанрі, який по праву можна визначити як сольна кантата, де основною дійовою особою стає людина зі своїм особистим прочитанням та розумінням біблійних істин. І музика тут більше ніж, просто озвучування тексту, вона – оповідає, мислить, страждає, горить, любляча щира суть душі Шумана. З одного боку, всеосяжна мудрість віків, з іншого, маленька людина зі своїми живими почуттями, що нагадує всьому світу, що вона є, вона страждає і любить. Таким чином, вокальний цикл «Сім пісень на вірші Єлизавети Кульман» можна вважати прикладом циклу-моноопери.

Обрані виконання відрізняються трактовкою драматичного сенсу, вимовою німецького тексту, розміщенням смислових акцентів, тембровими інтонаціями, що зумовлено належністю вокалісток до різних вокальних традицій та особистісними властивостями.



Продовжуючи і в той же час, перетворюючи класичну традицію, вважаючи камерну вокальну музику сферою високої духовності, Шуман відкриває шляхи для розвитку вокальних циклів та камерно-вокальної лірики наприкінці XIX-XX століть, що складає їхню неперевершену актуальність для виконавців. Інтелектуалізм, інтонаційна ємність, філософська ліричність, простота, згладженість контрастів, культура почуття, елегічність і як результат – природність мелодійного розвитку – все це яскраво проявляється в музиці аналізованих у рамках дослідження камерно-вокальних циклів, у яких Шуман узагальнив типову для романтичних художників художню проблематику.

Щодо виконань, проаналізованих у дослідженні, то ми спиралися як на класичні (Д. Фішер-Дискау, Е. Шварцкопф, Луїз Маршал), так й на нові (Ян Бостридж). Були залучені також версії виконання циклу «Мірти» дуєтом Н. Дорліак–С. Ріхтер та унікальне виконання (з перекладом преамбул до кожної пісні) Т. Веркіної, тож враховувалися і національні традиції (німецька, американська, українська). Узагальнюючи здійснений виконавський аналіз, позначимо наступні важливі риси.

З огляду на дослідження шубертіанства важливим є наслідування *традиції*. Так, вказувалося, що таку традицію виконання циклів Шумана заклав, по суті, Д. Фішер-Дискау (його виконання у дуєті з Дж. Муром вважаємо еталонними). У виконанні циклу «Кохання та життя жінки» таку традицію презентує Е. Шварцкопф. Але й співаки нового покоління (Ян Бостридж) презентують яскраві та версії та, на наш погляд, завдяки театралізації, інкрустованої у виконання, вокальній пластиці, завдають нових трендів для наступних поколінь.

Також важливим є *тип голосу*. Так, Д. Фішер-Дискау, Е. Шварцкопф – є також оперними співаками, що відчувається у більш драматичному прочитанні виконаних циклів; у Н. Дорліак, Т. Веркіної – камерний тип голосу і це відчувається у більшій інтимності виконанні циклів.

Важливим, на наш погляд, є й *тип особистості*, що впливає на інтерпретацію циклів. Це особливо відчутно при порівнянні циклу «Любов

поета» дуетами Д. Фішер-Дискау–Дж. Мур, Д. Фішер-Дискау–В. Горовиць, Ян Бостридж–Julius Drake. Екстатичність, *піднесеність* притаманна виконанню Луїз Маршалл, *рефлексійність* як домінанта виконання більш притаманна Д. Фішер-Дискау, Т. Веркіній.

Щодо рис виконання «жіночих» циклів, то Луїз Маршал та Елізабет Шварцкопф (при виконанні циклу «Кохання та життя жінки») довели необхідність створення *вокально-театрального дійства*; Тетяна Веркіна у виконанні циклу «Сім романсів на вірші Єлизавети Кульман» створює ряд *сцен-монологів*, що надає виконанню рис *моноопери*, підкреслюючи речитатативно-аріозний тип викладу вокальної партії та рефлексійність шуманівської лірики. У виконанні «чоловічого» циклу «Любов поета» Яном Бостриджем *театральність інкрустовано у виконавську пластику*.

Виконавцеві необхідно відобразити ту пропорційність «особистого-об'єктивного», що притаманна вокальній творчості Р. Шумана та яка дає можливість вивести його за рамки простої «пісенної лірики», особистісно зрости кожному, хто торкається цих безсумнівних шедеврів.

Йоганнес Брамс, продовжуючи шубертіанську лінію, поглиблює її у напрямі філософського узагальнення. Його камерно-вокальна творчість демонструє перехід від безпосереднього романтичного переживання до внутрішньої стриманості, моральної зосередженості та осмислення людського буття. У брамсівських *Lieds* особисте почуття часто набуває ширшого філософського значення, а фортепіанна партія стає повноправним учасником художнього процесу. Особливо показовим є цикл «*Magelone-Lieder*», де камерно-вокальна форма розширюється до масштабної монодрами, що поєднує епічний наратив, психологічну рефлексію та драматургічну цілісність.

Виконавський вимір дослідження шубертіанства у творчості Й. Брамса дозволяє відчувати еволюцію виконавського мислення.

Гендерно-інтерпретативний підхід дозволяє виокремити особливості проаналізованих виконань. Так, у виконанні Д. Фішер-Дискау, Й. Кауфмана,

К. Кріммеля більш акцентовано драматургічність, філософську рефлексію, декламаційність, архітектонічність форми. Р. Флемінг, Е. Шварцкопф, Е. Амелінг, Е. Гаранчі, Дж. Норман демонструють в інтерпретаціях психологічну деталізацію, темброву пластику, інтимність, увагу до мовленнєвої інтонації. Звісно, важливими є виконавці партії фортепіано, кожен з яких по-своєму формує інтерпретаційний простір виконуваних творів й зумовлює змістовні акценти.

Виконавські концепції можна охарактеризувати як психологічний монолог (Р. Флемінг-Г. Гьолль), монодраматизм (Д. Фішер-Діскау-С. Ріхтер), камерна медитація (Й. Кауфман-Г. Дойч), музично-літературна композиція (К. Кріммель-В. Рігер-Б.Фассбергер).

Надамо характеристики типів традицій шубертіанства на прикладі виконань камерно-вокальної лірики Й. Брамса у вигляді таблиці.

| Тип традиції                                | Представники                  | Основні ознаки   |
|---|-------------------------------|--|
| <b>Класична психологічна</b>                | Дітріх Фішер-Діскау/С. Ріхтер | Слово як центр драматургії, психологічний монолог, темброва диференціація  |
|   | Рене Флемінг/Гартмут Гьолль   | Психологічність, інтимність, діалогічність в межах одного тембру (рольова диференціація)                                 |
| <b>Медитативно-споглядальна/філософська</b> | Йонас Кауфман/Гельмут Дойч    | Затишена динаміка, інтимність мовлення, камерність звучання голосу, відтінки звуковедення, чуттєвість                    |
|   | Джессі Норман-Джеффри Парсонс | Внутрішня концентрація, монологічність, довге дихання, широке фразування, значення низьких, забарвлених регістрів голосу |
| <b>Драматична</b>                           | Еліна Гаранчі-Малкольм Мартін | масштабність форми, драматургічна автономія фортепіано, багатство  |

| Тип традиції                     | Представники   | Основні ознаки   |
|----------------------------------|--|--|
|                                  |  | використання тембрових ресурсів голосу   |
| <b>Історично-реконструктивна</b> | Константін Кріммель, Вольфрам Рігер, Брігітта Фассбендер | Зв'язок з літературним першоджерелом, реконструкція авторського задуму, акцентування романно-епічної природи циклу |
| <b>Камерно-лірична</b>           | Еллі Амелінг-Рудольф Янсен                               | прозорість фактури, інтимність, природність мовлення, м'якість звуковедення, якість legato                         |

Отже, у європейській традиції Р. Шуман і Й. Брамс не тільки продовжують шубертівську модель Lied, а суттєво розвивають її. Шуман поглиблює психологічну рефлексію та перетворює вокальний цикл на драму внутрішньої свідомості, тоді як Брамс надає камерно-вокальному монологу філософської ваги, етичної стриманості та масштабності. У цьому процесі виконавська інтерпретація набуває особливої ролі, оскільки саме через голос, слово, тембр, динаміку, агогіку та ансамблеву взаємодію з фортепіано розкривається прихований психологічний зміст твору.

## РОЗДІЛ 3

### ІНШОНАЦІОНАЛЬНІ ВИМІРИ ШУБЕРТІАНСТВА

#### 3.1. Українські солоспіви XIX–початку XX ст. як національна модель шубертіанства

Поширення шубертіанської традиції в європейській музичній культурі XIX століття стало одним із найважливіших чинників формування національних камерно-вокальних шкіл. Закладені Францом Шубертом принципи художньої єдності музики й поезії, психологічної достовірності образу, наскрізного драматургічного розвитку та активної ролі фортепіанної партії виявилися надзвичайно продуктивними й сприяли виникненню різноманітних національних моделей камерно-вокального мистецтва. У різних країнах Європи вони набували власних художніх форм відповідно до особливостей національної культури, літератури та музичної традиції.

В українській музичній культурі рецепція шубертіанства відбувалася в особливих історико-культурних умовах, коли процес становлення професійної композиторської школи був нерозривно пов'язаний із формуванням національної самосвідомості та розвитком української літератури. Саме тому український солоспів другої половини XIX – першої половини XX століття став не лише різновидом європейської камерно-вокальної лірики, а й важливим засобом художнього осмислення національного світогляду, духовних цінностей та внутрішнього світу людини. В основі цього процесу лежало органічне поєднання європейських принципів Lied із народнопісенною інтонаційністю, багатством української поетичної традиції та характерним для української культури ліризмом.

Особливого значення набула творчість композиторів, які послідовно формували українську модель камерно-вокального шубертіанства. Від Миколи Лисенка, який заклав фундамент національного солоспіву, через психологічно заглиблену лірику Якова Степового, духовно-філософські

пошуки Кирила Стеценка та масштабне камерно-вокальне мислення Станіслава Людкевича до витонченої імпресіоністичної поезики Василя Барвінського простежується безперервна еволюція жанру. Кожен із цих митців по-своєму переосмислював шубертіанські принципи, збагачуючи їх новими художніми смислами та національними ознаками.

Важливою рисою української моделі шубертіанства стало розширення змістових можливостей камерно-вокального монологу. Поряд із традиційною для романтичної Lied інтимною лірикою тут формуються громадянсько-філософський, духовно-психологічний, символіко-філософський, лірико-драматичний і споглядально-гармонійний типи художнього висловлювання. Унаслідок цього український солоспів перетворюється на складну художню систему, у якій внутрішній світ особистості осмислюється крізь призму національної культури, історичної пам'яті та духовного досвіду народу.

Саме тому аналіз творчості Миколи Лисенка, Якова Степового, Кирила Стеценка, Станіслава Людкевича та Василя Барвінського дозволяє простежити основні етапи формування української моделі камерно-вокального шубертіанства, виявити її специфічні риси та визначити місце українського солоспіву в загальноєвропейському процесі розвитку камерно-вокального мистецтва. Особливу увагу при цьому доцільно приділити виконавському аспекту, оскільки саме через інтерпретацію найповніше розкриваються закладені композиторами психологічні, філософські та художньо-образні смисли.

### *3.1.1 Микола Лисенко як засновник української моделі камерно-вокальної шубертіанства*

Камерно-вокальна творчість Миколи Лисенка стала одним із визначальних явищ української музичної культури другої половини XIX століття та заклала основи національної моделі солоспіву. Подібно до Ф. Шуберта, який перетворив Lied на форму глибокого психологічного висловлювання, український композитор розглядав камерно-вокальний жанр

як особливий простір художнього осмислення внутрішнього світу людини. Проте, успадковуючи провідні принципи шубертіанської естетики – органічну єдність музики й поезії, психологічну достовірність образу та рівноправність вокальної й фортепіанної партій, – М. Лисенко надає їм виразно національного змісту. Опора на поезію Тараса Шевченка, народнопісенна інтонаційність та специфіка українського ліризму формують самобутню модель камерно-вокального мислення, у центрі якої перебуває людина з її складним духовним світом.

У солоспівах композитора послідовно розкриваються різні типи психологічного монологу – від громадянсько-філософського осмислення буття до інтимної лірики, ліричної драми та образів гармонійного світосприйняття. Саме тому аналіз окремих творів дозволяє простежити не лише особливості індивідуального стилю композитора, а й процес формування українського варіанта шубертіанства як цілісної художньої системи.

*Філософський тип психологічного монологу: «Мені однаково»*

Найбільш масштабне втілення психологічного монологу у творчості Лисенка пов'язане із солоспівом «Мені однаково» на слова Тараса Шевченка. У цьому творі внутрішній світ героя поступово виходить за межі особистого переживання та набуває загальнонаціонального змісту. Початкове твердження про байдужість виявляється лише зовнішньою оболонкою складного духовного процесу, який приводить героя до усвідомлення власної відповідальності за долю Батьківщини. Відповідно музична драматургія твору розгортається як процес внутрішнього прозріння, у якому особистісна рефлексія поступово трансформується в громадянську позицію.

Прагнучи максимально точно передати психологічну еволюцію образу, композитор відмовляється від зовнішньої ефектності та концентрується на інтонаційній виразності музичного висловлювання. Вокальна партія набуває рис схвильованого монологу, а фортепіанний супровід формує емоційний простір внутрішнього роздуму. Саме взаємодія цих двох компонентів

забезпечує поступове накопичення драматичної напруги, що визначає логіку розвитку всього твору.

Закладена композитором концепція переконливо реалізується в інтерпретації *Бориса Гмирі*<sup>15</sup>. Вже з перших фраз співак відмовляється від зовнішньої декларативності, створюючи образ людини, зануреної у власні думки та сумніви. М'якість тембрового забарвлення, виняткова увага до поетичного слова та стриманість виконавської манери формують атмосферу довірливої внутрішньої сповіді. Саме через слово поступово розкривається драматургія образу: кожна наступна фраза поглиблює психологічний зміст попередньої, а внутрішня напруга непомітно зростає.

Кульмінація твору постає не як зовнішній емоційний вибух, а як момент найвищої духовної концентрації. Навіть у найбільш напружених епізодах Гмиря зберігає камерний масштаб висловлювання, завдяки чому громадянський пафос набуває особливої переконливості. Фінал сприймається як результат внутрішнього прозріння героя, який усвідомлює нерозривний зв'язок власної долі з долею народу.

*Інтимно-ліричний тип психологічного монологу: «Ой одна я, одна»*

Якщо у солоспіві «Мені однаково» психологічний розвиток спрямований від особистого переживання до громадянського узагальнення, то в солоспіві «Ой одна я, одна» композитор цілковито зосереджується на внутрішньому світі людини. У центрі твору перебуває переживання самотності, яке не пов'язане з масштабними суспільними чи історичними подіями, а розкривається як глибоко особистий духовний стан. Саме тому драматургія солоспіву позбавлена зовнішньої конфліктності та ґрунтується на послідовному зануренні у сферу тонких психологічних відчуттів і переживань.

Звертаючись до поезії Тараса Шевченка, Микола Лисенко створює образ героїні, для якої самотність стає не лише життєвою обставиною, а й особливою формою внутрішнього існування. Поетичний текст позбавлений активної дії,

---

<sup>15</sup>Лисенко сл Шевченка Мені однаково Борис Гмиря – [https://www.youtube.com/watch?v=PW5\\_iTij0YE](https://www.youtube.com/watch?v=PW5_iTij0YE)



тому основний драматургічний розвиток переноситься у сферу душевної рефлексії. Подібний тип художнього мислення безпосередньо споріднює твір із шубертівською традицією, у якій психологічний процес нерідко стає важливішим за зовнішню подієвість.

Відповідно до змісту поезії композитор будує музичну драматургію як безперервний процес внутрішнього саморозкриття. Вокальна партія вирізняється широкою кантиленністю, плавністю мелодичного руху та природністю інтонаційного розвитку. Мелодія не прагне до яскравих контрастів або драматичних зіставлень, а розгортається поступово, відображаючи найтонші зміни емоційного стану героїні. Особливої ваги набуває інтонаційна близькість до української народнопісенної традиції, завдяки якій переживання набуває глибокої щирості та природності.

Водночас психологічна багатозначність образу формується не лише вокальною лінією. Важливим носієм художнього змісту виступає фортепіанна партія, яка створює особливий простір внутрішньої зосередженості. Гармонічна мова твору позбавлена різких контрастів, а м'яка фактура супроводу підсилює відчуття душевної самотності та замкненості героїні у власному світі переживань. Саме взаємодія голосу й фортепіано забезпечує цілісність художнього образу та визначає специфіку його психологічного розвитку.

Закладена композитором концепція особливо виразно виявляється в інтерпретації *Зої Гайдай*<sup>16</sup>. На відміну від драматично загостреного трактування образу, виконавиця обирає шлях максимальної психологічної достовірності, розкриваючи внутрішній світ героїні через найтонші емоційні нюанси. Уже з перших фраз її виконання створює атмосферу інтимної сповіді, у якій кожна інтонація сприймається як безпосередній вияв душевного стану.

Саме така виконавська установка визначає подальший розвиток образу. Вибудовуючи довгі кантиленні фрази, співачка досягає відчуття

---

<sup>16</sup>Лисенко сл Шевченка Ой, одна я, одна Зоя Гайдай 1935 - <https://www.youtube.com/watch?v=tC-LGHISNOg>

безперервного інтонаційного руху, завдяки чому музичний розвиток набуває особливої природності. Кожна нова фраза логічно продовжує попередню, а психологічна напруга формується не через різкі емоційні сплески, а шляхом поступового поглиблення внутрішнього переживання.

Особливу роль у цьому процесі відіграє темброва драматургія. Якщо на початку твору голос звучить світло та довірливо, то в міру розгортання музичної дії в ньому з'являються дедалі стриманіші й більш зосереджені барви. Тембр поступово перетворюється на важливий засіб психологічного моделювання образу, відображаючи перехід від мрійливих сподівань до усвідомлення власної самотності. При цьому темброві зміни ніколи не порушують загальної цілісності художнього розвитку, а органічно впливають із внутрішньої логіки образу.

Поглибленню психологічної виразності сприяє й винятково уважне ставлення виконавиці до поетичного слова. У трактуванні З. Гайдай текст не існує окремо від музики, а стає невід'ємною частиною драматургічного процесу. Кожна словесна інтонація отримує індивідуальне смислове наповнення, завдяки чому слухач сприймає розвиток образу як природний процес внутрішнього саморозкриття героїні.

Унаслідок цього кульмінація твору постає не як момент зовнішньої драматизації, а як найвища точка психологічної концентрації. Емоційна напруга досягається не силою звучання, а глибиною переживання, що повністю відповідає камерній природі солоспіву. Саме тому навіть найбільш напружені епізоди зберігають внутрішню стриманість і ліричну зосередженість.

Після досягнення кульмінації музичний розвиток поступово спрямовується до фіналу, де драматична напруга розчиняється у стані внутрішнього примирення. Завершення твору не дає остаточного розв'язання конфлікту, проте створює відчуття духовного прийняття власної долі. Завдяки такому трактуванню фінал набуває особливої художньої переконливості та

підкреслює головну ідею твору – складність і водночас красу внутрішнього світу людини.

*Лірико-драматичний тип психологічного монологу: «Нащо мені чорні брови»*

Подальший розвиток психологізму у камерно-вокальній творчості Миколи Лисенка пов'язаний із посиленням внутрішньої конфліктності художнього образу. Якщо в солоспіві «Ой одна я, одна» увага композитора була зосереджена на переживанні самотності як особливому духовному стані, то у творі «Нащо мені чорні брови» центральним стає драматичне протиставлення зовнішньої краси та внутрішнього страждання. Саме цей конфлікт визначає логіку розвитку образу й надає твору особливої емоційної напруги.

В основі солоспіву лежить поезія Тараса Шевченка, у якій особистий біль героїні поступово набуває узагальненого людського змісту. Риторичне запитання, винесене в назву твору, стає своєрідним смисловим центром усієї композиції. Воно не потребує відповіді, а лише підкреслює внутрішню драму людини, для якої зовнішня врода втрачає будь-яке значення перед обличчям душевних страждань. Унаслідок цього драматургія твору розгортається як процес поступового усвідомлення героїнею власної життєвої трагедії.

Розкриваючи зміст поетичного тексту, М. Лисенко звертається до засобів, характерних для української пісенної традиції. Вокальна партія вирізняється природністю інтонаційного розвитку та широкою співучістю, однак за зовнішньою простотою приховується складна психологічна драматургія. Мелодична лінія постійно змінює емоційне забарвлення, реагуючи на найменші відтінки поетичного змісту. Завдяки цьому музика не лише супроводжує текст, а й розкриває його приховані смисли.

Важливу роль у формуванні художнього образу відіграє фортепіанна партія. На відміну від попереднього солоспіву, де акомпанемент переважно створював атмосферу внутрішньої зосередженості, тут він активно бере участь у розвитку драматичної дії. Гармонічні зміни, фактурні деталі та ритмічні

акценти поступово посилюють емоційну напругу, створюючи відчуття прихованого внутрішнього конфлікту. Саме тому взаємодія вокальної та фортепіанної партій набуває особливої драматургічної ваги.

Художній потенціал твору надзвичайно переконливо розкривається в інтерпретації *Оксани Петрусенко*<sup>17</sup>. Виконавиця не прагне до зовнішньої театральності або надмірної емоційності, а зосереджується на поступовому розкритті внутрішнього світу героїні. Уже з перших фраз її спів вирізняється особливою щирістю та психологічною достовірністю. Складається враження, що перед слухачем постає жива людина зі своїми болями, сумнівами та переживаннями.

Подальший розвиток образу відбувається через органічне поєднання співучості вокальної лінії та виразності художнього слова. Завдяки майстерному володінню кантиленою Петрусенко досягає виняткової цілісності музичного висловлювання. Водночас кожна поетична фраза набуває індивідуального емоційного значення, поступово поглиблюючи драматургію образу. Саме тому музичний розвиток сприймається як безперервний процес внутрішнього переживання.

У міру розгортання твору дедалі більшого значення набуває темброва драматургія. Початково стримане звучання поступово насичується новими емоційними відтінками. У голосі з'являються трагічні барви, що відображають поглиблення внутрішнього конфлікту. Проте ці зміни відбуваються надзвичайно природно, без різких контрастів, завдяки чому психологічна еволюція героїні сприймається як закономірний результат розвитку художнього образу.

Особливого значення у виконанні набуває агогічна свобода. Тонкі темпові відхилення допомагають виконавиці підкреслити найважливіші смислові моменти та поглибити емоційну виразність музичного матеріалу.

---

<sup>17</sup> Оксана Петрусенко - Нащо мені чорні брови – <https://www.youtube.com/watch?v=kEFQiBTiLe0>

Водночас агогіка ніколи не порушує драматургічної цілісності твору, а лише сприяє більш повному розкриттю його психологічного змісту.

У кульмінаційній зоні внутрішній конфлікт досягає найбільшої гостроти. Однак, як і в попередніх солоспівах Лисенка, кульмінація не перетворюється на зовнішній драматичний ефект. Її сила полягає насамперед у глибині переживання та внутрішній переконливості образу. Саме тому емоційна напруга сприймається особливо гостро, незважаючи на відсутність театральної експресії.

Після досягнення кульмінаційної вершини драматургія твору поступово спрямовується до фіналу. Проте завершення не приносить остаточного розв'язання внутрішнього конфлікту. Навпаки, музика занурюється у стан глибокого душевного смутку, залишаючи відчуття відкритості психологічного переживання. Така особливість фіналу значною мірою зближує твір із традицією романтичної Lied, у якій художній образ нерідко продовжує існувати у свідомості слухача після завершення музичного звучання.

*Споглядальний тип психологічного монологу: «Садок вишневий коло хати»*

Розкриваючи різноманітні аспекти внутрішнього життя людини, Микола Лисенко звертається не лише до сфер драматичного конфлікту, самотності чи громадянської рефлексії, а й до образів духовної гармонії. Якщо в солоспіві «Нащо мені чорні брови» центральне місце посідає внутрішня драма особистості, то у творі «Садок вишневий коло хати» композитор пропонує принципово іншу модель художнього світосприйняття. Тут основою драматургії стає не конфлікт, а поступове занурення у стан внутрішньої рівноваги, де людина, природа і родинний світ утворюють єдиний гармонійний простір.

Звернення до однойменної поезії Тараса Шевченка є цілком закономірним, адже саме цей текст належить до найяскравіших втілень українського ідеалу духовного буття. Проте композитор не обмежується створенням музичної ілюстрації сільського пейзажу. Подібно до Франца

Шуберта, який у своїх *Lieds* часто наділяв природні образи символічним змістом, Лисенко використовує картину вечірнього села як художню метафору внутрішньої гармонії та духовної цілісності людини. Саме тому твір виходить за межі побутової замальовки й набуває узагальненого філософського значення.

Особливості поетичного першоджерела безпосередньо впливають на музичну драматургію твору. Відсутність зовнішнього конфлікту зумовлює плавний і безперервний розвиток музичної думки. Вокальна партія характеризується широкою кантиленністю, природністю мелодичного руху та виразною близькістю до української народнопісенної традиції. Інтонаційний розвиток позбавлений різких контрастів і драматичних зламів, що створює відчуття органічної єдності всіх елементів музичної тканини.

Не менш важливу роль у формуванні художнього образу відіграє фортепіанна партія. Її фактура вирізняється прозорістю та делікатністю, а гармонічна мова сприяє створенню атмосфери спокою й умиротворення. Інструментальний супровід не лише підтримує вокальну лінію, а й формує самостійний емоційний простір, у якому розгортається дія. Саме через взаємодію голосу та фортепіано виникає особливе відчуття природності та гармонійності музичного розвитку.

Закладена композитором концепція отримує яскраве художнє втілення в інтерпретації *Єлизавети Чавдар*<sup>18</sup>. На відміну від попередніх творів, де виконавці були змушені розкривати складні психологічні конфлікти або драматичні переживання, тут головним завданням стає передача атмосфери внутрішньої рівноваги та світлої ліричності. Вже перші фрази виконання створюють відчуття природності та невимушеності, що дозволяє слухачеві відразу зануритися у художній світ твору.

Подальший розвиток образу здійснюється через надзвичайно тонке поєднання вокальної культури та психологічної стриманості. Світлий тембр

---

<sup>18</sup>Єлизавета Чавдар - Лисенко. Садок вишневий коло хати – <https://www.youtube.com/watch?v=QjDqSq2VWo8>

голосу, м'якість звуковедення та виняткова чистота інтонації сприяють формуванню особливої атмосфери довіри й душевного тепла. Водночас виконавиця уникає надмірної сентиментальності, зберігаючи відчуття внутрішньої шляхетності та художньої виваженості.

Особливого значення набуває кантиленний характер виконання. Вибудовуючи довгі музичні фрази, співачка досягає відчуття безперервності інтонаційного розвитку, завдяки чому музичний потік сприймається як природне продовження поетичного тексту. Саме ця плавність музичного руху стає одним із головних засобів розкриття художньої ідеї твору.

Поглибленню образної виразності сприяє також уважне ставлення виконавиці до поетичного слова. Кожна фраза отримує чітке смислове наповнення, однак словесна виразність ніколи не порушує загальної музичної цілісності. Навпаки, текст і музика утворюють єдиний художній організм, що є однією з найхарактерніших ознак як шубертівської традиції, так і камерно-вокального стилю самого Лисенка.

На відміну від попередніх солоспівів, кульмінація тут не пов'язана з драматичним загостренням або внутрішнім конфліктом. Її художній зміст полягає у досягненні максимальної духовної повноти образу. Саме тому емоційна вершина твору сприймається як момент найвищої гармонії між людиною та навколишнім світом. У виконанні Є. Чавдар цей стан передається з особливою переконливістю завдяки тонкому динамічному нюансуванню та внутрішній цілісності виконавської концепції.

Після досягнення кульмінаційної точки музичний розвиток поступово спрямовується до фіналу, який справляє враження природного згасання художнього образу. Завершення не підсумовує драматичний конфлікт, а залишає відчуття світлого спокою та духовної завершеності. Саме така відкритість і природність фіналу дозволяє сприймати твір як своєрідний художній символ гармонійного буття.

### *3.1.2 Трансформація шубертіанських принципів у творчості Якова Степового: психологія ліричної рефлексії*

Наступний етап розвитку української камерно-вокальної культури пов'язаний із творчістю Якова Степового, який став одним із найпослідовніших продовжувачів лисенківської традиції. Водночас художнє мислення композитора формувалося вже в нових історико-культурних умовах початку ХХ століття, коли романтична естетика поступово поєднувалася з тенденціями модернізму, а увага митців дедалі більше зосереджувалася на внутрішньому світі особистості. Саме тому шубертіанські принципи психологічної достовірності та органічної єдності музики й поезії набувають у творчості Я. Степового нових форм художнього втілення.

На відміну від Миколи Лисенка, для якого характерними були широкі образні узагальнення та опора на національно-романтичну традицію, Яків Степовий тяжіє до камерності висловлювання, інтимності художнього образу та виняткової уваги до найтонших психологічних відтінків людських переживань. Його солоспіви вирізняються особливою ліричною заглибленістю, стриманістю емоційного висловлювання та прагненням передати складний внутрішній світ людини через мінімальні інтонаційні зміни. У цьому аспекті творчість композитора виявляє близькість не лише до Франца Шуберта, але й до пізньоромантичної традиції Роберта Шумана та Йоганнеса Брамса.

Однією з характерних особливостей камерно-вокального стилю Степового є поглиблення ролі психологічного підтексту. Якщо в ліриці Лисенка драматургічний розвиток часто пов'язаний із поступовим розкриттям емоційного конфлікту, то у творчості Степового важливого значення набувають стани внутрішнього споглядання, рефлексії та душевної зосередженості. Тому його солоспіви нерідко набувають характеру інтимного ліричного монологу, в якому зовнішня подієвість майже повністю поступається місцем психологічному аналізу.



Показовим прикладом такого типу художнього мислення є солоспів «*Степ*» на слова Миколи Чернявського. Образ степу, який у поетичному тексті виступає символом безмежності, самотності та історичної пам'яті, у музичному втіленні композитора набуває глибокого психологічного змісту. Степовий не прагне створити зовнішньо живописну картину природи, а перетворює степовий простір на своєрідне відображення внутрішнього світу людини. Подібно до багатьох *Lieds* Франца Шуберта, природний образ стає тут дзеркалом душевних переживань героя. Унаслідок цього твір набуває рис лірико-драматичного монологу, в якому пейзажний образ виконує важливу драматургічну функцію.

Особливо переконливо ця художня концепція реалізується у виконанні *Павла Кармалюка*<sup>19</sup>. Його інтерпретація поєднує масштабність художнього бачення з тонкою психологічною деталізацією. Насичений баритоновий тембр, широке фразування, стримана динамічна драматургія та уважне ставлення до поетичного слова дозволяють виконавцеві перетворити образ степу на символ українського історичного буття. У його трактуванні твір постає як філософський монолог про самотність, пам'ять і духовну стійкість людини. Особливого значення набуває робота зі словом: кожен поетичний образ отримує психологічне наповнення, а кульмінаційні моменти формуються не через зовнішній ефект, а внаслідок поступового накопичення внутрішньої емоційної напруги.

Інший аспект творчого методу Я. Степового репрезентує солоспів «*Місяць ясененький*». Якщо у «*Степу*» центральне місце посідає філософсько-психологічна символіка пейзажу, то тут композитор звертається до сфери інтимної лірики. Образ місяця виконує не лише описову функцію, а стає художнім відображенням внутрішнього світу людини. Драматургія твору розгортається через поступову зміну психологічних станів і настроїв, а визначального значення набувають колористичні ефекти, гармонічні відтінки

---

<sup>19</sup> Степовий сл Чернявського *Степ* Павло Кармалюк Steppe <https://www.youtube.com/watch?v=CY1BBpzLkQc>

та атмосфера музичного споглядання. Саме в цьому творі особливо відчутним є тяжіння композитора до модерністської та імпресіоністичної образності.

Показовою є сучасна інтерпретація твору у виконанні *Елізабет Тернбулл* у співпраці з піаністами Серужем Краджяном та Альбертом Криволтом<sup>20</sup>. М'який тембр мецо-сопрано, тонке динамічне нюансування та висока ансамблева культура створюють атмосферу камерної музичної медитації. У цій інтерпретації особливо відчутною стає спорідненість українського солоспіву з європейською традицією трансформованої Lied початку XX століття (традиція Г. Вольфа, Г. Малера).

Ще одну грань творчого мислення Я. Степового розкриває романс «*Не беріть із зеленого луку верби*» на слова Олександра Олеся. Тут особливо яскраво проявляється вплив символістської поезики. Образи верби, зеленого луку та природи загалом виступають не лише елементами пейзажу, а й символами духовної гармонії, краси та внутрішньої цілісності людини. На відміну від лисенківської драматургії конфлікту, композитор концентрується на тонкому психологічному переживанні та емоційній рефлексії.

Характерним прикладом такого прочитання є виконання *Галини Сухорукової*<sup>21</sup>. Її інтерпретація вирізняється камерною стриманістю, делікатністю художнього висловлювання та високою культурою вокального фразування. Завдяки уважному ставленню до поетичного слова й тонкому інтонаційному нюансуванню виконавиця розкриває головну ідею твору – усвідомлення краси світу як духовної цінності. У результаті романс набуває характеру музично-поетичної медитації, що демонструє нові можливості українського солоспіву в добу модернізму.

<sup>20</sup>СТЕПОВИЙ - A Bright Little Moon | Місяць яскесенький | Petite lune brillante | Der helle Mond – <https://www.youtube.com/watch?v=BioC2XovYV0>

<sup>21</sup>Галина Сухорукова - Не беріть із зеленого луку верби - ukrainian song – <https://www.youtube.com/watch?v=-vC0uD1m84g>

### *3.1.3. Духовно-психологічний вимір камерно-вокальної лірики Кирила Стеценка*

Творчість Кирила Стеценка репрезентує новий етап еволюції українського шубертіанства, у межах якого камерно-вокальний жанр набуває виразного духовно-психологічного спрямування. Якщо Микола Лисенко заклав фундамент українського солоспіву, а Яків Степовий поглибив його психологічну та модерністську складову, то Кирило Стеценко сформував своєрідний духовно-ліричний напрям, у якому романтична модель Lied отримала нове художнє осмислення. Його камерно-вокальна творчість вирізняється органічним поєднанням народнопісенної інтонаційності, психологічної виразності та високої духовної культури, що дозволяє розглядати композитора як одного з найважливіших продовжувачів української моделі шубертіанства.

Подібно до Франца Шуберта, Стеценко розглядає вокальний твір як цілісну художню єдність поетичного тексту й музики. Для нього поезія стає не лише літературною основою композиції, а головним джерелом музичної драматургії. Саме тому стеценківські солоспіви характеризуються винятковою увагою до слова, природністю декламаційних інтонацій та тонким відчуттям внутрішньої логіки поетичного тексту. Водночас шубертіанська традиція у творчості композитора набуває специфічно українських рис. Якщо для німецької романтичної Lied характерними є образи самотнього героя та конфлікту особистості зі світом, то К. Стеценко значно частіше звертається до тем духовної гармонії, морального самопізнання та єдності людини з природою.

Особливістю його камерно-вокального мислення є поєднання психологізму та духовності. Композитора цікавлять не стільки зовнішні події, скільки внутрішні процеси становлення особистості, її моральні та емоційні переживання. Саме тому багато його творів набувають характеру музичних роздумів, медитацій або внутрішніх монологів, у яких драматургічний розвиток відбувається через поступову зміну психологічних станів.

Одним із найхарактерніших зразків такого типу художнього мислення є солоспів «*Стояла я і слухала весну*» на слова Лесі Українки. Звернення до поезії письменниці є закономірним, адже її лірика поєднує тонкий психологізм із філософською глибиною та особливим відчуттям духовного оновлення. У центрі твору перебуває не конкретна життєва подія, а внутрішній стан людини, яка відкриває для себе гармонію навколишнього світу та переживає момент духовного пробудження.

Весна у творі постає не лише природним явищем, а й символом оновлення душі, відродження внутрішніх сил та прагнення до духовної свободи. Саме тому драматургія солоспіву розгортається не через конфлікт чи протистояння, а через поступове розкриття емоційного світу героїні. Такий підхід споріднює твір із шубертівською традицією, де природні образи часто виконують функцію психологічних символів і стають відображенням внутрішнього життя людини.

Відповідно до художньої концепції твору музична мова вирізняється особливою співучістю та природністю розвитку. Вокальна партія побудована на плавних кантиленних інтонаціях, які передають безперервність внутрішнього переживання. Водночас фортепіанна партія не обмежується акомпануючою функцією, а створює особливий звуковий простір, у якому розгортається психологічна драматургія. Прозора фактура, делікатні гармонічні барви та м'який ритмічний рух формують атмосферу душевної ясності й внутрішньої гармонії.

Найбільш показово художній задум твору реалізується у виконанні *Лариси Руденко*<sup>22</sup>. Інтерпретація співачки вирізняється благородною стриманістю, тонким психологізмом і винятковою увагою до поетичного слова. Уже з перших фраз її виконання створює відчуття довірливого внутрішнього монологу. Завдяки теплоті тембру, пластичності фразування та

---

<sup>22</sup>Стеценко сл Лесі Українки Стояла я і слухала весну Лариса Руденко I stood and listened to the spring – [https://www.youtube.com/watch?v=Z\\_n7Z6jKjCk](https://www.youtube.com/watch?v=Z_n7Z6jKjCk)

природності інтонації образ героїні постає не як літературний персонаж, а як жива людина, яка безпосередньо переживає красу весняного оновлення.

Подальша реалізація музичного образу здійснюється через тонке поєднання кантиленного співу та виразності художнього слова. Руденко надзвичайно уважно ставиться до поетичного тексту, розкриваючи його зміст через найдрібніші інтонаційні нюанси. Завдяки цьому музична драматургія набуває особливої природності та внутрішньої переконливості. Початкове захоплення красою навколишнього світу поступово переростає у глибше усвідомлення духовної єдності людини й природи, що визначає логіку художнього розвитку твору.

Кульмінація солоспіву позбавлена драматичного загострення. Її зміст полягає у досягненні найвищого ступеня духовної ясності та емоційної повноти переживання. Саме тому емоційний вплив твору ґрунтується не на конфлікті, а на поступовому накопиченні внутрішньої енергії та психологічної переконливості образу. У трактуванні Руденко кульмінаційний момент сприймається як своєрідне внутрішнє просвітлення, що надає твору особливої художньої сили.

Фінал солоспіву повертає слухача до атмосфери спокою та гармонії. Музика поступово розчиняється у просторі весняної тиші, залишаючи відчуття світла, душевної рівноваги та надії. Завдяки цьому образ виходить за межі конкретного поетичного сюжету й набуває філософського узагальнення.

#### *Духовно-споглядальний вимір у «Вечірній пісні»*

Подальше розкриття духовно-психологічної концепції творчості Кирила Стеценка пов'язане з твором «Вечірня пісня», який репрезентує інший аспект його камерно-вокального мислення. Якщо у солоспіві «Стояла я і слухала весну» центральним стає образ духовного пробудження особистості, то у «Вечірній пісні» композитор звертається до стану внутрішнього спокою, гармонії та філософського осмислення буття. Саме тому цей твір можна розглядати як один із найхарактерніших проявів духовно-ліричного напрямку українського шубертіанства початку ХХ століття.

Образ вечора традиційно посідає важливе місце в європейській романтичній культурі. Для багатьох композиторів він асоціювався зі станом споглядання, самозаглиблення та підсумкового осмислення прожитого. У творчості Стеценка цей образ набуває особливого національного змісту. Вечір постає не лише як завершення дня, а як символ духовної рівноваги, гармонії людини з природою та внутрішнього миру. Саме тому драматургія твору позбавлена конфліктності й розгортається через поступове поглиблення одного емоційного стану – стану душевного спокою.

Подібно до Франца Шуберта, композитор використовує природний образ як засіб психологічної характеристики. Проте якщо у багатьох романтичних *Lieds* вечір часто пов'язується з мотивами самотності або меланхолії, то у Стеценка він стає образом духовного просвітлення та моральної гармонії. Саме ця особливість визначає своєрідність української моделі шубертіанства, у якій внутрішній світ людини осмислюється через категорії душевної чистоти, добра та єдності з навколишнім світом.

Музична мова твору вирізняється винятковою природністю та лаконізмом висловлювання. Вокальна мелодія має плавний кантиленний характер і значною мірою спирається на інтонації української народної пісні. Водночас ця простота не означає художнього спрощення. Навпаки, саме через стримані засоби виразності композитор досягає високого рівня емоційного узагальнення. Мелодія розгортається вільно та природно, створюючи відчуття безперервного внутрішнього дихання.

Не менш важливу роль відіграє фортепіанна партія. Подібно до найкращих зразків романтичної *Lied*, вона не лише супроводжує голос, а бере активну участь у створенні художнього образу. Прозора фактура, м'які гармонічні барви та плавний рух музичної тканини формують атмосферу вечірнього спокою, яка стає своєрідним звуковим еквівалентом поетичного тексту.

Особливого художнього значення твір набуває у виконанні *Діани Петриненко та хору Київської державної консерваторії*<sup>23</sup>. У цій інтерпретації сольна партія та хор утворюють єдиний художній організм, що дозволяє максимально повно розкрити духовно-ліричний задум композитора. Уже початкові фрази створюють атмосферу внутрішньої зосередженості та спокою. Звучання виникає надзвичайно м'яко й природно, ніби поступово вводячи слухача у простір вечірньої тиші.

Діана Петриненко демонструє надзвичайно тонке відчуття стилю К. Стеценка. Її сопрано вирізняється світлістю тембру, природністю звучання та внутрішньою теплотою. Співачка уникає будь-якої зовнішньої театральності, підпорядковуючи вокальну виразність законам камерного мистецтва. Завдяки цьому виконання набуває особливої щирості та психологічної достовірності.

Важливе значення має кантиленність її співу. Фрази вибудовуються на широкому диханні, а музична лінія розгортається плавно та невимушено. У результаті виникає відчуття внутрішньої рівноваги та природного розвитку музичної думки. Поетичний текст не декламується зовнішньо, а проживається внутрішньо, що значно поглиблює художній зміст твору.

Особливу роль у формуванні образу відіграє хор. Його звучання вирізняється прозорістю, м'якістю та ансамблевою злагодженістю. Хор не протиставляється солістці, а створює особливе звукове середовище, розширюючи простір індивідуального висловлювання до рівня узагальненого художнього образу. Саме завдяки цьому особисте переживання набуває рис загальнолюдського духовного досвіду.

Динамічна драматургія виконання побудована на найтонших нюансах. Тут майже відсутні різкі контрасти або ефектні кульмінаційні спалахи. Емоційний розвиток здійснюється через поступове накопичення внутрішньої енергії, зміни тембрових відтінків та гармонічного напруження. Саме тому

---

<sup>23</sup>Кирило Стеценко, Діана Петриненко - Вечірня Пісня – <https://www.youtube.com/watch?v=D4OI6uY9pfw>

кульмінація твору сприймається не як драматичний вибух, а як момент досягнення найвищої духовної гармонії.

Фінал композиції має особливе художнє значення. Музика поступово розчиняється у просторі вечірньої тиші, залишаючи відчуття душевного очищення, світла та внутрішнього спокою. Саме така відкрита й медитативна завершеність є характерною рисою камерно-вокального стилю Стеценка та свідчить про його прагнення до філософського узагальнення художнього образу.

*Символіко-психологічний вимір у солоспіві «Плавай, плавай, лебедонько»*

Ще одну важливу грань камерно-вокальної творчості Кирила Стеценка репрезентує солоспів «Плавай, плавай, лебедонько» на слова Тараса Шевченка. На відміну від творів «Стояла я і слухала весну» та «Вечірня пісня», де провідними були образи духовного оновлення та внутрішньої гармонії, тут композитор звертається до складнішої сфери людських переживань, пов'язаної з темами самотності, долі та душевного болю. Водночас драматизм твору не набуває відкрито конфліктного характеру, а розкривається через систему символічних образів, що є однією з характерних рис як шевченківської поезики, так і камерно-вокального стилю Стеценка.

Образ лебедя посідає особливе місце в українській культурній традиції. У народнопоетичній символіці він пов'язаний із красою, чистотою, вірністю та водночас із мотивами самотності й туги. У поезії Шевченка цей образ набуває глибокого психологічного змісту, стаючи своєрідним символом людської долі. Саме тому композитор трактує його не як декоративний елемент пейзажу, а як центральний драматургічний образ твору.

На відміну від лірико-споглядальної драматургії «Вечірньої пісні», розвиток музичного матеріалу тут ґрунтується на поступовому поглибленні внутрішньої напруги. Однак ця напруга формується не через зовнішню драматичну дію, а через послідовне розкриття психологічного підтексту поетичного слова. Подібний принцип організації музичного часу споріднює



твір із шубертівською традицією, у якій драматургія нерідко вибудовується як процес внутрішнього переживання.

Музична мова солоспіву вирізняється особливою інтонаційною виразністю. Вокальна партія поєднує народнопісенну співучість із декламаційною гнучкістю, що дозволяє максимально точно передати зміст поетичного тексту. Мелодична лінія розвивається природно й невимушено, однак за зовнішньою простотою приховується складна система психологічних відтінків. Кожна інтонація набуває емоційного значення, а розвиток мелодії відображає найтонші зміни внутрішнього стану героя.

Особливу роль відіграє фортепіанна партія. Подібно до камерно-вокальних творів Шуберта, вона не лише супроводжує голос, а створює самостійний образно-емоційний план. Плавний рух фактури, делікатні гармонічні зміни та прозорість музичної тканини формують атмосферу прихованого душевного хвилювання. У результаті вокальна та інструментальна партії утворюють єдиний психологічний простір, у межах якого розгортається драматургія твору.

Особливо виразно художній зміст солоспіву розкривається у виконанні *Клавдії Радченко*<sup>24</sup>. Інтерпретація співачки вирізняється глибоким проникненням у психологічну природу твору та надзвичайно тонким відчуттям шевченківського слова. Уже з перших фраз виконання привертає увагу природність вокального висловлювання та внутрішня зосередженість образу. Завдяки цьому слухач сприймає розвиток музичної думки як безпосередній процес переживання.

Важливого значення у трактуванні Радченко набуває робота з інтонаційними нюансами. Кожна фраза отримує індивідуальне емоційне забарвлення, а розвиток образу здійснюється через поступове поглиблення психологічного змісту. Водночас співачка уникає надмірної драматизації,

---

<sup>24</sup>Клавдія Радченко - Плавай, плавай, лебедонько - Taras Shevchenko – <https://www.youtube.com/watch?v=t5vofC1LXcc>

зберігаючи камерний характер висловлювання та внутрішню шляхетність музичного образу.

У процесі розвитку твору відбувається поступове накопичення емоційної напруги. Однак кульмінація не має характеру відкритого драматичного вибуху. Її художній зміст полягає у досягненні найвищого рівня психологічної концентрації, коли символічний образ лебедя набуває узагальненого значення людської долі. Саме в цей момент індивідуальне переживання виходить за межі конкретної життєвої ситуації та перетворюється на філософське осмислення буття.

Фінал твору сприймається як своєрідне повернення до внутрішньої тиші. Музика поступово втрачає драматичну напругу, залишаючи відчуття світлого смутку та духовного очищення. Подібна завершеність є характерною рисою камерно-вокального стилю Стеценка, для якого навіть трагічні переживання нерідко завершуються станом внутрішнього примирення та морального просвітлення.

#### *3.1.4 Філософізація камерно-вокального монологу у творчості Станіслава Людкевича*

Творчість Кирила Стеценка стала важливим етапом розвитку українського солоспіву та підготувала підґрунтя для подальшої філософізації камерно-вокального монологу у творчості Станіслава Людкевича, де шубертіанська традиція набуває нових художніх вимірів. Якщо К. Стеценко збагатив український солоспів духовно-етичною проблематикою та поглибив його психологічний зміст, то С. Людкевич значно розширює можливості камерно-вокального жанру, поєднуючи психологічну достовірність із філософською глибиною, масштабністю художнього мислення та інтелектуальною насиченістю образів. Саме тому його творчість можна розглядати як кульмінаційний етап розвитку української моделі шубертіанства першої половини XX століття.

Особливості камерно-вокального стилю Людкевича безпосередньо визначають специфіку виконавської інтерпретації його творів. Поєднання романтичного психологізму, національної образності та філософської рефлексії зумовлює багаторівневість художнього змісту його солоспівів. Вокальна партія вимагає від виконавця тонкої роботи зі словом, гнучкого інтонаційного нюансування та здатності до тривалого драматургічного розвитку образу.

На відміну від своїх попередників – Миколи Лисенка, Якова Степового та Кирила Стеценка, – С. Людкевич послідовно розширює межі камерного жанру. Його солоспіви нерідко набувають рис вокальної поеми, де внутрішній світ героя розкривається через складну систему музичних асоціацій, наскрізний розвиток інтонаційних образів і розгорнуту драматургію. Особливу роль у цьому процесі відіграє фортепіанна партія, яка перестає бути лише акомпанементом чи психологічним коментарем і перетворюється на рівноправного носія художнього змісту.

Музична тканина творів композитора відзначається поліфонічною насиченістю, складною гармонічною мовою, багатством фактурних рішень та високим рівнем психологічної деталізації. Саме ці риси дозволяють говорити про симфонізацію камерно-вокального жанру у творчості Людкевича. Голос і фортепіано утворюють єдиний драматургічний простір, у межах якого розгортається складний внутрішній діалог особистості із собою та навколишнім світом. Унаслідок цього камерно-вокальний твір виходить за межі суто ліричного висловлювання й набуває рис філософського монологу, що становить одну з найхарактерніших ознак творчого методу композитора та визначає його особливе місце в історії українського шубертіанства.

Одним із показових прикладів такого типу художнього мислення є романс *«Піду від Вас...»*. У цьому творі композитор створює складний психологічний портрет людини, яка переживає момент болісного внутрішнього вибору. Вже сама назва містить драматургічне зерно твору: вислів «піду від Вас» означає не лише фізичне прощання, а насамперед

духовне рішення, акт внутрішнього відокремлення від минулого та звичного життєвого простору.

Музична драматургія романсу розгортається як процес поступового усвідомлення цього рішення. Вокальна партія поєднує кантиленність із декламаційною виразністю. Мелодична лінія тяжіє до інтонацій живого мовлення, завдяки чому кожне слово набуває особливої психологічної ваги. Композитор уникає зовнішньої ефектності, концентруючись на внутрішньому розвитку образу. Саме тому драматична напруга формується через найтонші зміни інтонації, гармонії та фактури.

Особливого значення набуває фортепіанна партія, яка створює самостійний драматургічний пласт. Інструментальна фактура відображає приховані емоційні процеси, що не завжди знаходять пряме втілення у вокальній лінії. Завдяки цьому твір набуває багатовимірності та психологічної глибини.

Показовою є сучасна інтерпретація романсу, представлена у травні 2024 року у Львівській національній філармонії імені Мирослава Скорика за участю *Ольги Фенюк, Олени Мацелюх та Інни Павлюк*<sup>25</sup>. Особливістю цього виконання стало поєднання вокального мистецтва, фортепіанного супроводу та художньої декламації. Така виконавська концепція дозволила розкрити твір як цілісну музично-поетичну драму.

Ольга Фенюк трактує романс як інтимний внутрішній монолог, поступово розкриваючи психологічну складність образу. Її сопрано вирізняється ясністю тембру, інтонаційною гнучкістю та високою культурою фразування. Водночас Олена Мацелюх переконливо демонструє симфонічне мислення Людкевича, створюючи складний психологічний простір, у якому розгортається дія твору. Особливо виразними є інструментальні післямови, що продовжують емоційний зміст вокальних епізодів і розкривають приховані підтексти композиції.

---

<sup>25</sup>Станіслав Людкевич. романс Піду від Вас... – <https://www.youtube.com/watch?v=Ypua2Hwwoyc>

Ще повніше філософська спрямованість творчості Людкевича проявляється у солоспіві «*Тайна*» на слова Олександра Олеся. Звернення до символістської поезії було закономірним, оскільки саме символізм відкривав широкі можливості для розкриття складних психологічних та світоглядних смислів. Якщо у «Піду від Вас...» центральним є внутрішній конфлікт особистості, то у «Тайні» предметом художнього осмислення стає сама природа людського буття та його прихованих духовних вимірів.

У центрі твору перебуває не конкретна подія і навіть не окреме переживання, а прагнення проникнути у сферу невідомого та незбагненого. Саме тому драматургія солоспіву розгортається як поступове заглиблення у внутрішній світ людини. Герой (чи героїня) постає не лише носієм певних емоцій, а мислителем, який прагне зрозуміти приховані закономірності життя та власної душі.

Відповідно до цього музична мова твору набуває особливої складності та багатозначності. Вокальна партія характеризується широким інтонаційним діапазоном, постійною зміною психологічних станів і відсутністю усталених куплетних схем. Музичний розвиток підпорядковується логіці внутрішнього монологу, що перебуває у стані безперервного руху та духовного пошуку.

Не менш важливу роль відіграє фортепіанна партія, яка виступає своєрідним психологічним коментарем до поетичного тексту. Гармонічна мова твору вирізняється багатством барв і постійною мінливістю. Унаслідок цього формується багатшаровий художній простір, де зовнішній і внутрішній плани образу безперервно взаємодіють між собою.

Переконливе сучасне прочитання твору представили *Софія Соловій та Юлія Маківничук*<sup>26</sup>. Інтерпретація вирізняється високою культурою ансамблевого мислення, тонким відчуттям символістської поетики та глибоким розумінням стилю Людкевича. Софія Соловій надзвичайно уважно працює з поетичним словом, розкриваючи багатозначність кожного образу

---

26 Станіслав Людкевич – «Тайна» – <https://www.youtube.com/watch?v=CmtUnz1qqiU>

через тонкі темброві та інтонаційні нюанси. Водночас Юлія Маківничук підкреслює самотійність фортепіанної партії, розкриваючи її симфонічний потенціал та драматургічну значущість.

### *3.1.5 Синтез психологізму та імпресіоністичної образності у творчості Василя Барвінського*

Логічним підсумком розвитку української камерно-вокальної традиції першої половини ХХ століття стала творчість Василя Барвінського. Закладені Миколою Лисенком основи національної моделі шубертіанства, поглиблені психологічними пошуками Якова Степового, духовно-етичними концепціями Кирила Стеценка та філософськими узагальненнями Станіслава Людкевича, знайшли у творчості В. Барвінського своєрідне синтетичне втілення. Саме тому його камерно-вокальна спадщина постає одним із найвишуканіших явищ українського солоспіву, у якому психологічна глибина органічно поєднується з витонченою музичною мовою, імпресіоністичною образністю та високою культурою художнього висловлювання.

Творчість композитора формувалася в умовах активного діалогу української музики всередині західноєвропейських художніх процесів. Глибоке знання романтичної традиції органічно поєдналося у його творчості з впливами імпресіонізму, модернізму та національної музичної культури. У результаті камерно-вокальні твори Барвінського вирізняються особливою увагою до нюансів психологічного стану, багатством гармонічних барв і винятковою делікатністю музичної драматургії.

Одним із найяскравіших прикладів такого художнього мислення є солоспів «Пісня пісень». Звернення до біблійного тексту відкриває перед композитором можливість поєднати інтимну лірику з філософським і духовним змістом. На відміну від багатьох романтичних творів, де любовна тематика розкривається через драматичний конфлікт або емоційне протистояння, Барвінський трактує почуття як джерело духовного піднесення та внутрішньої гармонії. Саме тому драматургія твору розгортається не через

конфліктність, а через поступове поглиблення емоційного й духовного змісту образу.

У музичному втіленні цієї концепції композитор демонструє виняткову майстерність. Вокальна партія характеризується широкою кантиленністю, гнучкістю інтонаційного розвитку та особливою пластичністю мелодичної лінії. Водночас мелодія ніколи не існує ізольовано від поетичного тексту, а розвивається відповідно до його смислової логіки. Подібно до найкращих зразків європейської Lied, музика стає продовженням поетичного слова, розкриваючи його приховані емоційні та філософські смисли.

У творчості В. Барвінського фортепіанна партія досягає виняткової художньої самостійності, перетворюючись на рівноправного учасника драматургічного процесу. Гармонічна мова вирізняється багатством кольорових відтінків, а фактура часто створює особливий звуковий простір, у якому розгортається дія. Саме завдяки взаємодії вокальної та фортепіанної партій формується атмосфера витонченої емоційності та внутрішньої духовної зосередженості.

Художня концепція твору переконливо реалізується у виконанні *Софії Соловій*<sup>27</sup>. Її інтерпретація вирізняється поєднанням вокальної довершеності та глибокого проникнення у психологічний зміст твору. Уже з перших фраз виконавиця створює атмосферу особливої довірливості та внутрішньої піднесеності, що визначає характер подальшого розвитку образу.

Подальша драматургія розгортається як процес поступового розкриття духовної сутності почуття. Використовуючи багатство тембрових барв, гнучкість фразування та надзвичайно уважне ставлення до художнього слова, співачка формує цілісний психологічний образ, у якому інтимне переживання поступово набуває узагальненого духовного значення. При цьому всі виконавські засоби підпорядковуються логіці розвитку образу та ніколи не перетворюються на самоціль.

---

27 Василь Барвінський – «Пісня Пісень» – <https://www.youtube.com/watch?v=knnFOJeNRI4>

Кульмінація твору пов'язана не зі спалахом драматичних емоцій, а з досягненням максимальної духовної повноти образу. Саме тут особливо виразно виявляється специфіка художнього мислення композитора, для якого найвищий ступінь емоційного напруження нерозривно пов'язаний із внутрішньою гармонією та духовним просвітленням. У трактуванні Софії Соловій цей стан передається з особливою художньою переконливістю.

Фінал солоспіву сприймається як природне завершення процесу духовного сходження. Музика поступово втрачає зовнішню активність, зберігаючи при цьому внутрішню енергетику образу. Завдяки цьому завершення набуває характеру філософського узагальнення, що виходить далеко за межі конкретного поетичного сюжету.

Таким чином, творчість Василя Барвінського репрезентує завершальний етап розвитку української моделі камерно-вокального шубертіанства першої половини XX століття. Поєднуючи психологічну глибину, духовну змістовність і витонченість музичної мови, композитор створює художню систему, у якій шубертіанські принципи отримують нове, модернізоване трактування. Саме тому його камерно-вокальна спадщина постає своєрідним підсумком багаторічної еволюції українського солоспіву від національно-романтичних засад М. Лисенка до високого рівня художнього узагальнення та стильового синтезу.

### **3.2. Китайські моделі шубертіанства: типологія камерно-вокального монологу в художній пісні 1930–1940-х років**

В Китаї на початку XX ст. китайська камерно-вокальна музика не виникла на великих публічних сценах, а радше проросла та поширилася на ґрунті, переплетеному зі шкільними піснями, інтелектуальними салонами та професійними музичними школами. Найбільш популярним був формат, коли студенти, які повернулись з навчання, писали тексти на запозичені західні мелодії й виконували їх для невеликої аудиторії шкіл. Салони та родинні кола – це була найтиповіша рання форма поширення композиторської художньої



пісні. Музиканти, що повернулися з-за кордону (такі як Цінчжу та Чжао Юаньжен), створювали пісні на тексти, наприклад, Й. Гете або китайської поезії та співали з фортепіано на приватних зібраннях (на кшталт салонів) в сім'ях китайських інтелектуалів. Нарешті, зі створенням професійних музичних шкіл такими діячами, як Сяо Юмей (зокрема Шанхайська національна консерваторія музики), аудиторії та концерти студентів та викладачів стали великою сценою для виконання камерно-вокальної музики.

Отже, поступове становлення китайської художньої пісні першої половини XX століття засвідчує складний процес адаптації європейської традиції Lied до національного культурного середовища. Від перших спроб поєднання китайської поезії з європейськими композиційними принципами у творчості Сяо Юмея до психологічно заглибленої лірики Хуан Цзи та громадянсько-патріотичних узагальнень Лю Сюеаня відбувалося послідовне розширення змістових і драматургічних можливостей камерно-вокального жанру. При цьому незмінною залишалася провідна ознака шубертівської традиції – увага до внутрішнього світу людини та осмислення духовного досвіду особистості через музично-поетичний монолог.

У 1930–1940-х роках цей процес досягає особливої художньої зрілості. Китайська художня пісня поступово виходить за межі переважно лірико-психологічної тематики й охоплює ширший спектр образних сфер, пов'язаних із драматичним переживанням історичних подій, філософським осмисленням природи, проблемами пам'яті, часу та духовної спадкоємності. У результаті в китайській камерно-вокальній культурі формується кілька стійких типів монологічного висловлювання, кожен з яких репрезентує окремий напрям розвитку національної моделі шубертівства.

Найповніше ці тенденції виявилися у творчості Хе Лютіна, Чень Тяньхе, Цзян Дінсяня та Хуан Юнсі. Саме їхні твори дозволяють виділити три основні типи китайського камерно-вокального монологу першої половини XX століття: драматичний, пейзажно-філософський та елегійно-меморіальний. Незважаючи на відмінність тематичних і художніх акцентів, усі вони

ґрунтуються на принципах психологічної заглибленості, нерозривної єдності музики й поетичного слова та особливої ролі фортепіано у формуванні драматургії твору. Саме через ці моделі найбільш повно розкривається своєрідність китайської інтерпретації шубертівської традиції, яка поєднала європейський досвід камерно-вокального мистецтва з багатовіковою китайською поетико-філософською культурою.

### *3.2.1 Філософсько-споглядальний монолог Сяо Юмея: художня пісня «[问]» («Питання»)*

Камерно-вокальна творчість Сяо Юмея (1884-1940) посідає особливе місце у становленні китайської професійної музики, оскільки саме в ній сформувалися основні принципи нового типу художньої пісні, заснованої на поєднанні національної поетичної традиції та європейського камерно-вокального мислення. Засвоєння композитором досвіду німецької романтичної Lied сприяло утвердженню нового підходу до взаємодії музики й поезії, у якому визначального значення набувають психологічна виразність інтонації, цілісність драматургічного розвитку та увага до внутрішнього світу людини. Ці особливості безпосередньо впливають на виконавське трактування його творів, вимагаючи від співака тонкого відчуття поетичного слова, природності декламації та здатності передавати найменші зміни емоційного стану, тоді як фортепіанна партія бере активну участь у формуванні художньої атмосфери та психологічного підтексту.

Одним із найхарактерніших творів композитора є твір «[问]» («Питання») на слова І Вейчжая. Вже сама назва визначає його художню концепцію: центральним об'єктом осмислення стають фундаментальні питання людського існування, швидкоплинність життя, крихкість людських почуттів і невизначеність майбутнього. Поетичний текст побудований у формі внутрішнього звернення людини до самої себе, тому драматургія твору розгортається як процес глибокої рефлексії. На відміну від традиційної лірики, розвиток тут відбувається не через зовнішні події чи конфлікти, а через

поступове поглиблення внутрішнього переживання, що виявляє спорідненість із шубертівською моделлю камерно-вокального монологу.

Музична мова твору підпорядкована його філософському змісту. Вокальна партія вирізняється стриманістю інтонаційного розвитку та декламаційною виразністю, тяжіючи до природності мовленнєвої інтонації. Водночас у мелодиці відчутні риси китайської музичної традиції, завдяки чому твір зберігає національну своєрідність навіть за наявності європейських композиційних принципів. Подібно до романтичної *Lied*, фортепіанна партія не обмежується гармонічною підтримкою, а активно бере участь у створенні психологічної атмосфери твору, формуючи разом із голосом єдиний художній простір.

Найповніше філософська природа твору розкривається у виконанні баритона *Шень Яна* та піаніста *Ян Ліціна*<sup>28</sup>. Виконавська концепція ґрунтується на стриманості художнього висловлювання та поступовому накопиченні внутрішньої напруги. Глибокий баритональний тембр надає кожному риторичному запитанню особливої вагомості, а уважне ставлення до тонових особливостей китайської мови забезпечує органічну єдність слова й музики. Важливу роль відіграє й фортепіанна партія, яка створює атмосферу духовного пошуку та внутрішньої зосередженості. Голос і фортепіано перебувають у постійному художньому діалозі, розкриваючи багатогаровість психологічного змісту твору.

Кульмінація твору позбавлена зовнішнього драматичного загострення й сприймається як момент найвищої внутрішньої концентрації. У завершальній частині музична напруга поступово згасає, однак поставлені запитання залишаються відкритими. Саме ця незавершеність надає художній пісні універсального філософського змісту та спонукає слухача до власних роздумів.

---

28问 (沈洋独唱, 杨立青钢琴, 易韦斋作词, 萧友梅作曲) – <https://www.youtube.com/watch?v=VtLFjVFbRoI>

### 3.2.2 Лірико-психологічний монолог в художній пісні Чжао Юаньреня «Як я можу не думати про нього?»

Важливе місце у формуванні китайської професійної художньої пісні посідає творчість Чжао Юаньреня (1892–1982). На відміну від Сяо Юмея, у камерно-вокальній спадщині якого домінують філософсько-екзистенційні мотиви, композитор зосереджує увагу на сфері особистих переживань, психологічній достовірності почуттів та природності музичного висловлювання. Його твори стали одним із перших зразків лірико-психологічного камерно-вокального монологу в китайській художній пісні.

Одним із найвідоміших творів Чжао Юаньреня є художня пісня «*教我如何不想他*» («Як я можу не думати про нього?»), написана у 1926 році на слова Лю Баньнуна. Цей твір належить до ранніх зразків китайської камерно-вокальної лірики, у яких національна інтонаційна природа органічно поєднується з принципами європейської художньої пісні. Поєднання традиційної китайської мелодики із західноєвропейським гармонічним мисленням зумовило своєрідність його музичної мови та стало важливим кроком у формуванні національної моделі камерно-вокального жанру.

У центрі художньої концепції перебуває почуття туги за коханою людиною, яке поступово набуває ширшого психологічного змісту. Поетичний текст побудований як ліричне звернення, де образи природи стають відображенням внутрішнього світу особистості. Хмари, вітер, ластівка, вечірній пейзаж і осіння природа виконують не стільки описову, скільки символічну функцію, віддзеркалюючи душевний стан ліричного героя. Саме тому драматургія твору розгортається не через зовнішній конфлікт, а через послідовне поглиблення внутрішнього переживання. Подібно до шубертіанської традиції, головною подією стає духовний рух особистості, а природа постає своєрідним дзеркалом людських почуттів.

Музична мова твору вирізняється співучістю, природністю декламації та тісним зв'язком із ритмікою китайської мови. Вокальна партія розвивається як

безперервний ліричний монолог, у якому музична інтонація природно продовжує поетичне слово. Особливого значення набуває мелодична пластика, що поєднує риси традиційної китайської інтонаційності з елементами європейської камерно-вокальної стилістики. Водночас фортепіанна партія виходить за межі акомпануючої функції та активно бере участь у формуванні драматургії твору. Інструментальні епізоди створюють художній простір для розвитку вокальної лінії, а тональні зіставлення й поступові модуляції підсилюють психологічну динаміку музичного розвитку.

Найповніше художня концепція твору розкривається в авторському виконанні *Чжао Юаньрена*<sup>29</sup>, де особливо виразно проявляється органічна єдність музичного та поетичного начал. Уже з перших фраз привертають увагу природність мовленнєвої інтонації, делікатність звуковедення та тонке інтонаційне моделювання образу. Кожна строфа привносить нові психологічні відтінки у розвиток ліричного висловлювання, а рефрен «Як я можу не думати про нього?» щоразу набуває іншого емоційного забарвлення. Виконавська інтерпретація ґрунтується на внутрішній стриманості та поступовому розгортанні емоційної напруги, уникаючи зовнішньої експресивності. Найвища точка драматургічного розвитку досягається через поглиблення психологічного переживання та розширення емоційної палітри образу. Завершення твору повертає слухача до атмосфери світлого смутку й внутрішньої зосередженості, залишаючи відчуття незавершеного душевного діалогу.

### *3.2.3 Психологічний монолог: синтез ліризму і філософської образності у творчості Цінчжу*

Вагомий внесок у подальший розвиток китайської моделі камерно-вокального шубертіанства належить Цінчжу (1893–1959). Творчість композитора знаменує новий етап художньої зрілості китайської камерно-

29 趙元任「教我如何不想她」♫ (1930年 錄制 – <https://www.youtube.com/watch?v=EYPnciEpePk>)

вокальної лірики, у якій психологічна заглибленість поєднується з розвиненою системою поетичної символіки та філософських узагальнень. Продовжуючи тенденції, окреслені у творчості Сяо Юмея та Чжао Юаньреня, Цінчжу значно розширює художньо-образні можливості камерно-вокального жанру. Органічний синтез європейської романтичної Lied і традиційної китайської поетичної культури сприяє формуванню індивідуального типу камерно-вокального висловлювання, у центрі якого перебувають внутрішній світ людини, її психологічні переживання та філософське осмислення буття.

Особливе місце у спадщині композитора посідають твори «我住长江头» («Я живу біля витoku Янцзи») та «大江东去» («Велика ріка тече на схід»), які репрезентують два різні типи камерно-вокального монологу. Обидва твори пов'язані з образом ріки – одним із центральних символів китайської культури, що традиційно асоціюється з плином часу, людською долею та безперервністю життя. Проте в кожному випадку цей образ отримує інше художнє трактування: у першому творі він стає символом духовної близькості закоханих, у другому – уособленням історичної пам'яті та філософського осмислення буття.

Художня пісня «Я живу біля витoku Янцзи», створена на слова поета Лі Чжиї, належить до найвідоміших зразків китайської камерної лірики. В основі твору лежить тема розлуки двох закоханих, яких розділяє простір великої ріки. Проте Янцзи постає не лише географічним образом, а насамперед символом духовної єдності, адже герої, перебуваючи далеко один від одного, залишаються пов'язаними спільною водою великої ріки та спільністю почуттів.

Особливість драматургії полягає у відсутності гострого конфлікту. На відміну від багатьох європейських романтичних творів, де тема розлуки нерідко набуває трагічного характеру, Цінчжу зосереджується на поступовому розкритті внутрішнього переживання. Музичний розвиток відбувається через послідовне поглиблення ліричного стану, що надає твору неповторної психологічної цілісності.

У виконанні *Дільбер Юнус*<sup>30</sup> особливо відчутно розкривається камерна природа солоспіву. Світлий тембр сопрано, надзвичайно плавне фразування та витончене динамічне нюансування створюють відчуття безперервного емоційного потоку. Співачка уникає зовнішньої драматизації, натомість зосереджується на передачі внутрішньої ширості почуття. Важливу роль відіграє кантиленність вокальної лінії, яка органічно поєднується з особливостями китайської мовної інтонації. Завдяки цьому образ набуває виняткової ліричної переконливості, а кульмінація сприймається не як емоційний вибух, а як момент найвищого усвідомлення духовної близькості закоханих.

Інший аспект творчості Цінчжу представлений у творі «*Велика ріка тече на схід*», написаному на слова Су Ши. Якщо у попередній пісні домінує інтимно-ліричне переживання, то тут композитор звертається до масштабної історико-філософської проблематики. Перші рядки поетичного тексту відкривають широкий художній простір, у якому образ великої ріки символізує невідпинний рух часу, що стирає кордони між епохами та людськими долями.

У центрі твору перебуває не особисте почуття, а роздуми про історію, минулість людського життя та місце людини у безперервному русі часу. Саме тому камерно-вокальний монолог набуває рис філософського узагальнення. Особистість постає частиною великого історичного процесу, а індивідуальний досвід поєднується з осмисленням універсальних законів буття.

Відповідно до цього музична драматургія характеризується більшою масштабністю та внутрішньою напругою. Вокальна партія вирізняється широкими інтонаційними побудовами, значним динамічним діапазоном і декламаційною виразністю. Фортепіанний та оркестровий супровід створює відчуття могутнього руху стихії, що символізує безперервний плін історії.

---

30 迪里拜爾 - 我住長江頭 – <https://www.youtube.com/watch?v=TL53jnDQJHU>

З найбільшою повнотою ця концепція реалізується у виконанні *Чень Цзусе*<sup>31</sup>. Його потужний баритон надає твору епічного масштабу, водночас зберігаючи психологічну переконливість внутрішнього монологу. Виконавець майстерно поєднує декламаційну виразність із широким вокальним диханням, що дозволяє розкрити як героїчний, так і філософський зміст поетичного тексту. Кульмінаційна зона твору пов'язана не стільки з емоційним загостренням, скільки з досягненням найвищого рівня історико-філософського узагальнення. У фіналі музика поступово повертається до стану внутрішньої зосередженості, залишаючи відчуття відкритості художнього образу та незавершеності роздумів.

#### *3.2.4 Психологізація ліричного монологу у творчості Хуан Цзи*

Кульмінаційним етапом розвитку китайської художньої пісні першої половини ХХ століття стала творчість Хуан Цзи (1904–1938), одного з найяскравіших представників національного музичного романтизму. Спираючись на досягнення своїх попередників – Сяо Юмея та Цінчжу, композитор довів китайський камерно-вокальний жанр до високого рівня художньої зрілості, поєднавши витончену ліричність, психологічну глибину та довершеність музичної форми. У його творчості принципи європейської *Lied* набувають особливо органічного поєднання з китайською поетичною традицією, відкриваючи нові можливості для розкриття внутрішнього світу людини.

Однією з найхарактерніших рис камерно-вокального стилю Хуан Цзи є зосередженість на тонких психологічних процесах і внутрішніх емоційних станах. На відміну від філософської масштабності, притаманної творчості Цінчжу, композитор тяжіє до камерності висловлювання, заглиблюючись у сферу особистих почуттів, спогадів, мрій та душевних переживань. Саме тому його солоспіви вимагають від виконавця особливої чутливості до

---

31 大江東去(聲樂家陳祖澤演唱) – <https://www.youtube.com/watch?v=0iOyoBClevM>



інтонаційних нюансів, гнучкості вокальної декламації та вміння передавати найтонші відтінки емоційного розвитку образу.

Найповніше ці якості виявляються у солоспівах «玫瑰三愿» («Три бажання троянди»), «思乡» («Туга за домівкою») та «春思曲» («Весняна дума»), які репрезентують різні грані ліричного монологу.

Твір «Три бажання троянди» належить до найвідоміших зразків китайської художньої пісні. Символічний образ троянди перетворюється тут на метафору людської душі, її крихкості, прагнення до краси та гармонії. Драматургія твору ґрунтується на поступовому розкритті внутрішнього переживання, а вокальна партія вирізняється винятковою пластичністю, кантиленністю та мелодичною виразністю. У виконанні Чжан Цюань<sup>32</sup> особливо відчутною стає інтимна природа твору. Висока культура звуковедення, делікатне нюансування та природність фразування дозволяють виконавиці розкрити психологічну багатшаровість образу без зовнішньої драматизації. Кульмінація формується через поступове накопичення внутрішньої напруги, що надає художньому розвитку особливої емоційної переконливості.

Інший тип психологічного висловлювання представлений у солоспіві «思乡» («Туга за домівкою»). Центральним образом твору стає ностальгія, яка у трактуванні Хуан Цзи набуває універсального значення, виходячи за межі конкретного спогаду про рідний край. Композитор осмислює її як глибоку духовну потребу людини у внутрішній рівновазі та відчутті належності до власного культурного простору. Лаконічність музичної мови поєднується тут із багатством психологічних відтінків, а драматургія розгортається як поступове занурення у сферу особистих спогадів і внутрішньої рефлексії.

Найбільш повно художній задум твору розкривається у виконанні сопрано Чжан Чжан<sup>33</sup>. Інтерпретація співачки вирізняється внутрішньою

<sup>32</sup>黃自曲龍榆生詞 - 玫瑰三愿 (1932) 張權聲樂大師示範演唱版 - 劉如霞懷念金曲世代繞樑名著巨獻專輯 230609 – <https://www.youtube.com/watch?v=xGCcEOahUM>

<sup>33</sup>Huang Zi:Si Xiang黃自：思乡 <https://www.youtube.com/watch?v=7JmHVyi5iek>

стриманістю та психологічною заглибленістю, що дозволяє уникнути зовнішньої ефектності й зосередити увагу на тонких емоційних процесах. З перших фраз одразу формується атмосфера зосередженого споглядання, яка визначає характер усього подальшого розвитку. Плавне звуковедення, природність вокального фразування та уважне ставлення до поетичного слова сприяють поступовому розкриттю психологічної багатшаровості образу. Особливої виразності набувають динамічні відтінки та інтонаційні нюанси, завдяки яким ностальгія постає не як гостре емоційне потрясіння, а як глибокий стан внутрішньої рефлексії. Кульмінаційний епізод формується через послідовне наростання психологічної напруги й сприймається як момент найвищого духовного переживання, після чого музичний розвиток поступово повертається до атмосфери світлого смутку та внутрішнього спокою.

Ще одну грань художнього мислення композитора репрезентує солоспів «春思曲» («Весняні думи»). У цьому творі особисті переживання органічно поєднуються з поетичними образами природи, які набувають символічного значення. Весна постає образом духовного оновлення, надії та внутрішнього пробудження. Водночас музична мова вирізняється особливою колористичністю, багатством гармонічних барв і рухливістю фактури, що наближає твір до імпресіоністичної естетики.

У виконанні Ляо Чан'юна<sup>34</sup> особливо виразно розкривається лірично-імпресіоністичний характер твору. Співак демонструє високу культуру кантиленного співу, поєднуючи широту вокального дихання з тонким відчуттям поетичного слова. Тембр голосу вирізняється м'якістю та благородством звучання, що сприяє створенню атмосфери світлої мрійливості. Особливої уваги заслуговує робота виконавця з динамікою та агогікою: найменші зміни темпу й сили звучання допомагають передати рухливість емоційних станів і поступовий розвиток художнього образу. Взаємодія голосу та фортепіано набуває характеру рівноправного діалогу, де інструментальна

---

34 春思曲 廖昌永 – <https://www.youtube.com/watch?v=WRm85IE8tA4>

партія не лише супроводжує вокальну лінію, а й активно бере участь у формуванні поетичної атмосфери твору. Кульмінація сприймається як момент духовного осяяння та внутрішнього оновлення, після якого музичний розвиток набуває рис світлого емоційного піднесення. Саме завдяки такій інтерпретації особливо виразно виявляється характерна для творчості Хуан Цзи єдність психологічної заглибленості, ліричної витонченості та поетичної образності.

### *3.2.5 Національно-патріотична модель камерно-вокального монологу*

Наступний етап трансформації китайської художньої пісні репрезентує творчість Лю Сюеаня (1905–1985), у якій камерно-вокальний жанр набуває нового суспільного й громадянського змісту. На відміну від творчості Хуан Цзи, зосередженої переважно на інтимно-ліричних переживаннях та психологічній рефлексії, Лю Сюеань звертається до проблематики історичної долі народу, національної самосвідомості та духовної стійкості особистості. Шубертівський принцип внутрішнього монологу зберігається у його творчості, однак наповнюється новим змістом, у якому індивідуальне переживання нерозривно поєднується з колективною історичною пам'яттю.

Найяскравішим втіленням цієї тенденції став солоспів «长城谣» («Балада про Велику китайську стіну») – один із найвідоміших творів китайської вокальної музики ХХ століття. Образ Великої китайської стіни постає не лише як історична чи архітектурна пам'ятка, а як символ національної пам'яті, духовної єдності та історичної витривалості китайського народу. У зв'язку з цим внутрішній світ особистості осмислюється через її зв'язок із долею Батьківщини, а камерно-вокальний монолог набуває виразного громадянського характеру. Особисте переживання поступово підноситься до рівня загальнонаціонального узагальнення, формуючи складний синтез індивідуальної та колективної пам'яті.

Музична драматургія твору вирізняється масштабністю та внутрішньою напругою. Уже в початкових епізодах відчувається прагнення композитора створити образ величного історичного простору. Вокальна партія

характеризується широким мелодичним диханням, виразною декламаційністю та значною інтонаційною свободою, що дозволяє передати вагомість поетичного слова. Водночас музична мова зберігає тісний зв'язок із традиційною китайською мелодикою, завдяки чому художній образ набуває національної своєрідності.

Важливе драматургічне значення має й інструментальний супровід. На відміну від лірично-психологічних творів попередніх композиторів, де фортепіано переважно створювало атмосферу внутрішньої рефлексії, у «Баладі про Велику китайську стіну» акомпанемент формує відчуття історичного масштабу та внутрішньої сили. Гармонічна насиченість, щільність фактури та широкий регістровий діапазон створюють образ могутнього історичного простору, на тлі якого розгортається внутрішній монолог.

Надзвичайно виразно художня концепція твору розкривається у виконанні видатної китайської співачки *Чжоу Сяоянь*<sup>35</sup>. Її інтерпретація поєднує ліричну щирість із глибоким громадянським пафосом, що повністю відповідає художній природі твору. Шубертіанська виконавська традиція увиразнена у благородній стриманості манери виконання, яка привертає увагу починаючи з перших фраз. Завдяки цьому образ Великої китайської стіни постає не лише історичним символом, а й уособленням духовної пам'яті народу.

Вокальна лінія вирізняється широким фразуванням, виразною декламаційністю та внутрішньою емоційною зосередженістю. Співачка уникає надмірної патетики, поступово розгортаючи драматургію образу через тонке динамічне нюансування й уважне ставлення до художнього слова. Особливої ваги набувають протяжні кантиленні фрази, у яких індивідуальне переживання поступово трансформується в узагальнений образ національної долі.

---

35 周小燕「長城謠」♪ (電影片段) – <https://www.youtube.com/watch?v=xD8iX0JqUAU>

У міру розвитку музичної дії відбувається послідовне наростання емоційної напруги. Подібно до найкращих зразків романтичної Lied, кульмінація виникає не як результат зовнішнього конфлікту, а як наслідок внутрішнього духовного піднесення. У кульмінаційній зоні голос виконавиці ніби зливається з голосом історичної пам'яті народу, що надає твору особливої художньої сили. Емоційна напруга формується через поступове розширення динамічного та інтонаційного діапазону, досягаючи максимальної виразності без зовнішніх ефектів.

Фінал твору позбавлений трагічного звучання. Незважаючи на драматизм окремих епізодів, завершення утверджує ідею духовної стійкості, історичної неперервності та моральної незламності національної культури. У виконанні Чжоу Сяоянь цей образ набуває особливої переконливості, залишаючи враження внутрішньої сили, історичної пам'яті та духовної єдності народу.

### *3.2.6 Драматичний, пейзажно-філософський та елегійно-меморіальний типи камерно-вокального монологу*

Кульмінаційним етапом розвитку китайської художньої пісні першої половини XX століття стала творчість композиторів, які суттєво розширили образно-драматургічний потенціал камерно-вокального жанру. Сяо Юмей заклав підвалини професійної композиторської школи та окреслив основні принципи китайської художньої пісні європейського типу; Цінчжу сформував модель психологічно-філософського монологу; Хуан Цзи довів до найвищого рівня художньої довершеності лірико-психологічну лінію розвитку жанру; Лю Сюеань збагатив камерно-вокальне висловлювання національно-патріотичною проблематикою. Натомість у творчості Хе Лютіна, Чень Тяньхе, Цзян Дінсяня та Хуан Юнсі відбувається подальше розширення тематичних і драматургічних обріїв художньої пісні через утвердження драматичного, пейзажно-філософського, елегійного та меморіального типів камерно-вокального монологу.

Зберігаючи основоположний для шубертіанської традиції принцип зосередженості на внутрішньому світі особистості, ці композитори водночас значно поглиблюють художні можливості жанру. Провідного значення набувають масштабність драматургічного мислення, символізація природних образів, осмислення історичної пам'яті та прагнення поєднати індивідуальне переживання з ширшими культурними, суспільними й філософськими узагальненнями. У результаті китайська художня пісня перетворюється на багатогранну форму камерно-вокального висловлювання, здатну охоплювати широкий спектр психологічних, історичних та світоглядних смислів.

Одним із найяскравіших зразків драматичного напрямку китайської художньої пісні є твір *Хе Лютіна* (1903-1999) «*嘉陵江上*» («*На річці Цзялін*»). Композитор звертається до теми втрати Батьківщини, історичних потрясінь і людських страждань, пов'язаних із подіями китайсько-японської війни. Уже сама художня концепція твору свідчить про суттєве розширення тематичних меж камерно-вокального жанру. На відміну від ліричних і споглядальних творів попередніх композиторів, драматургія солоспіву ґрунтується на гострому внутрішньому конфлікті. У центрі висловлювання перебуває людина, яка намагається осмислити трагедію втрати рідного дому, звичного життєвого простору та духовної опори. Саме тому камерно-вокальний монолог набуває особливої емоційної напруги та драматичної сили.

Вокальна партія характеризується широким емоційним діапазоном, різноманітністю інтонаційних станів і виразною декламаційністю. У поєднанні з насиченою фортепіанною фактурою формується складний художній образ, у якому особистий біль поступово трансформується в узагальнений образ історичної трагедії. Кульмінаційна зона пов'язана з досягненням найвищого рівня емоційного напруження, однак навіть у найбільш драматичних епізодах композитор зберігає камерну природу висловлювання. Саме ця риса зближує твір із традицією романтичної *Lied*, де головна подія розгортається у внутрішньому світі людини.

Особливо переконливо художня концепція твору розкривається у виконанні тенора *Чжан Чаохуей*<sup>36</sup>. Уже з перших фраз виконавець створює атмосферу глибокого внутрішнього потрясіння, поєднуючи декламаційну виразність із широким кантиленим диханням. Його вокальна манера вирізняється емоційною насиченістю, проте драматизм досягається не завдяки зовнішній експресії, а через поступове накопичення внутрішньої напруги та послідовне розкриття психологічного стану образу. Важливу роль відіграє уважна робота зі словом: кожна фраза набуває особливої смислової ваги, а спогади про рідний край поступово перетворюються на символ втраченої Батьківщини.

Виконавець майстерно використовує широкий динамічний діапазон і гнучке інтонаційне нюансування. Кульмінаційні епізоди формуються через поступове розширення теситурного та динамічного простору, завдяки чому емоційна напруга досягає максимальної сили без надмірної театралізації. Водночас навіть у найбільш експресивних моментах зберігаються внутрішня зібраність і камерний характер висловлювання.

Не менш важливе значення має акомпанемент, який активно бере участь у розвитку драматургії твору. Насичена фактура та виразні гармонічні зрушення підсилюють відчуття тривоги, втрати та духовної самотності. Взаємодія голосу й фортепіано формує єдиний художній простір, у якому особисте переживання поступово набуває історичного й суспільного масштабу.

У міру розвитку музичної дії відбувається послідовне наростання емоційної напруги. Кульмінація постає як момент найвищого духовного піднесення, коли індивідуальне переживання зливається з колективною історичною пам'яттю народу. Завершення не пропонує остаточного розв'язання внутрішнього конфлікту, залишаючи відчуття болісної втрати, але водночас утверджуючи моральну стійкість і духовну незламність. Завдяки

---

36嘉陵江上 -- 張朝暉(男高音)獨唱 (香港) – <https://www.youtube.com/watch?v=PTHJPlqEU10>

такому поєднанню особистісного та національного вимірів «На річці Цзялін» репрезентує драматичний тип китайського камерно-вокального монологу, у якому психологічне переживання набуває історичного та суспільного масштабу.

Інший напрям розвитку китайської художньої пісні репрезентує творчість *Чень Тяньхе* (1911–1955). Особливо показовими у цьому контексті є твори «山中» («У горах») та «春归何处» («Куди йде весна?», 1931), у яких природа постає не об'єктом безпосереднього опису, а засобом філософського осмислення людського буття. Гірський пейзаж символізує вічність, внутрішню свободу та духовне самопізнання, тоді як образ весни набуває значення швидкоплинності часу, втраченої гармонії, духовного оновлення та безперервного руху життя.

Музична драматургія цих творів розгортається як процес поступового занурення у стан споглядання та внутрішньої рівноваги. На відміну від драматичного конфлікту, характерного для творчості Хе Лютіна, розвиток тут ґрунтується на послідовному поглибленні філософської рефлексії. Музична мова вирізняється прозорістю фактури, витонченістю гармонічного письма та плавністю вокальної лінії. Фортепіанний супровід створює атмосферу просторовості, внутрішнього спокою та духовної зосередженості. Завдяки цьому музика набуває рис своєрідної звукової медитації, що відображає характерне для китайської культури прагнення до гармонії людини й природи. Кульмінація пов'язана не з емоційним вибухом, а з досягненням найвищого ступеня духовної концентрації, тоді як завершення сприймається як стан внутрішнього просвітлення та усвідомлення єдності людини з навколишнім світом.

Виконавська інтерпретація твору «У горах» вимагає особливої уваги до передачі внутрішнього психологічного стану образу. Основним завданням стає створення атмосфери споглядальності, духовної зосередженості та внутрішньої рівноваги. Вокальна партія характеризується плавним мелодичним рухом, переважанням поступених інтонацій і відсутністю



різких динамічних контрастів, що потребує високої культури *legato*, гнучкого дихання та тонкої роботи з тембровими барвами. Фортепіанна партія виконує самостійну художню функцію, формуючи звуковий простір твору. Прозора фактура супроводу, хвилеподібні фігурації та делікатна гармонічна палітра створюють образ гірського пейзажу, який стає відображенням внутрішнього світу людини.

Показовим прикладом сучасного прочитання твору є виконання тенора *Ши Іцзе*<sup>37</sup>. Інтерпретація співака вирізняється шляхетністю звуковедення, рівністю регістрів та тонким відчуттям поетичного тексту. Виконавець уникає зовнішньої театральності, натомість зосереджується на поступовому розкритті внутрішнього змісту твору. Особливо переконливо звучать кульмінаційні епізоди, де м'яка кантилена поєднується з внутрішнім емоційним напруженням, створюючи відчуття духовного піднесення без порушення загальної атмосфери спокою.

Інший аспект пейзажно-філософського монологу розкривається у пісні «春归何处» («Куди йде весна?») на слова поета епохи Сун Хуан Тінцзяня. У цьому творі образ весни набуває не лише пейзажного, а й глибокого символічного значення. Весна постає уособленням втраченого щастя, недосяжного ідеалу та швидкоплинності людського життя, а сам поетичний текст розгортається як внутрішній пошук гармонії та сенсу буття.

Особливо виразно художня концепція твору розкривається у виконанні *Ляо Чан'юна*<sup>38</sup>. З перших фраз співак створює атмосферу задумливого споглядання, уникаючи зовнішньої емоційної експресії. Баритоновий тембр вирізняється м'якістю звучання, рівністю регістрів і пластичністю фразування, що дозволяє передати найтонші психологічні нюанси образу. Важливого значення набуває поєднання кантиленності вокальної лінії з природністю декламації, завдяки чому музичне висловлювання сприймається як

37 山中 – <https://www.youtube.com/watch?v=kTwl8EySOnQ>

38 春归何处 廖昌永 – <https://www.youtube.com/watch?v=-kOXDF99UIE>

безперервний внутрішній монолог. Кожне повернення до образу весни відкриває нові смислові відтінки, поступово переводячи сприйняття від конкретного природного явища до рівня філософського узагальнення.

Фортепіанний супровід створює особливий звуковий простір, сповнений прозорості, внутрішнього спокою та світлої меланхолії. Легка фактура, делікатні гармонічні барви та гнучке динамічне нюансування підсилюють атмосферу споглядальності. Взаємодія голосу й фортепіано формує цілісний художній простір, у якому природа стає відображенням внутрішнього стану людини. Драматургічний розвиток здійснюється через поступове поглиблення рефлексії, а кульмінація сприймається як момент найвищої духовної зосередженості. У фіналі музична напруга поступово розчиняється, залишаючи відчуття філософської незавершеності та світлого смутку.

Таким чином, твори «山中» та «春归何处» репрезентують пейзажно-філософський тип китайського камерно-вокального монологу, у якому образи природи стають засобом осмислення внутрішнього світу людини. Поєднання психологічної заглибленості, символічної образності та витонченої виконавської культури дозволяє розглядати творчість Чень Тяньхе як одну з найяскравіших сторінок розвитку філософської лінії китайської художньої пісні першої половини XX століття.

Подальший розвиток китайської моделі камерно-вокального шубертіанства у 1930–1940-х роках пов'язаний із поглибленням психологічного та філософського потенціалу художньої пісні. Особливе місце в цьому процесі посідає творчість Цзян Дінсяня (1912–2000) та Хуан Юнсі (1917–2003), у якій камерно-вокальний монолог набуває виразних рис елегійно-меморіального висловлювання. На відміну від пейзажно-філософської образності Чень Тяньхе, де природа виступає головним носієм філософських смислів, у творчості цих композиторів провідну роль відіграють пам'ять, внутрішня рефлексія та осмислення минулого. Центральними темами стають плин часу, духовний досвід особистості та незворотність життєвих

змін, що надає камерно-вокальному монологу особливої психологічної глибини.

У пісні «岁月悠悠» («Роки, що минають», 1936) Цзян Дінсянь звертається до образу часу як одного з провідних філософських символів людського існування. Драматургія твору вибудовується як внутрішній монолог-спогад, у якому минуле постає не лише як сукупність пережитих подій, а як важливий чинник духовного самопізнання. Поетичний текст розгортається в атмосфері світлої ностальгії та роздумів над швидкоплинністю життя. Символічні образи річкового вітру, вербових гілок, розлуки та невинного руху часу набувають узагальненого філософського значення, перетворюючись на художні знаки людської долі та безперервності життєвого шляху.

Музична драматургія розвивається без різких конфліктів і контрастів. Вокальна партія поєднує плавність кантиленного розвитку з природною декламаційною виразністю, тоді як мелодика органічно синтезує риси китайської пентатонічної інтонаційності та європейської романтичної гармонії. Фортепіанний супровід не лише підтримує вокальну лінію, а й формує самостійну художню площину твору, створюючи атмосферу елегійної зосередженості та споглядальності. У результаті камерно-вокальне висловлювання набуває рис філософської медитації над швидкоплинністю людського буття.

Найбільш переконливо художня концепція твору розкривається у виконанні Хуан Лу у супроводі піаніста Чжан Хуаня<sup>39</sup>. Інтерпретація вирізняється внутрішньою стриманістю, ліричною щирістю та тонким психологізмом. Співачка уникає зовнішньої емоційної експресії, зосереджуючись на поступовому розкритті емоційних відтінків образу. Уже з перших фраз виникає атмосфера світлої меланхолії та спогадів, яка зберігається протягом усього твору. Особливої виразності набуває робота з

39江风扶杨柳，一日不见如隔三秋！《岁月悠悠》演唱：黄璐  
<https://www.youtube.com/watch?v=4nzc3dV6Xxw>

钢琴：张焕

поетичним словом: кожна фраза звучить як особисте зізнання, а інтонаційна гнучкість дозволяє передати найтонші зміни внутрішнього стану. Кульмінація формується через поступове накопичення емоційної напруги й завершується поверненням до початкового стану задумливої рефлексії. Фінал залишає відчуття відкритості та незавершеності спогаду, що надає твору своєрідної художньої багатозначності.

Близькою за образною сферою є «怀念曲» (*«Пісня пам'яті»*) Хуан Юнсі, у якій тема спогаду набуває глибоко особистісного та водночас узагальненого трактування. Художня концепція твору розгортається як елегійний монолог, де пам'ять постає важливою складовою духовного світу людини. Центральними стають не зовнішні події, а внутрішній процес осмислення пережитого досвіду, що поступово підноситься до рівня філософських узагальнень про час, людську долю та незворотність життєвих змін.

Вокальна партія характеризується широкою кантиленністю, плавністю мелодичного розвитку та виразною декламаційною основою. Інтонаційна структура побудована як безперервний потік спогадів, у якому кожна фраза природно продовжує попередню. Відсутність різких контрастів і переважання поступеневого мелодичного руху створюють атмосферу внутрішньої довірливості та щирості. Важливого значення набуває динамічна нюансованість, що дозволяє передавати найтонші психологічні зміни емоційного стану.

Фортепіанний супровід формує своєрідний звуковий простір пам'яті. Прозора фактура, м'які гармонічні послідовності та делікатний ритмічний рух створюють атмосферу світлого смутку й внутрішньої зосередженості. Завдяки цьому між голосом і фортепіано виникає особливий тип художнього діалогу, характерний для китайської художньої пісні, що розвивалася під впливом європейської традиції Lied.

Показовою є інтерпретація твору тенором *Ши Іцзе*<sup>40</sup>. Виконання вирізняється високою культурою звуковедення, рівністю тембрового розвитку та надзвичайно тонким відчуттям поетичного слова. Співак уникає надмірної сентиментальності, зосереджуючись на внутрішньому психологічному розвитку образу. Особливо виразно звучать епізоди спогадів, де м'яка кантилена поєднується з делікатною динамікою та гнучким фразуванням. Кульмінація не набуває характеру драматичного вибуху, а формується через поступове внутрішнє зростання емоційної напруги. У фіналі ностальгія трансформується в мудре прийняття життєвого досвіду, а музичний розвиток завершується станом внутрішньої гармонії.

Таким чином, солоспіви «岁月悠悠» («Роки, що минають») та «怀念曲» («Пісня пам'яті») репрезентують елегійно-меморіальний тип китайського камерно-вокального монологу. У цих творах пам'ять і плин часу стають основою художнього осмислення людського буття, а психологічна заглибленість, витончена мелодика та філософська рефлексія свідчать про завершальний етап формування китайської моделі камерно-вокального шубертіанства першої половини ХХ століття.

### ***Висновки до Розділу 3***

Проведений аналіз дозволяє стверджувати, що шубертіанство у камерно-вокальній культурі ХІХ – першої половини ХХ століття постає не як вузьке стильове явище, пов'язане лише з творчістю Ф. Шуберта, а як широка художня система, здатна до історичної трансформації, національного переосмислення та жанрового розширення. Її основними ознаками залишаються органічна єдність поетичного слова й музики, психологічна заглибленість образу, монологічна природа висловлювання, активна драматургічна роль фортепіано та зосередженість на внутрішньому світі

---

40 石倚洁 怀念曲 – <https://www.youtube.com/watch?v=mk59nkPPKBA>

людини. Саме ці принципи стали основою подальшого розвитку романтичної Lied у європейській, українській та китайській музичних культурах.

В українській музичній культурі шубертіанство формується як національна модель солоспіву, у якій європейські принципи Lied органічно поєднуються з українською поезією, народнопісенною інтонаційністю та духовно-історичним досвідом народу. На відміну від німецької традиції, де переважає індивідуально-психологічний вимір ліричного героя, український солоспів часто поєднує особисте переживання з національною пам'яттю, громадянською свідомістю та морально-духовною проблематикою.

Фундамент української моделі камерно-вокального шубертіанства заклав М. Лисенко. У його творчості солоспів набуває статусу національно значущого жанру, здатного втілювати не лише інтимну лірику, а й громадянсько-філософський, лірико-драматичний і споглядально-гармонійний типи висловлювання. Через поезію Тараса Шевченка Лисенко розкриває внутрішній світ особистості як частину ширшого духовного буття народу. Саме тому його камерно-вокальна творчість стала основою подальшого розвитку українського солоспіву.

У творчості Я. Степового українське шубертіанство набуває камернішого, інтимнішого та психологічно заглибленого характеру. Композитор зосереджується на найтонших відтінках внутрішнього стану людини, символічній ролі природних образів і ліричній рефлексії. Кирило Стеценко, своєю чергою, розвиває духовно-психологічний напрям українського солоспіву, у якому головними стають моральне самопізнання, внутрішня гармонія та єдність людини з природою. У С. Людкевича камерно-вокальний монолог досягає рівня філософської узагальненості та майже симфонічного драматургічного мислення, а у В. Барвінського завершується високим стильовим синтезом психологізму, духовності, імпресіоністичної образності та національної інтонаційної культури.

Гендерно-інтерпретативний аналіз виконавських версій українських солоспівів виявив стійку традицію шубертіанства.

Серед виконавців камерно-вокальних творів М. Лисенка Б. Гмирі притаманна рефлексійність (в солоспіві «Мені однаково» він відмовляється від зовнішньої декларативності, створюючи образ людини, зануреної у власні думки та сумніви), духовна концентрація; Зої Гайдай – психологічна багатозначність образу, використання тембру як засобу його моделювання, ставлення до промовляння слова, психологічна концентрація; Оксані Петрусенко – психологічна достовірність, виразність слова, агогічна свобода; Єлизаветі Чавдар – природність звучання голосу, невимушеність, світла ліричність, тонке динамічне нюансування.

Виконавці солоспівів Я. Степового демонструють виняткову увагу до найтонших емоційних нюансів. Так, Павлу Кармалюку притаманна масштабність мислення у поєднанні з деталізацією, створення внутрішньої емоційної напруги; Єлизабет Тернбулл – рефлексивність, тонке динамічне нюансування; Галині Сухоруковій – камерна стриманість, делікатність, культура вокального фразування.

Виконавців камерно-вокальної лірики К. Стеценка характеризують тонкий психологізм, увага до поетичного слова, монологічність, теплота тембру, кантиленність (Лариса Руденко, Діана Петриненко), психологічна достовірність, найтонкіші динамічні нюанси (Діана Петриченко), внутрішня зосередженість, психологічність змісту, інтонаційні нюанси (Клавдія Радченко).

Філософська глибина і масштабність художнього мислення, психологізм та інтелектуальна насиченість творчості С. Людкевича знаходять відбиток у виконавських версіях Ольги Фенюк (в ансамблі з О. Мацелюх та І. Павлюк), яка поступово створює інтимний внутрішній монолог і Софії Соловій, яка презентує тонке відчуття символістської поезії.

Вишуканість солоспівів Василя Барвінського, його тонка імпресіоністичність, символічність (зокрема у «Пісні пісень») увиразнена у виконанні Софії Соловій, яка створює атмосферу особливої довірливості та внутрішньої духовної піднесеності.

Таким чином, українська модель шубертіанства демонструє послідовний шлях від національно-романтичного солоспіву до складної філософсько-психологічної камерно-вокальної системи. Вона не копіює європейську *Lied*, а творчо переосмислює її, вводячи у жанр український тип ліризму, шевченківську громадянськість, народнопісенну основу, духовну зосередженість і символічне осмислення природи та історії.

Китайська художня пісня першої половини XX століття репрезентує ще один самобутній шлях трансформації шубертіанської традиції. Її становлення відбувалося в умовах активного засвоєння європейської професійної музичної системи та водночас глибокої опори на китайську поетико-філософську культуру. У результаті європейська *Lied* була переосмислена через особливості китайської мови, пентатонічної інтонаційності, традиційної символіки природи, філософії часу, пам'яті та гармонії людини зі світом.

У творчості Сяо Юмея формується філософсько-екзистенційний тип китайського камерно-вокального монологу, у якому головним стає внутрішнє питання людини до самої себе. Чжао Юаньжень розвиває лірико-психологічну модель, де особисте почуття розкривається через символічні образи природи. Цінчжу поглиблює психологічно-філософський вимір жанру, використовуючи образ ріки як символ часу, історії та людської долі. Хуан Цзи доводить китайський камерно-вокальний романтизм до високої художньої довершеності, створюючи витончені зразки ліричного, ностальгійного та пейзажно-імпресіоністичного монологу.

У 1930–1940-х роках китайська художня пісня значно розширює свої типологічні межі. У творчості Лю Сюеаня камерно-вокальний монолог набуває національно-патріотичного змісту, поєднуючи особисте переживання з образом історичної пам'яті народу. Хе Лютін формує драматичний тип монологу, пов'язаний із трагедією війни, втратою Батьківщини та моральною стійкістю людини. Чень Тяньхе репрезентує пейзажно-філософський напрям, у якому природа стає способом осмислення буття, духовної свободи та швидкоплинності часу. Цзян Дінсянь і Хуан Юнсі розвивають елегійно-



меморіальну модель, де пам'ять, минуле й плин часу стають основою внутрішньої рефлексії.

Гендерно-інтерпретативний аналіз обраних монологів дозволяє зацентувати на виконавському аспекті вивчення шубертіанства в китайській музичній культурі 1930-1940-х рр.

Так, філософсько-екзистенційні мотиви «Питання» Сяо Юмея Шень Ян (баритон) передає через стриманість художнього висловлювання та поступове накопичення внутрішньої напруги. Сферу особистих переживань, психологічну достовірність почуттів, що заклав у твір «Як я можу не думати про нього?» Чжао Юаньрен-композитор, автор-виконавець увиразнює через мовленнєву інтонацію, делікатність звуковедення та тонке інтонаційне моделювання образу. Психологізація та синтез поетичної символіки та філософських узагальнень, увага до внутрішнього світу людини, її психологічних переживань та філософське осмислення буття, притаманні Цінчжу яскраво продемонстровані двома виконавцями – сопрано Дільбер Юнус та баритоном Чень Цзузе. Для виконавиці характерними є кантиленність вокальної лінії, яка органічно поєднується з особливостями китайської мовної інтонації, завдяки цьому образ набуває виняткової ліричної переконливості. Чень Цзузе *демонструє* декламаційну виразність із широким вокальним диханням, що дозволяє розкрити як героїчний, так і філософський зміст поетичного тексту. Тонкі психологічні нюанси вокальних монологів Хуан Цзи із зосередженістю на тонких психологічних процесах і внутрішніх емоційних станах виконавці Чжан Цюань, Чжан Чжан і Ляо Чан'юн втілюють через культуру звуковедення, делікатне нюансування та природність фразування. Так, Чжан Цюань розкриває психологічну багатошаровість образу без зовнішньої драматизації; Чжан Чжан демонструє психологічну заглибленість, споглядальність, природність вокального фразування; Ляо Чан'юн – кантиленність, темпове і динамічне нюансування, тонке відчуття поетичного тексту.

Трансформація традиції шубертіанства в національно-патріотичну модель у творчості Лю Сюеаня, звісно, вплинув й на виконавське втілення шубертіанських традицій. Однак *вони залишились актуальними* навіть при набутті нового суспільного й громадянського змісту. Чжоу Сяоянь у виконанні «Балади про Велику китайську стіну» поєднує ліричну щирість із глибоким громадянським пафосом. Шубертіанська виконавська традиція увиразнена у благородній стриманості манери виконання, декламаційність, уникання надмірної поетики. Драматичний тип монологу Хе Лютіна виконавець Чжан Чаохуей втілює через ефект внутрішнього потрясіння, глибокого переживання. Філософсько-символістське осмислення природи в монологах Чень Тяньхе Ши Іцзе (тенор) і Ляо Чан'юн втілюють через кантиленність, уникання зайвої театральності, створення атмосфери споглядальності, через рівність вокальних регістрів, декламаційність. Те ж можна відмітити й щодо виконавиці Хуан Лу, яка глибоко проникає у символічність образів часу у творі Цзян Дінсянь. Ши Іцзе, виконавець «Річки пам'яті» Хуан Юнсі вирізняється культурою звуковедення, рівністю тембрового розвитку та надзвичайно тонким відчуттям поетичного слова. без сентиментальності передаючи високий етичний, надособистісний смисл життя і смерті.

## ВИСНОВКИ

Проведене дослідження, присвячене вивченню явища шубертіанства в історико-стильовому вимірі, дозволило зробити наступні висновки.

Перша позиція стосується власне *визначення шубертіанства як концепта сучасної музикології*. В дисертації уперше здійснено цілісну інтерпретацію шубертіанства. Воно мислиться як:

- багаторівневий культурний феномен, що охоплює інтонаційний, жанровий, виконавський та світоглядний виміри й функціонує як механізм збереження та трансляції європейської культурної пам'яті;

- багатовимірне культурно-естетичне поле, у якому перетинаються романтична інтонаційна автентичність, модерністська психологічна фрагментарність та постмодерністські інтерпретаційні стратегії сучасного виконавства – саме так воно осмислено у сучасних музикознавчих розвідках (Шаповалова, Suurpää, Котенко, Howe, Kramer, Bostridge, Youens, Самосватова, Рудь);

- дослідницький «код» до аналізу шубертівської традиції в сучасному музикознавстві;

- динамічна художня система композиторства та виконавства, що здатна змінюватися відповідно до соціокультурних мистецьких потреб, національного контексту та комунікативних умов – так воно постає у європейській, українській та китайській камерно-вокальній музиці;

Доведено, що цей феномен виходить за межі історичного впливу творчості Ф. Шуберта, набуваючи значення особливої художньої парадигми камерно-вокального мистецтва. З ним пов'язані такі явища, як салонність (зокрема, окремо варто розглядати шубертіади та «домашні концерти» як моделі формування мистецько-культурного простору), що у XIX ст. докорінно змінили комунікативні умови виконавської творчості. Пов'язана з шубертіанством салонність у XIX столітті позначена як багаторівневий феномен – філософський, естетичний і соціокультурний, що не лише

відобразив дух романтизму, а й заклав підвалини сучасної камерної та комунікативної культури. Салонність мислиться як *специфічна форма самоорганізації культурно-гуманітарної спрямованості, яка створює новий тип простору спілкування*. Ознаки салонної естетики як системного явища в мистецтві XIX століття визначено через концепти «природа», «емоція», «поріг», «тривалість», «берегиня». Салон розглядається як простір інобуття творчої особистості, де активується ентелехія якісного переходу для зняття опозиції між інакшістю й повсякденністю. Позначено, що салонна естетика сформувала специфічний тип музичного мовлення, виконавської практики та рецепції, вплинувши на подальший розвиток європейської камерної культури.

*Шубертіанство як композиторська традиція* є системою художніх принципів, сформованих у творчості Ф. Шуберта та успадкованих наступними поколіннями композиторів. Три центральні пісенні цикли композитора – «Die schöne Müllerin», «Winterreise» та «Schwanengesang» – формують цілісну драматургію людського внутрішнього шляху й засвідчують унікальність шубертівського світобачення, що зберігає актуальність уже понад два століття. До основних ознак системи принципів шубертівської творчості належать пріоритет внутрішнього психологічного розвитку над зовнішньою подієвістю, органічна єдність музики й поетичного слова, інтонаційна деталізація емоційних станів, особлива роль фортепіанної партії як носія драматургічного змісту, ліризація музичного висловлювання та схильність до камерного типу художнього мислення.

В історично-стильових контекстах XIX-XXI ст. шубертіанство постає не як сукупність стилістичних запозичень, а як спосіб музично-поетичного осмислення людини та її внутрішнього світу. Зокрема, *німецьке шубертіанство* є первинною моделлю розвитку традиції, у якій найповніше зберігаються її вихідні естетичні характеристики. У творчості Р. Шумана шубертіанські принципи розвиваються через посилення психологізму, циклічної драматургії та символізації образного світу. У творчості Й. Брамса вони набувають рис філософської зосередженості, історичної пам'яті та

етичної рефлексії. Таким чином, німецька модель шубертіанства характеризується безперервністю традиції та її внутрішнім еволюційним розвитком.

В коло шубертіанства в межах пропонованого дослідження входять представники трьох національних шкіл від Р. Шумана до М. Лисенка та Хуан Юнсі. Проаналізовано 6 пісень і 3 вокальні цикли Ф. Шуберта, 4 камерно-вокальні цикли Р. Шумана, 6 пісень і 1 камерно-вокальний цикл Й. Брамса, 13 українських солоспівів і 13 вокальних монологів китайських композиторів, що дозволяє простежити послідовне розширення семантики: від психологічної німецької Lied до інтимної лірики українського солоспіву та камерно-вокального монологу в китайській традиції.

За межами німецької культури шубертіанство функціонує як механізм творчої адаптації європейської моделі Lied до національних художніх систем. На відміну від німецької традиції, де відбувається переважно розвиток уже сформованих принципів, в інших культурах шубертіанство поєднується з локальними поетичними, мовними та музичними особливостями. Так, *українське шубертіанство* формується через синтез європейської камерно-вокальної традиції з національною пісенністю. Його характерними ознаками є посилення мелодичного начала, особлива роль поетичного тексту як носія національної пам'яті, тяжіння до лірико-епічного узагальнення та поєднання індивідуального переживання з історичним і духовним досвідом народу. *Китайське шубертіанство* являє собою окремий тип рецепції, у якому принципи європейської художньої пісні інтегруються з традиційною китайською естетикою. Його специфіку визначають пентатонічне інтонаційне мислення, медитативність, символічне трактування природи, філософія гармонії та особливе сприйняття часу як безперервного процесу внутрішнього становлення людини.

У зіставленні європейської, української та китайської моделей шубертіанства виявляється спільна художня основа – спрямованість камерно-вокального жанру до розкриття внутрішнього світу людини. Аналіз класичних

і сучасних інтерпретацій дозволяє простежити, яким чином шубертівські принципи реалізуються у виконавській практиці різних історичних періодів. Особливо показовими в цьому контексті є цикли Роберта Шумана «Dichterliebe» та «Frauenliebe und Leben», а також камерно-вокальна спадщина Йоганнеса Брамса, представлена як окремими Lieds, так і масштабним циклом «Romanzen aus L. Tiecks Magelone». Їхнє виконавське осмислення дає змогу виявити особливості романтичного психологізму, роль поетичного слова у формуванні музичної драматургії та значення ансамблевої взаємодії співака й піаніста.

Проте кожна культура надає цій основі власного змісту. У німецькій традиції домінують психологічна рефлексія, індивідуальна драма та філософське самозаглиблення. В українській моделі особистісний монолог поєднується з національною пам'яттю, народнопісенною інтонаційністю та духовно-моральними цінностями. У китайській художній пісні внутрішній монолог розгортається через символіку природи, філософію часу, пам'яті, історії та гармонії людини зі світом.

Обґрунтовано, що шубертівство як *виконавська традиція від XIX до XXI ст.* постає важливим способом розкриття його художнього змісту. У романтичній Lied, українському солоспіві та китайській художній пісні саме виконавець виявляє приховану психологічну драматургію твору, розкриває смислові зв'язки між словом і музикою, вибудовує цілісну лінію внутрішнього розвитку образу. В дисертації на ґрунті гендерно-інтерпретативного підходу проаналізовано виконавські версії представників різних гендерних типів, історичних періодів та національних шкіл – європейської (Е. Шварцкопф, Л. Маршалл, Я. Бостріджа, Б. Бонні, Д. Фішера-Діскау, Дж. Норман, А. Кірхшлагер, Д. Дурбін, Р. Флемінг, А. Бочеллі, Дж. Бейкер, Д. Дамрау, Е. Гаранчі, Б. Апля, Й. Кауфмана, Дж. ДіДонато, Е. Амелінг, Е. Стебер, Ф. Вундерліха); української (Б. Гмирі, З. Гайдай, О. Петрусенко, Є. Чавдар, Т. Веркіної, П. Кармалюка, Е. Тернбулл, Г. Сухорукової, Л. Руденко, Д. Петриненко, К. Радченко, О. Фенюк, С. Соловій), китайської (Шень Яна,

Чжао Юаньреня, Дільбер Юнус, Чень Цзузе, Чжан Цюань, Чжан Чжан, Ляо Чан'юна, Чжоу Сяоянь, Чжан Чаохуея, Ши Іцзе, Хуан Лу).

Аналіз інтерпретацій видатних виконавців ХХ–ХХІ ст. дозволяє не лише глибше зрозуміти художню природу цих творів, а й простежити еволюцію виконавських підходів до романтичної Lied. Саме тому виконавський аналіз стає важливим інструментом дослідження процесів трансформації шубертіанства, демонструючи життєздатність і актуальність цієї традиції в сучасній музичній культурі.

В дисертації окремо увага приділена аналізу виконавських концепцій Д. Фішера-Діскау, який сформував виконавський канон інтерпретації шубертівських (а згодом, шуманівських, малерівських) циклів у ХХ столітті, вплинувши на інтерпретаційні підходи наступних поколінь митців. Він увиразнений у послідовній увазі до слова, інтонаційній мікропластиці та камерній нюансованості.

Все сказане вище заклало підґрунтя для розуміння Lied як своєрідної моделі людської суб'єктивності, здатної репрезентувати досвіди самотності, пам'яті, травми, внутрішнього діалогу й екзистенційної напруги. Відтак, під *шубертіанством у виконавстві* розуміється система інтерпретаційних принципів, спрямованих на виявлення психологічної глибини музично-поетичного тексту, смислової багатшаровості слова, тонкої інтонаційної нюансованості та особливого типу камерної комунікації між виконавцем і слухачем. Визначено, що виконавське шубертіанство ґрунтується на пріоритеті смислу над ефектом, художньої достовірності над віртуозною демонстративністю та передбачає активну співтворчість співака й піаніста.

Таким чином, шубертіанська традиція є одним із найважливіших культурних кодів камерно-вокального мистецтва ХХ ст. У кожній національній культурі вона відкриває нові способи музичного світовідчуття людини, її пам'яті, любові, страждання, духовного пошуку та зв'язку з історією. Європейська, українська й китайська моделі шубертіанства разом засвідчують універсальність камерно-вокального співу як форми художнього

пізнання внутрішнього світу особистості та водночас демонструють багатство його національних утілень.



## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Александрова О. (2018). Духовно-семантичний підхід до вивчення музичного твору. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Вип. 49. Харків. 4–18.
- Антонець, О. (2006). *Еволюція салонної музики в європейській культурі*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський державний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Анфілова С. Г. (2024). «Пісні мандрівника» Р. Воана-Вільямса: англійський наголос у романтичній темі. *Аспекти історичного музикознавства*. Випуск XXXVI, ХНУМ. 81–103. DOI 10.34064/khnum2-36.05
- Беліченко Н. (2006). «Модель» та «структура» як константи художнього стилю. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Вип. 17. Харків. 200–208.
- Белоброва О. (2002). Об осуществлении принципа виртуозности в тексте музыкального произведения. *Музичний твір як творчий процес. Науковий вісник НМАУ ім. П.І.Чайковського*. К. : НМАУ ім. П.І.Чайковського. Вип. 21. 53 – 58.
- Белоброва О. (2003). Принцип виртуозности как фактор музыкального стилеобразования. *Київське музикознавство. Культурологія та мистецтво*. К. : НМАУ ім. П.І.Чайковського, КДВМУ ім. Р.М.Глієра. Вип. 9. 38 – 47.
- Бергсон А. (2010). Творча еволюція: пер.з фр. Р.Осадчука. Видавництво Жупанського.
- Булат Т. П. (1979). Український романс. Київ: Наук. Думка.
- Ван Сіге. Українська національна вокальна традиція: жанрова, стильова та виконавська проєкції (2022). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків. нац. ун-т мистецтв імені

- І.П. Котляревського / ред.-упоряд. Ю. П. Величко, Л. В. Русакова. Вип. 62. 93-106.
- Варавкина-Тарасова Н. П. (2013). Духовное содержание музыкального произведения : монография. Харьков : ХНУИ имени И. П. Котляревского.
- Василь Барвінський і українська музична культура: святкова академія, присвячена 110-й річниці від дня народження В. Барвінського (1998). Статті та матеріали / Упоряд. О. Смоляк. Тернопіль.
- Ганзбург Г. И. (1997). Персонажи песенного театра Шумана и их прототипы. *Роберт Шуман и перекрестье путей музыки и литературы* : сб. науч. трудов. Харьков : РА Каравелла. 21–33.
- Ганзбург Г. И. (1998). Статьи о поэтессе Елисавете Кульман. Харьков : Ин-т музыкознания. РА.
- Ганзбург Г.И. (2012). Театрализация и драматизация камерных жанров в вокальной музыке Р. Шумана. *Искусство музыки: теория и история*. №5. 88–102.
- Ганзбург Г.І. Пісенний театр Роберта Шумана : атвореф. дис....кандидата мистецтвознавства: 17.00.03. Харків, 2011. 18 с.
- Ганзбург, Г. І. (Ред.). (1994). *Шуберт і шубертіанство. Збірник матеріалів наукового музикознавчого симпозіуму*. Харків.
- Гіголаєва, В. О. (2008). Гендерний аспект в музичній теорії та практиці. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та практики освіти* : зб. наук. пр., ХДУМ ім. І. П. Котляревського. Харків. Вип. 21. 118–129.
- Гіголаєва-Юрченко, В. О. (2015). Гендерна ідентифікація у виконавській інтерпретації російської та української вокальної лірики ХІХ – початку ХХ століть. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 – Муз. Мистецтво). Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І.П. Котляревського. Харків.
- Гіголаєва-Юрченко, В. О. (2020). Історико-теоретичний феномен вокального виконавства. *Культурологія та соціальні комунікації : інноваційні*

*стратегії розвитку* : матеріали міжнародної наукової конференції 26-27 листопада 2020 року. Харків : ХДАК. 290–291.

Гнидь, Б. П. (1997). *Історія вокального мистецтва*. Київ: НМАУ, 320.

Говорухина Н. О. (2007). Взаимодействие музыки и слова как основы формообразования в камерно-вокальном жанре. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. пр. [ред. та упоряд. Л. В. Шаповалова] / Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Х., Вип. 20: Мистецтво: Від існуючого до виникаючого. 56–68.

Говорухина Н. О. (2007). Вокальний цикл как историко-стилевой феномен (аспекты эволюции). *Проблеми сучасності: культура, мистецтво, педагогіка* : зб. наук. пр. [заг. ред. В. Л. Філіппова] / Луганський держ. ін-т культ. і мистецтв. Луганськ. Вип. 8. 65–75.

Говорухина Н. О. (2009). Эволюция вокального цикла и закономерности циклообразования (на примере произведений Р. Шумана, Х. Вольфа, А. Шенберга). (Дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.03). Харьков.

Говорухіна Н.О. (2009). Еволюція вокального циклу та закономірності циклоутворення (на прикладі творів Р. Шумана, Х. Вольфа, А. Шенберга). (Автореф. ...канд. мистецтвознавства). ХДУМ ім. І.П. Котляревського. Харків.

Горелік Л. (2006). Вокальний цикл у жанрово-видовій специфіці камерного співу. (Автореф. ... канд. мистецтвознавства). ОДМА ім. А.В. Нежданової. Одеса.

Горелік Л. Духовно-етичні настанови камерно-вокальної спадщини Й. Брамса (пізній період) (2025). *Вокальне мистецтво в часопросторі української культури*: статті та матеріали Міжнародної науково-практичної конференції. Львів: ЛНМА ім. М.В.Лисенка. 179–180.

Григор'єва О. (2021). Вокальний цикл у творчості Д. Л. Клебанова: аспекти інтерпретації жанру. (Дис....канд.мистецтвознав.). Харків.

- Грицюк О. (2017). Жанровий синтез в камерно-вокальній музиці першої третини ХХ століття (на прикладі творів М. Равеля, П. Гіндеміта, С. Прокоф'єва, Ф. Пуленка) : (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03). Одеса.
- Гунька П. Микола Лисенко – Мистецькі пісні (2024). *Микола Лисенко та національні школи європейського романтизму*. Монографія. Львів. 77–119.
- Деркач Л. (2013). Стилиевые основы интерпретации произведений в классе концертно-камерного пения : методические рекомендации. ХНУИ им. И.П. Котляревского. Харьков.
- Деркач Л. (2012). Сильові механізми виконавської інтерпретації вокальної лірики (на матеріалі творів Д. Шостаковича, О. Чайковського, В. Золотухіна). (Автореф. дис.....кандидата мистецтвознавства. 17.00.03 – Музичне мистецтво). Харків.
- Дуда А. (2005). Основы постановки певческого голоса. Одесса : ОДМА.
- Євтушенко Д. Г., Михайлов-Сидоров М. (1963). Питання вокальної підготовки. Історія, теорія, практика. К. : Мистецтво.
- Жаркова, В. (2009). *Прогулянки в музичному світі Мориса Равеля (в пошуках смислу постання Майстра)*. Київ: Автограф [рос.].
- Инюточкина Н. В. (1999). Черты позднего стиля Роберта Шумана (на примере вокального цикла на стихи Марии Стюарт). *Проблеми взаємодії педагогіки та теорії і практики освіти*: зб. наук. пр. / Харк. ін-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків. Вип. 4. 66–72.
- Инюточкина Н.В. (2014). Работа над вокальным циклом Й.Брамса «Пятнадцать романсов из «Магелоны» Л.Тика» в классе концертмейстерского мастерства. Метод. рекомендации для студентов Харьков.
- Інюточкіна Н. В. (2010). Феномен піаніста-концертмейстера в вокальноінструментальному ансамблі (на прикладі австро-німецького вокального циклу ХІХ ст.). (Автореф. дис. канд. мистецтвознав. : спец.

- 17.00.03. «Муз. мистецтво»). Харків: Харк. держ. універ. мистецтв ім.І. П. Котляревського.
- Іванова І. (2018) «Три фортепіанні сонати для юнацтва» *ор.* 118 у контексті останніх творів Роберта Шумана. *Аспекти історичного музикознавства*. Вип. XIII. Харків : ХНУМ. 26–45.
- Ігнатова, Л. (2013). Музичний салон як феномен сучасної культури. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. Серія: Мистецтвознавство, 1, 84–90. [https://evnuir.vnu.edu.ua/bitstream/123456789/11523/3/NZTNPUm\\_2013\\_1\\_17.pdf](https://evnuir.vnu.edu.ua/bitstream/123456789/11523/3/NZTNPUm_2013_1_17.pdf)
- Лазанська Т. І. (2012). Степовий Яків Степанович. *Енциклопедія історії України* у 10 т./ редкол.: В.Смолій (голова) та ін. К.: Наукова думка. Т. 9. С. 849.
- Калениченко А. (2012). М. В. Лисенко і світова музична культура. *Музична україністика: сучасний вимір* : зб. наук. статей. Вип. 7 : Постать Миколи Лисенка в європейському й національному історико-культурному контексті / ред.-упоряд. О. П. Кушнірук. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. 4–12.
- Карась Г. (2025). «The Ukrainian Art Song Project» як фактор просування вокальної творчості Миколи Лисенка у світовий музичний простір. *Микола Лисенко та національні школи європейського романтизму*. Монографія. Львів. 377–392.
- Кияновська Л. (2009). Українська музична культура. Навч. посіб. Львів: Тріада плюс.
- Кияновська Л. (2007). Галицька музична культура XIX-XX ст. Навч. посібник. Чернівці: Книга-XXI.
- Кияновська Л. Станіслав Людкевич у духовно-історичному хронотопі XX ст. *Людкевич у фокусів XXI ст.: зб.наук.праць*. Харків-Львів: Видавець Олександр Савчук. 9– 18.

- Кияновська Л. Ріхард Вагнер і Станіслав Людкевич: міфологічні паралелі. *Українська книга про Ріхарда Вагнера* / за заг. наук. ред. М. Черкашиної-Губаренко й О. Клековкіна; Ніжин: ПП «Лисенко М. М.». 152–168.
- Когнітивне музикознавство: аналіз та інтерпретація : навчальний посібник (2025). / Л.В.Шаповалова, Ю.В.Ніколаєвська, І.А.Романюк, Д.М.Жалейко, Л.І.Новикова, К.О.Лозенко, В.О.Зінченко, М.М.Оболенська, С.О.Щелканова, В.О.Гіголаєва-Юрченко; за наук. ред. Л.В.Шаповалова, Ю.В.Ніколаєвська. Харків : Факт.
- Козаренко О. (2000). Феномен української національної музичної мови / відп. ред. І. Пясковський, О. Купчинський ; Львів: Наукове товариство ім. Т. Г. Шевченка у Львові..
- Коменда О. (2020). Універсальна творча особистість в українській музичній культурі. (Дис. ... д-ра мистецтвознавства: 17.00.03 «Музичне мистецтво»). Київ: НМАУ ім. П.І.Чайковського.,
- Коменда О. (2020). Станіслав Людкевич – митець універсального обдарування. *Людкевич у фокусів ХХІ ст.: зб.наук.праць*. Харків-Львів: Видавець Олександр Савчук. 19–30.
- Коменда О. (2020). Кирило Стеценко: індивідуальний стиль як чинник творчого універсалізму. *Scientific herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*. Issue 127. Київ: НМАУ ім. П.І.Чайковського. 7–26.
- Корній Л., Сюта Б. (2011). Кирило Стеценко. *Історія української музичної культури* : підручник для студентів вищих навчальних закладів. До 100-річчя Національної музичної академії України імені І. Чайковського. К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського. 389–406.
- Корній Л. П. (2014). Тарас Шевченко і Микола Лисенко: націокультурні та музично-стильові рефлексії. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. №1 (22). 15–25.
- Котенко Я. Й. (2014). Брамс як наступник ідей музичного романтизму. *Культура України: збірник наукових праць Харківської державної академії культури*. Харків. Вип. 46. 244–252.

- Лісун І. В. (2007). Неоромантичні стильові риси в українській камерно-вокальній музиці першої третини ХХ ст. на вірші О. Олеся. *Мистецтвознавчі записки*. Київ : Міленіум. Вип. 12. 65–71.
- Людкевич С. (1999). Микола Віталійович Лисенко як творець української національної музики. *Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи /* упор., ред., переклади, вступ. стаття і прим. З. Штундер. Львів : Дивосвіт. Т.1. 290–298.
- Мадишева Т. (2002). Співак і мова: культура співу мовою оригіналу: теорія та практика: навч. посіб. для студ. вокал. ф-тів ВНЗ культури і мистец. України. Харків: Штрих.
- Манчук, В. В. (2023). *Музично-поетичний зміст вокального циклу Ф. Шуберта «Зимовий шлях»* (Бакалаврська робота). Львів: ЛНМА ім. М. В. Лисенка, кафедра академічного співу.
- Микола Лисенко у спогадах сучасників: у двох томах (2003) / редкол. : А. П. Лашенко (голова) та ін. ; Р. Я. Пилипчук, упоряд. текст., ілюстр. м-лу, передмова, коментарі. Т. 1. Київ : Музична Україна.
- Микола Лисенко та національні школи європейського романтизму (2024). Монографія. / Гол. ред. І. Пилатюк. Львів : ГАЛИЧ-ПРЕС.
- Мисько-Пасічник Р. (2009). Василь Барвінський та Станіслав Людкевич: діалоги на мистецьких перехрестях. *Вісник Львівського університету*. Вип. 9. Серія Мистецтвознавство. 92–99.
- Москаленко В. Аура слова в музичній інтонації (2003). *Наук. вісн. НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Вип. 28. Київ. 3–14.
- Мурга О.Л. (2003). Принцип віртуозності в російській художній культурі другої половини ХІХ - початку ХХ століття та еволюція жанру російського романтичного фортепіанного концерту. (Автореф. дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.03). Національна музична академія України ім. П.І.Чайковського. К.

- Нечепуренко, В. (2015). *Mélodie* и французская салонная культура второй половины XIX века (о специфике коммуникации жанра). *Київське музикознавство*, 51, 158–166.
- Никоненко, Т. (2005). *Культурно-мистецькі салони в Україні кінця XVIII - першої половини XIX століття*. (Дис. ... канд. іст. наук). КНУКіМ. Київ.
- Ніколаєвська, Ю. (2020). *Homo interpretatus в музичному мистецтві XX – початку XXI століть*. Харків: Факт.
- Німенська, Ж. В. (2024). Німецька мистецька пісня у творчості Ф. Шуберта: принципи автентичного вокального виконання. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, (72), 88–95. <https://doi.org/10.34064/khnum1-72.06>
- Німенська, Ж. В. (2024). Роль слова в німецькій *Lied* Ф. Шуберта: виконавський аспект. XXXI Міжнародна науково-практична конференція «*Methodological aspects of education: achievements and prospects*» 06-09 серпня. Роттердам: International Science Group. 16 – 19. URL: <https://isg-konf.com/uk/methodological-aspects-of-education-achievements-and-prospects/>
- Павліченко, Б., & Вдовиченко, Г. (2025). Вітчизняні культурно-мистецькі товариства на західноукраїнських землях у 20-х – 30-х рр. XX ст.: досвід та перспективи культурологічного аналізу. *Українські культурологічні студії*, 1(16), 4-13. [https://doi.org/10.17721/UCS.2025.1\(16\).01](https://doi.org/10.17721/UCS.2025.1(16).01)
- Панченко, Ю. (2023). *Музично-літературний салон як форма музично-виконавської комунікації у XXI столітті. Відродження традицій*. (Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту ... доктора мистецтва). ОНМА імені А. В. Нежданової. Одеса.
- Радкевич Ю. (2015). Цикл вокальних мініатюр как синтез лирической поэзии и музыки: теоретические аспекты изучения жанра. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. пр. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Вип. 43. Харків, 249–259.



- Роберт Шуман и перекрестье путей музыки и литературы (1997). Сб. науч. трудов / составитель Г. И. Ганзбург. Харьков : Ра – Каравелла.
- Роберт Шуман. Життєві правила для музикантів. Переклав Василь Білоцерківський. URL: <http://maysterni.com/publication.php?id=148861>
- Романюк І., Зінченко В. (2022). Українська народна псалма як репрезентант національної картини світу. *Fine Art and Culture Studies*. Вип. 6. 22–28.
- Романюк, І., Дімітрієва, С. (2023). Галицький напів як феномен українського церковного монодичного співу. *Fine Art and Culture Studies*. Вип. 1. 90–98. doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-1-13>
- Рощенко Е.Г. (2004). Новая мифология романтизма и музыка: проблемы энциклопедич. анализа музыки. Х. : ХНУРЕ.
- Рощенко, О. Г. (2006). Діалектика міфологеми і нова міфологія музичного романтизму. (Автореф. дис. ...д-ра мистецтвознавства). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ.
- Рудницький Л., Фешовець, О., упор. (2003). Мислителі німецького романтизму. Антологія. Івано-Франківськ: Лілія-НВ.
- Садовнікова О. (2007). Авторський стиль Й. Брамса (теоретико-методологічний та аналітичний аспект). (Автореф. диссер... канд. искусствоведения). Харків: ХДУМ ім І.П. Котляревського.
- Словник музичних термінів (2017). Київ: Видавець Карпенко В.М.
- Соловей Л. (2000). Деякі аспекти діяльності В. Барвінського та його учнів З. Лиська, Р. Савицького. *Барвінський В. Статті та матеріали* / упоряд В. Грабовський. Дрогобич : Відродження. 59–66.
- Старицька-Черняхівська Л. (2003). Спогади про М. В. Лисенка. *Микола Лисенко у спогадах сучасників*: у 2-х тт. / Р. Я. Пилипчук, упоряд. текстів, ілюстр. мат., передмова, комент. Т. 1. Київ : Музична Україна. 231–245.
- Стахевич, О. (1997). *Вокальне мистецтво Західної Європи: творчість, виконавство, педагогіка*. (Дослідження). Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського.

- Стахевич, О. (2000). *Мистецтво bel canto в італійській опері XVII–XVIII століть*. (Монографія). Харків: ХДАК.
- Стеценко К.Г. (1963). Зібрання творів у п'яти творів. Том II. Солоспіви й ансамблі. Муз. ред. В.Д.Кирейка. Літ. ред. П.Г.Тичини. Київ: Мистецтво.
- Сюта Б. О. (2004). Текстові взаємодії: один з основних засобів організації музичної цілісності. *Проблеми організації художньої цілісності в українській музиці другої половини XX століття*. Київ. 67–79.
- Тан Цзіньюй. (2025). Шубертіанство в музичній культурі XIX–XX століть як культурний код європейської камерно-вокальної традиції. *Аспекти історичного музикознавства*, XL (40), 154–169.  
<https://doi.org/10.34064/khnum2-40.08>
- Тан Цзіньюй (2025). «Салонність» як філософія та естетика композиторської творчості XIX ст. *Проблеми взаємодії мистецтв, педагогіки та теорії і практики освіти*. Вип.77. 296-313 DOI: <https://doi.org/10.34064/khnum1-77.16>.
- Тан Цзіньюй (2026). Пісні Ф. Шуберта: гендерно-інтерпретативний аналіз. *Проблеми взаємодії мистецтв, педагогіки та теорії і практики освіти*. Вип.78. 135-153. DOI: <https://doi.org/10.34064/khnum1-78.07>
- Таранченко О. Г. (2012). Особистість М. В. Лисенка в аспекті проблеми індивідуально-творчого процесу. *Музична україністика: сучасний вимір* : зб. наук. статей. Вип. 7 : Постать Миколи Лисенка в європейському й національному історико-культурному контексті / ред.-упоряд. О. П. Кушнірук. Київ. 162–170.
- Таранченко О. Г. (2016). Доля митця в реаліях культурно-історичних процесів першої половини XX століття: Федір Якименко, Віктор Косенко, Михайло Вериківський. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. №4 (33). 137–140.
- У Хун Юань (2014). Китайська художня пісня: теорія і історія жанру. (Автореф. ... дис. канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.

- Хрестоматія: для сольного співу: Пісні, романси, арії українських композиторів. У 3 ч.: [для викладач. і студ. вищ. і серед. навч. муз. закладів] / упоряд. В. Л. Бриліна, Л. М. Ставінська. Київ: Освіта України, 2006. Ч. 1. 244 с.; Ч. 2. 272 с.; Ч. 3. 300.
- Хуторская А. Й. (2009). Композиторская интерпретация поэтического текста как художественный перевод (на примере камерно-вокальной музыки). (Дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.03). Харьков.
- Цурканенко І.В., Ван Сіге (2022). Національна вокальна традиція як актуальний об'єкт музикознавчого дослідження. *Аспекти історичного музикознавства*. Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського / ред.-упоряд. Л. В. Русакова, Ю. П. Величко. Вип. 27. 7-23.
- Цурканенко І., Гіголаєва-Юрченко В. (2025). Основи гендерно-го аналізу музичного твору. *Когнітивне музикознавство: аналіз та інтерпретація: навчальний посібник*. Харків: ХНУМ ім. І.П. Котляревського. 179-206.
- Чжівей Чжоу (2012). Порівняльна інтерпретологія : шляхи адаптації співака до інонаціональних виконавських традицій. (Автореф. дис. ... канд. мист-ва. 17.00.03). Харків:ХНУМ ім.. І.П.Котляревського.
- Чекан Ю. (2010). Інтонаційний образ світу як категорія історичного музикознавства. (Автореф. дис. ... д-ра мистецтвознав. : 17.00.03 Музичне мистецтво). Київ: Нац. муз. акад. України ім. П.І.Чайковського.
- Шаповалова Л.В. (2006). Рефлексивный художник. Проблемы рефлексии в музыкальном творчестве : монография. Харьков : Скорпион.
- Шинкарук, В. І. , гол.редкол. (2002). Філософський енциклопедичний словник. Київ: Абрис.
- Шуберт Ф. Шевченківська енциклопедія: у 6 т. (2015). / Гол. ред. М.Г. Жулинський. Київ: Інститут літератури ім. Т.Г.Шевченка, Т6 Т-Я. С.996.
- Шчитікова, С. А., & Якимець, О. М. (2019). Новаторська трактовка камерно-вокальних жанрів у пізній творчості Ф. Шуберта. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*, (15), 94–101. <https://doi.org/10.33287/221913>

- Щербаков, Ю. (2025). Вокальні твори Франца Шуберта та їх нове життя в транскрипціях Ференца Ліста. *Слобожанські мистецькі студії*, (1), 153–157.
- Щербань, О. О. (2010). Символічна функція художнього образу. *Вісник Національного технічного університету України "Київський політехнічний інститут". Філософія. Психологія. Педагогіка*. № 2. 65–69. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/VKPI\\_fpp\\_2010\\_2\\_12](http://nbuv.gov.ua/UJRN/VKPI_fpp_2010_2_12)
- Юань Сін (2023). *Жіночі образи в операх Г. Генделя: сучасний досвід прочитання традиції*. (Дис. ... д-ра філософії). ХНУМ. Харків.
- Ябковська, С. П., Мазурок, І. В. (2021). Постать Миколи Лисенка у дослідженнях відомих українських музикознавців. *Академічні студії*. № 3, ст. 104–409.
- Abraham Gerald E.H. Robert Schumann. URL: <https://www.britannica.com/biography/Robert-Schumann>
- Bent I. (1996). *Music Theory in the Age of Romanticism*. Cambridge University Press.
- Bergson, Henri. (1950). *Time and Free Will: An Essay on the Immediate Data of Consciousness*. (Authorised Translation by F. L. Pogson). London:: George Allen & Unwin LTD URL: <https://dn790008.ca.archive.org/0/items/timeandfreewilla00berguoft/timeandfreewilla00berguoft.pdf>.
- Bodendorf, W. (Hrsg.) (2006). *Franz Schubert – die Texte seiner einstimmig und mehrstimmig komponierten Lieder und ihre Dichter*. (Band 3). Hildesheim: Georg Olms
- Bodley, L. B. (2023). *Schubert: A musical wayfarer*. Yale University Press.
- Bodley, L. B., & Horton, J. (Eds.). (2016). *Rethinking Schubert*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780190200107.001.0001>
- Bostridge, I. (2015). *Schubert's winter journey: Anatomy of an obsession*. Alfred A. Knopf.

- Botstein L. Brahms and Nineteenth-Century Painting (1990). *19th Century Music*. XIV/2.. 154–168.
- Chesney, Duncan McColl (2007). The History of the History of the Salon. *Nineteenth-Century French Studies* 36(1&2),94-108. <https://dx.doi.org/10.1353/ncf.2007.0072>, <https://repository.bilkent.edu.tr/server/api/core/bitstreams/362ad005-449f-411c-a3e7-596e50e0c1c7/content/>. <https://doi.org/10.1353/ncf.2007.0072>
- Clark Joseph, Levi Erik, John Daverio (work-list with ERIC SAMS). (2001). Schumann, Robert. *The New Grove Dictionary of Music & Musicians*. Ed. Stanley Sadie. London: Macmillan/New York: Grove.
- Colles H. (1978). Brahms. New York: AMS Press.
- Crass E. (1957). Johannes Brahms. Sein leben in bildern. Leipzig.
- Dahlhaus, C. (1991). *Nineteenth-century music* (J. B. Robinson, Trans.). University of California Press.
- Deiters H. (1878). Streichquartette von Johannes Brahms. *Allgemeine musikalische Zeitung* 13. 433–472.
- Deutsch O. (1958). Schubert: Memoirs by His Friends. Oxford University Press.
- Diimling A. (1990). Warum Schonberg Brahms fur fortschrittlich hielt. *Verteidigung des musikalischen Fortschritts: Brahms und Schonberg*. Hamburg: Argument. 23–49.
- Ehrmann A. (1933). Johannes Brahms. Weg, Werk und Welt. Leipzig. 536 s.
- Fischer-Dieskau, D. (1984). *Schubert's songs: A biographical study*. Limelight Editions.
- Fischer-Dieskau, Dietrich (2008). Johannes Brahms. Leben und Lieder Ungekürzte Ausg., 1. Aufl., Berlin, List Verlag, 367 Seiten
- Geiringer Karl (1998). Johannes Brahms. Sein Leben und chaffen / Pa n Ve rla g Zür ch / Stuttgart, 1998. – 240 s
- Gibbs, C. H. (2000). *The life of Schubert*. Cambridge University Press.

- Gibbs, Christopher H. (2000). *The Life of Schubert*. Cambridge; New York: Cambridge University Press.  
<https://archive.org/details/lifeofschubert0000gibb>
- Gruber G. (1977). Das Zitat als historisches und semantisches Problem. *Musicologica Autriaca*. № 1. 121–135.
- Hirsch, M. W., & Feurzeig, L. (Eds.). (2021). *The Cambridge companion to Winterreise*. Cambridge University Press.
- Howe, B. (2009). The allure of dissolution: Bodies, forces, and cyclicity in Schubert's final Mayrhofer settings. *Journal of the American Musicological Society*, 62(2), 271–322.
- Kalbeck M. (1912). Johannes Brahms. Bd. I. Berlin. 130–133.
- Kalbeck M. (1908-1910). Johannes Brahms. Bd. II. Berlin. 439–444.
- Kramer, L. (1998). *Franz Schubert: Sexuality, subjectivity, song*. Cambridge University Press.
- Kross Siegfried (1997). Johannes Brahms. Versuche in erkritischen. Dokumentr Biographie. Band 2. Bonn : Bouvierlaf. 1091 s.
- Libbey Ted. The Life And Music Of Robert Schumann. URL: <https://www.npr.org/2011/07/18/127038609/the-life-and-music-of-robert-schumann>
- Mason, Amelia Ruth Gere (1891). *The Woman of the French Salons*. New York: The Century Co. <https://archive.org/details/cu31924027191349>
- May Fl. (1948). The life of J. Brahms. London. 470–476.
- McClary, S. (2007). Constructions of subjectivity in Schubert's music. In P. Brett, E. Wood, & G. C. Thomas (Eds.), *Queering the pitch: The new gay and lesbian musicology* (2nd ed., pp. 205–233). Routledge.  
<https://www.taylorfrancis.com/chapters/edit/10.4324/9780203944189-17>
- Nelson T. (1996). Klinger's Brahms phantasie and the cultural politics of absolute music. *Art History*. Vol. 19, № 1. 26–43.
- Neumeyer D. (1982). Organic Structure and the Song Cycle: Another Look at Schumann's Dichterlieb. *Music Theory Spectrum*, iv. 92–105.

- Newbould, B. (1997). *Schubert: The music and the man*. University of California Press.
- Parsons, J. (Ed.). (2011). *The Cambridge companion to the Lied*. Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CCOL9780521800273>
- Potter, J. (2003). *A History of Singing*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Robert Schumann. URL: <https://www.oxfordlieder.co.uk/composer/10>.
- Romaniuk, Iryna & Yastrub, Olena & Dan, Liu & Shanyu, Jiang & Shchelkanova, Svitlana. (2025). Choral Singing as An “Emblem” of National Culture: Global or Local? (A Performative Response to The Question). *International Journal of Basic and Applied Sciences*. 14 (3). 26-33. <https://doi.org/10.14419/sw5g9y57>
- Rosen, Charles. (1998). *The Romantic Generation*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1998. 744.
- Sams E. (1993). *The Songs of Robert Schumann*. London: Indiana Univ Pr, ed.3.
- Schmidt, Matthias (2015). Johannes Brahms die Lieder. Ein musikalischer Werkführer München. Verlag C.H. Beck, 128 Seiten
- Shapovalova Liudmyla, Nikolaievskia Yuliia, Mykhailova Nataliia, Romaniuk Iryna, Khutorska Anna (2021). Vocal and choir performance in the music and theater university (psychological and communicative aspects). *Ad Alta: Journal of interdisciplinary research*. Special Issue. No.: 11/02/XX. (Vol. 11, Issue 2, Special issue XX). 141–146.
- Sherman B. (1997). Tempos and proportions in Brahms: period evedense. *Earlu Music*. Vol. 25, № 3. 463–477.
- Smart, Mary Ann (2004). *Mimomania: Music and gesture in nineteenth-century opera*. Vol. 13. Univ of California Press,.
- Suurpää, L. (2014). *Death in Winterreise: Musico-poetic associations in Schubert’s song cycle*. Indiana University Press.
- Tallentyre, S. G. [Evelyn Beatrice Hall] (1926). *The Women of the Salons and Other French Portraits*. New York: G. P. Putnam’s Sons.



- Youens, S. (1991). *Retracing a winter's journey: Franz Schubert's Winterreise*. Cornell University Press. <https://www.jstor.org/stable/10.7591/j.ctt24hg6h>
- Youens, S. (1997). *Schubert, Müller, and Die schöne Müllerin*. Cambridge University Press.
- Youens, S. (1999). *Schubert's poets and the making of Lieder*. Cambridge University Press.
- Youens, S. (2002). *Schubert's late Lieder: Beyond the song cycles*. Cambridge University Press.
- Wagner, Hans-Dieter: Johannes Brahms - das Liedschaffen. Ein Wegweiser zum Verständnis und zur Interpretation Mannheim 2001, Palatium-Verl. XXII, 252 S, Ill., Notenbeisp
- Wilhelm Meister's Apprenticeship Johann Wolfgang von Goethe. Princeton University Press. 2024. 416 p.
- Yakiv Stepovyi (2010). The art songs. Pavlo Hunka, bass-baritone, Albert Krywolt, piano & guest artists. 2010 (2 CDs: copyright UMSA).
- Zaslaw, N. (1994). The New Grove Dictionary of Opera [Review of the dictionary *The New Grove Dictionary of Opera*]. *The Musical Quarterly*, 78(1), 149–153. <https://doi.org/10.1093/mq/78.1.149>
- 《108首德奥艺术歌曲》（中文版），第5辑：罗伯特·舒曼《桃金娘》。贾迪然译。西南大学出版社，2020年。(108 німецько-австрійських художніх пісень. Вип 5. Р. Шуман «Мірти». (переклад Цзя Дірана). Вид-во Південно-Західного педагогічного університету. 2020).
- 楚小利: 谈Belcanto对“美声学派黄金时代”的继承和发展: 2011, 1. (Чу Сяолі. Спадкоємність та поживлення стилю бельканто в «золоту добу» вокальних шкіл. 2011. 1 с.).
- 迪丽娜尔, 解析浪漫主义时期多尼采蒂歌剧的创作分格、演唱技巧及人物刻画, 2020, 35. (Ділінар. Аналіз стиля, вокальної техніки і характеристики персонажів в операх раннього романтизму. 2020. 35 с.).



学术期刊：基于《中国艺术歌曲<大江东去>音乐特征及演唱技巧》

(Музичні характеристики та техніки співу китайської художньої пісні «Велика річка тече на схід». URL: [xueshu.qikan.com.cn](http://xueshu.qikan.com.cn)).

权威媒体报道：包括CCTV对黄自《怀旧曲》的报道、《浙江日报》对李叔同《春游》的报道 (Репортажі CCTV про «Ностальгічну пісню» Хуан Цзи та «Zhejiang Daily» про «Весняну прогулянку» Лі Шутуна).

主流百科：参考了百度百科关于《大江东去》的词条。(«Велика річка тече на схід». Енциклопедії Baidu).

专业人物网站：引用了“快懂百科”中关于陈田鹤创作《谁伴明窗独坐》的信息(Композиція Чень Тяньхе «Хто супроводжує мене, щоб сидіти на самоті біля яскравого вікна». Енциклопедія «Куайдун»).

地方融媒体：综合了中山日报 (zsrapp.zsnews.cn) 关于萧友梅作品首演的报道。(Репортаж про прем'єру твору Сяо Юмей. *Zhongshan Daily*. URL: [zsrapp.zsnews.cn](http://zsrapp.zsnews.cn)).

音乐资料平台：参考了“全历史” (allhistory.com) 中关于刘雪庵《春夜洛城闻笛》的介绍。(Вступ до твору Лю Сюеаня «Чути флейту весняної ночі в Лояні» на сайті. «All History». URL: [allhistory.com](http://allhistory.com)).

### Використані аудіозаписи

Schubert, F. (Composer). Erlkönig (Schubert) [Song performed by Thomas Quasthoff]. YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=rACDtle1EWU>

Schubert, F. (Composer). Du bist die Ruh (그대는 나의 안식처) [Song performed by Alfred Kim]. YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=xOOLxCBs0DA>.

Schubert, F. (Composer). Ave Maria [Song performed by Andrea Bocelli (HQ)]. YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=pwp1CH5R-w4>

Schubert, F. (Composer). Du bist die Ruh [Song cycle performed by Dietrich Fischer Dieskau]. YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=HaCLFwkeieQ>.

Schubert, F. (Composer). Nacht und Träume [Song cycle performed by Dietrich Fischer Dieskau]. YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=otXVgpvumFs>

Schubert, F. (Composer). Du bist die Ruh D 776: [Song performed by Friedrich Rückert]. YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=DsE-CT2CmY>

- Schubert, F. (Composer). Du bist die Ruh, Op. 59 No. 3, D. 776 [Song performed by Barbara Bonney]. YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=MX2IL46rTGs>.
- Schubert, F. (Composer). Ständchen D957 [Song performed by Eleanor Steber]. YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=6V8OOEmO1wY>.
- Schubert, F. (Composer). Erlkönig, D328 [Song performed by Eleanor Steber]. YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=pYh8vjH93JI>.
- Schubert, F. (Composer). Gretchen am Spinnrade, D. 118 [Song performed by Benjamin Appl · James Baillieu]. YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=J0cXOARhY7o>.
- Schubert, F. (Composer). Gretchen am Spinnrade, Op. 2, D. 118 Song performed by Janet Baker]. YouTube: [https://www.youtube.com/watch?v=4oH3jiGD-\\_U](https://www.youtube.com/watch?v=4oH3jiGD-_U).
- Schubert, F. (Composer). A Portrait - Erlkonig [Song performed by Jessye Norman]. YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=8noeFpdfWcQ>.
- Schubert, F. (Composer). Ave Maria [Song performed by Luciano Pavarotti]. YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=XpYGgtrMTYs>.
- Schubert, F. (Composer). Ave Maria [Song performed by Renée Fleming]. Nobel Prize 2006. YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=SCwF6DGPCUc>.
- Schubert, F. (Composer). Ave Maria [Song performed by Deanna Durbin]. YouTube: [https://www.youtube.com/watch?v=IT\\_b\\_MW\\_rJQU](https://www.youtube.com/watch?v=IT_b_MW_rJQU).
- Schubert, F. (Composer). Der Erlkönig [魔王] (complete version) [Song performed by Dietrich Fischer Dieskau/ Moor]. YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=5XP5RP6OEJI>.
- Schubert, F. (Composer). Winterreise [Song performed by Dietrich Fischer Dieskau/ Moore (1955)]. YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=RqmTyDB17Ig>.
- Schubert, F. (Composer). Gretchen am Spinnrade D 118 [Song performed by Irmgard Seefried]. 1956 - Decca DL 9974. YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=Zf6Xj1jqp7c>.
- Schubert, F. (Composer). Nacht und Traume, D. 827 [Song performed by Renée Fleming]. YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=2sX07bRCz-A>.
- Schubert, F. (Composer). Schwanengesang, D. 957: Ständchen [Song performed by Fritz Wunderlich]. YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=dTW hrPwo1l0>.
- Schubert, F. (Composer). Winterreise [Song performed by Jonas Kaufmann]. YouTube: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLbpqThNd6HxE4GlnVBdnrUNh828IXbkxY>.
- Schubert, F. (Composer). Winterreise [Song performed by Joyce DiDonato/Yannick]. YouTube: [https://www.youtube.com/playlist?list=PLVvnj7NnfA\\_oYgmpqLzcxBfUWw0PdZmHO](https://www.youtube.com/playlist?list=PLVvnj7NnfA_oYgmpqLzcxBfUWw0PdZmHO).
- Schumann - Dichterliebe - Fischer-Dieskau / Demus 1957 - <https://www.youtube.com/watch?v=4wxgp8tuW9c>

- Diana Damrau - Frauenliebe und leben, Op. 42 (2021) –  
[https://www.youtube.com/watch?v=0K1FSDFZ\\_7o](https://www.youtube.com/watch?v=0K1FSDFZ_7o)
- Луиз Маршалл (партія ф-но Велдон Кілберн, вініл, запис 1960 р.):  
<https://www.youtube.com/watch?v=yKJNSFtfR04>
- Brahms: 5 Romanzen und Gesänge, Op. 84: 4. Vergebliches Ständchen –  
<https://www.youtube.com/watch?v=kREvZOE0eJk>
- Wiegenlied, Op. 49, No. 4 (Brahms Lullaby) –  
<https://www.youtube.com/watch?v=dGd7Ic7pi4U>
- Brahms: 6 Lieder, Op. 86: No. 2, Feldeinsamkeit –  
<https://www.youtube.com/watch?v=1CtPU-PWMug>
- Brahms: 4 Gesänge, Op. 43: I. Von ewiger Liebe –  
<https://www.youtube.com/watch?v=OZdZWp6q-ho>
- Brahms: Four Songs, Op. 96: 1. Der Tod, das ist die kühle Nacht –  
<https://www.youtube.com/watch?v=-xG8IJJDt0>
- Brahms - Die schöne Magelone - Fischer-Dieskau / Richter Aldeburgh –  
<https://www.youtube.com/watch?v=YGhgtqsogv0>
- Brahms: "Die schöne Magelone", op. 33 (Stuttgart, 2024) –  
<https://www.youtube.com/watch?v=JIV67I7EKek>
- Лисенко сл Шевченка Мені однаково Борис Гмиря –  
[https://www.youtube.com/watch?v=PW5\\_iTij0YE](https://www.youtube.com/watch?v=PW5_iTij0YE)
- Лисенко сл Шевченка Ой, одна я, одна Зоя Гайдай 1935 –  
<https://www.youtube.com/watch?v=tC-LGHISNOg>
- Оксана Петрусенко - Нащо мені чорні брови –  
<https://www.youtube.com/watch?v=kEFQiBTiLe0>
- Єлизавета Чавдар - Лисенко. Садок вишневий коло хати –  
<https://www.youtube.com/watch?v=QjDqSq2VWo8>
- Степовий сл Чернявського Степ Павло Кармалюк Steppes: <https://www.youtube.com/watch?v=CY1BBpzLkQc>
- СТЕПОВИЙ - A Bright Little Moon | Місяць яскесенький | Petite lune brillante |  
 Der helle Mond – <https://www.youtube.com/watch?v=BioC2XovYV0>
- Галина Сухорукова - Не беріть із зеленого луку верби - ukrainian song –  
<https://www.youtube.com/watch?v=-vC0uD1m84g>
- Стеценко сл Лесі Українки Стояла я і слухала весну Лариса Руденко I stood  
 and listened to the spring –  
[https://www.youtube.com/watch?v=Z\\_n7Z6jKjCk](https://www.youtube.com/watch?v=Z_n7Z6jKjCk)
- Кирило Стеценко, Діана Петриненко - Вечірня Пісня –  
<https://www.youtube.com/watch?v=D4OI6uY9pfw>
- Клавдія Радченко - Плавай, плавай, лебедонько - Taras Shevchenko –  
<https://www.youtube.com/watch?v=t5vofC1LXcc>
- Станіслав Людкевич. романс Піду від Вас... –  
<https://www.youtube.com/watch?v=Ypya2Hwwoyc>
- Станіслав Людкевич – «Тайна» –  
<https://www.youtube.com/watch?v=CmtUnz1qqiU>

- Василь Барвінський — «Пісня Пісень» —  
<https://www.youtube.com/watch?v=knnFOJeNRI4>
- 问（沈洋独唱，杨立青钢琴，易韦斋作词，萧友梅作曲）—  
<https://www.youtube.com/watch?v=VtLFjVFbRoI>
- 趙元任「教我如何不想她」 ♪ (1930年 錄制 —  
<https://www.youtube.com/watch?v=EYPnciEpePk>
- 大江東去(聲樂家陳祖澤演唱) —  
<https://www.youtube.com/watch?v=0iOyoBCIevM>
- 黃自曲龍榆生詞 - 玫瑰三愿（1932）張權聲樂大師示範演唱版 - 劉如霞懷念  
 金曲世代繞樑名著巨獻專輯230609 —  
<https://www.youtube.com/watch?v=xGCcaEOahUM>
- Huang Zi:Si Xiang黃自：思鄉 <https://www.youtube.com/watch?v=7JmHVyi5iek>
- 春思曲 廖昌永 — <https://www.youtube.com/watch?v=WRm85IE8tA4>
- 嘉陵江上 -- 張朝暉(男高音)獨唱 (香港) —  
<https://www.youtube.com/watch?v=PTHJPlqEUI0>
- 山中 — <https://www.youtube.com/watch?v=kTwl8EySONQ>
- 春归何处 廖昌永 — <https://www.youtube.com/watch?v=-kOXDF99UIE>
- 江风扶杨柳，一日不见如隔三秋！《岁月悠悠》演唱：黃璐 钢琴：张焕 —  
<https://www.youtube.com/watch?v=4nzq3dV6Xxw>
- 石倚洁 懷念曲 — <https://www.youtube.com/watch?v=mk59nkPPKBA>

## ДОДАТКИ

## ДОДАТОК А

## Список опублікованих праць за темою дисертації

**Наукові видання України, затверджені МОН України як фахові за  
напрямом «мистецтвознавство»:**

1. Тан Цзіньюй (2025). Шубертіанство в музичній культурі XIX–XX століть як культурний код європейської камерно-вокальної традиції. *Аспекти історичного музикознавства*. Вип. XL (40). 154-169. DOI 10.34064/khnum2-40.08.

[https://aspekty.kh.ua/vypusk40/aspekt\\_40\\_8\\_154-169Jinyu.pdf](https://aspekty.kh.ua/vypusk40/aspekt_40_8_154-169Jinyu.pdf)

2. Тан Цзіньюй (2025). «Салонність» як філософія та естетика композиторської творчості XIX ст. *Проблеми взаємодії мистецтв, педагогіки та теорії і практики освіти*. Вип.77. 296-313 DOI: <https://doi.org/10.34064/khnum1-77.16>

[https://intermusic.kh.ua/vypusk77/PROBL77\\_16-296-313Jinyu.pdf](https://intermusic.kh.ua/vypusk77/PROBL77_16-296-313Jinyu.pdf)

3. Тан Цзіньюй (2026). Пісні Ф. Шуберта: гендерно-інтерпретативний аналіз. *Проблеми взаємодії мистецтв, педагогіки та теорії і практики освіти*. Вип.78. 135-153. DOI: <https://doi.org/10.34064/khnum1-78.07>

[https://intermusic.kh.ua/vypusk78/pro78\\_7\\_135-153TangJinyu.pdf](https://intermusic.kh.ua/vypusk78/pro78_7_135-153TangJinyu.pdf)

**Основні положення дослідження у формі усної доповіді викладено на  
таких конференціях:**

1. III м/н науково-творча конференція «Сучасне слово про мистецтво: наука і критика» (Харків, 13-14.02.2023, онлайн). Доповідь «Специфіка вокальної “жіночої” лірики Р. Шумана».
2. IV м/н науково-творча конференція «Сучасне слово про мистецтво: наука і критика» (Харків, 14.02.2024, онлайн). Доповідь «7 пісень на

вірші Єлизавети Кульман» Р. Шумана як об'єкт виконавської інтерпретації»

3. М/н науково-творча конференція наукового проекту «Сучасне слово про мистецтво: наука і критика» (11-12.02.2025). Доповідь: «Вокальна лірика Й.Брамса в аспекті шубертіанства».
4. М/н науково-творча конференція наукового проекту «Сучасне слово про мистецтво: наука і критика» (18-19.02.2026). Доповідь: «"Салонність" як філософія життя та естетика композиторської творчості».