

ДІАЛОГІЗМ ВОКАЛЬНО-ФОРТЕПІАННОЇ ФАКТУРИ ТА ЙОГО ВИКОНАВСЬКЕ ВТІЛЕННЯ

Одним із перспективних напрямків сучасного музикознавства є дослідження мистецьких явищ за допомогою діалогічного підходу. Ця тенденція активізувалася, зокрема, у дисертаційних працях останніх років, де розглядаються прояви принципу діалогу у конкретних жанрових різновидах (симфонії, інструментального концерту, опери). Ряд робіт присвячено і жанру камерно-вокальної музики, яка розглядається з позиції діалогу митців (О. Галузевська), міжтекстового діалогу (А. Кремер), специфіки виконавського діалогу (О. Філатова), виявляються рівні художнього діалогу у творах на перекладені тексти (Н. Старюченко).

Мега статті – крізь призму діалогічної проблематики дослідити фактуру композицій для голосу та інструмента, виявити діалогічні взаємозв'язки вокальної та фортепіанної партій.

Роль фактури у створенні образності і драматургії музичного твору є надзвичайно важливою, на що неодноразово звертали увагу музикознавці. Різним аспектам дослідження цієї проблеми присвячені монографії М. Скребкової-Філатової, В. Приходько, В. Холопової, праці О. Степанідіної, Є. Назайкінського, дисертації Т. Краснікової, О. Сокола, окремі публікації інших авторів. Фактура, як визначають дослідники – це не лише тип (форма, спосіб) викладу музичного матеріалу (поєднання фактурних формул), але і його інтонаційно-звукове наповнення, основане на взаємодії фактурних компонентів.

Музикознавці виокремлюють також різні параметри фактури. Використовуючи метод структурно-функційного підходу Т. Магніцкая розглядає фактуру з точки зору функційних зв'язків між елементами різного порядку¹. Драматургічну роль фактури та її формотворчі функції аналізує М. Скребкова-Філатова, відзначаючи, що для формотворення важливим є не конкретний тип викладу, а *відношення* між ними (курсив наш – Н. Х.) [8, с. 19] – маються на увазі принципи контрасту і тотожності². На її думку, «способом фактурного оформ-

¹ Під функцією фактурного елемента мається на увазі спосіб його поведінки, який проявляється у відношенні між певним елементом і рештою елементами системи.

² Визначення типів контрасту, які використовує М. Скребкова-Філатова, містить у своїй основі характер взаємодії елементів фактури (конфліктний, безконфліктний).

лення діалогічності» найчастіше стає імітаційна та контрастна поліфонія [9, с. 233]. Розглядаючи властивості фактури в аспекті синтезу мистецтв, Краснікова пропонує вивчати музичну тканину творів ХХ століття як «складову діалогу музики з іншими видами творчої діяльності» [2, с. 6].

Новизна запропонованого нами підходу полягає в тому, що фактуру камерно-вокального твору розглядатимемо не відокремлено (вокальна та інструментальна партії), а цілісно. У зв'язку з цим вважаємо за необхідне введення і оперування поняттям *синтетична вокально-фортепіанна фактура*. Спираючись на праці з питань фактури та ідеї М. Скребкової-Філатової, В. Приходько, О. Сокола, Ю. Тюліна, В. Холопової визначаємо *вокально-фортепіанну фактуру* як синтетичну багатоеlementну звукову тканину в єдності вербального, вокального та інструментального компонентів, що зафіксована у нотно-літерній графіці та розрахована на виразові і технічні можливості голосу та інструмента. У процесі виконавства вона перетворюється на фонічно повноцінну субстанцію, звуковий феномен, що стає об'єктом чуттєвого сприйняття. Озвучуючи композиторський текст шляхом «дешифрування» елементів вокально-фортепіанної фактури, використовуючи динамічні, часові, артикуляційні та інші засоби виконавці-партнери створюють «виконавський текст» (Ю. Кочнев) музичного твору у його реальному звучанні. Запропонований підхід підкреслює єдність звукових структурних елементів твору, призначеного до виконання двома музикантами, відображає структуру тексту, «текстобудівний матеріал». Текст твору постає як цілісна система з мережею внутрішніх залежностей та співвідношень між її елементами. Відповідно до цього розглядається взаємодія фактурних компонентів.

Нашим завданням має стати розгляд взаємодії фактурних компонентів крізь призму діалогічних взаємовідносин, підхід до фактури камерно-вокального твору як до своєрідного «діалогізованого полотна», насиченого різними смислами. Спрямуємо нашу увагу на «діалогічний» потенціал фактури, не лише пов'язаний із конкретним словом (як-от імітації, повтори на рівні голосу-інструменту), але можливий і як вираз прихованої діалогічності (на «актуалізацію потенційних компонентів твору»). Усвідомлення прихованої діалогічності дозволяє виявити елементи рельєфу, які здебільшого вважаються фоновими, такими, що виконують функцію гармонічної підтримки або ж оздоблюючо-декоративну.

Пов'язуючи дослідження фактури із діалогічною проблематикою, слід зауважити, що поряд із категорією «діалог» у науковому

середовищі використовують поняття, які відображають властивості діалогічної взаємодії чи характеризують прояви діалогу на рівні мислення, пізнання, тексту художнього твору і т. д. Це, зокрема, поняття – *діалогічність, діалогізм, діалогізація, діалогізування*. Зауважимо, що єдиного підходу, визначення цих категорій не існує. Діалог (діалогічність) має місце і в музичній мові (як у вокальній, так і в інструментальній партії) і може виявлятися на рівні її окремих елементів (мелодики, гармонії, фактури тощо). Перебуваючи в діалогічних взаємовідносинах елементи системи реагують («відгукуються») на зміни, що в ній відбуваються (причинно-наслідковий зв'язок). Такі «діалоги» можуть розгортатись у часі і просторі, їх можна характеризувати як динамічно-фактурні, ладо-інтонаційні зміни, темброві.

Діалогічний підхід полягає у комплексному «партитурному» аналізі вербально-музичного тексту та допомагає виявити механізми його діалогізації як на мікро- (в елементах музичної мови), так і на макрорівнях (формально-структурних елементах, драматургічних особливостях) музичного цілого. Це дозволяє побачити, почути і відтворити поліфонію фортепіанної партії навіть у найпростішій гомофонно-гармонічній фактурі. Йдеться не лише про виокремлення прихованих голосів, фактурних пластів, але про смислове (образно-семантичне) наповнення, що дозволяє розглядати їх взаємодію як діалог (у різних специфічних видах його прояву). Такий підхід спрямований на активізацію слухової уваги, розвиток виразності інтонування, активізацію слухового сприйняття й осмислення музичної тканини, відтворення образно-емоційного змісту твору, його художньої характерності, що допоможе уникнути механічного та формального виконання.

Діалогізація³ фактури може відбуватись за допомогою різних фактурних прийомів – імітацій, дублювань, перегуків (іноді інтонаційно видозмінених), протиставлень тембрів, регістрів, «груп інструментів» на рівні фортепіанної партії (чи між різними інструментами у композиціях із розширеним складом виконавців). Наприклад, у «Passionslied» Моцарта динамічні контрасти (раптові *fp*) асоціюються з «приєднанням до розмови» іншої групи учасників (інструментів оркестру). «Діалогічне» мислення важливе саме для піаністів. Якщо в оркестрі діалогічні «перегуки» інструментів мають більш явний характер, то в руках піаніста зосереджена «монофактура», і невміння

³ Поняття *діалогізація* пропонуємо вживати у значенні наповнення тексту елементами, здатними вступати у взаємодію (або тими, які відображають процес взаємодії, закладений у вербальному тексті).

мислити «діалогічно» (полілогічно) перешкоджає «оркеструвати» партитуру на фортепіано.

Техніка ведення діалогу, як зауважує Л. Мінкін, передбачає володіння різними видами підхоплень, які можуть мати різний емоційний підтекст [4, с. 82]. На різновиди реплік-підхоплень звертає у своєму дослідженні Назайкінський, виокремлюючи, зокрема, «підхоплення-розвиток», «підхоплення-перебивання», «підхоплення-доповнення», «повтор-подив», обурення, передражнювання і т. д. [5, с. 280]. Навіть без знання тексту через них можна отримати багато інформації (емоційної, смислової, характеристичної). Це стосується, перш за все, інструментальної партії, проте може зустрічатись у партіях обох виконавців – вокаліста та піаніста, завдяки чому створюється враження «розмови» між учасниками ансамблю.

Чимало таких прийомів можна зустріти у Людкевича. Наприклад, у солоспіві на сл. О. Олеся «Тайна», фортепіанна партія спочатку підхоплює репліку соліста, а потім передає її з одного голосу в інший (тт. 12–13). У другому розділі цього солоспіву такі діалогічні «підхоплення» відбуваються лише засобами фортепіанної партії (тт. 16–17). Різного виду «підхоплення» зустрічаємо і в інших творах композитора, зокрема у вступі до солоспіву «Там далеко на Підгір'ю» на сл. І. Гаврилюка (тт. 1–2)⁴.

Основними способами діалогування, на думку Степанідіної, є: *відповідь* на мотив, що прозвучав у вокальній партії; мелодичний *передіом* – фраза, що попереджує появу у вокальній партії; *репліка-підхоплення* [12, с. 19]. Найпростішим видом дуетування вона вважає унісонний рух голосів [12, с. 25]. Проте, як зауважує дослідниця, дуетування включає в себе не лише унісон, але й «короткочасне поліфонічне сплетіння різних мотивів»; одночасне звучання доволі протяжних мелодій, що рухаються паралельно, що може іноді виростати від кількох тактів до цілих розділів [12, с. 27]⁵.

⁴ Однією із позитивних рис діалогічного підходу, його особливої актуальності для виконавців є можливість досягнути виразного «вокально-мовного» інтонування на фортепіано. Оскільки вокальні репліки композитори часто переносять у партію фортепіано, відповідні слова тут добирати не потрібно, слід лише їх впізнати, почути, і таким чином відтворити, щоб зрозумів слухач. Використання цього методу змусить виконавців іноді змінити (об'єднати, розширити) авторські ліги, які в основному носять інструментальний характер.

⁵ На думку О. Степанідіної, романси з речитативно-декламаційною мелодикою, у яких передано тонкі психологічні відтінки душевного стану героя, вимагають «своєрідно розширеного спілкування з партією фортепіано» порівняно з кантатними романсами [13, с. 7], що зумовлює введення у партію фортепіано речитативних, розмовних реплік.

Яскравим прикладом діалогізації музичної тканини є романси В. Барвінського, у яких вокальна мелодія надзвичайно органічно пов'язана з партією фортепіано. Діалогізація вокально-фортепіанної фактури часто відбувається шляхом активної взаємодії партій голосу та інструмента, окремі голоси (пласти) інструментальної партії набувають значення реплік.

Проте діалогічність фактури не обов'язково пов'язується з ускладненістю викладу (щільністю, перенасиченістю по горизонталі чи вертикалі). Навіть у «прозорому» викладі композицій доби класицизму діалогічність проявляється у численних взаємозв'язках фактурних компонентів. Першим кроком до виявлення діалогу в такому типі фактурного викладу є інтонування баса в типових акомпануючих формулах гомофонно-гармонічної фактури: гармонічних фігураціях, різного виду акордах в остинатному русі, формулах «бас-акорд», «гітарних», «лютневих», «арфових» типах викладу.

Застосовуючи діалогічний підхід можна «розшифрувати» репліки у партії фортепіано. Не завжди вони є розгорненими, оскільки можуть мати значення миттєвої реакції, бути виражені короткими фразами, акордом, паузою і т. п.

Необхідно звернути увагу і на спосіб поєднання реплік в єдине ціле, характер їх співвідношення між собою. Як зауважують дослідники, діалог може реалізуватись у різних формах: питання – відповідь (тип А), повідомлення – ставлення до повідомлення (тип Б), спонукання до дії – її виконання чи не виконання (тип В), бути прикладом суперечки; діалоги можуть поєднувати в собі різні цикли, наприклад: «питання – відповідь – відношення до відповіді», чи «повідомлення – питання – відповідь» і т. д. [3, с. 87]. Деякі види такої взаємодії можуть реалізовуватись і на рівні голос-інструмент. В якості прикладу можна привести епізод солоспіву «Розпука» С. Людкевича на сл. М. Шашкевича (тт. 11–14), де фортепіано у відповідь «зітхає над розбитим щастям героя» (тип Б).

У процесі аналізу фактури важливо не лише виявити, яким чином відбувається її діалогізація, але і якими особливостями поетичного тексту, драматургії твору вона зумовлена. Наприклад, дублювання мелодії вокальної партії у Шуберта дослідники пов'язують із єдністю, одноплановістю образу, в деяких випадках, воно є результатом розвитку. Терцові та секстові дублювання, на думку Ю. Хохлова, можуть позначати «згоду *різних* голосів», октавні – пов'язані із регістровою барвою, колоритом [16, с. 194–196]. Імітація у Шуберта може бути трактована як емоційна реакція героя на думки та образи,

що з'являються у його свідомості, іноді вона використовується для посилення, підтвердження думки [16, с. 201–202].

Розгляд фактури крізь призму діалогу може включати і комунікативний аспект. У цьому випадку аналізуємо «поведінку» фактурних компонентів з точки зору включення в діалог (реплікування): характер вступу (активність/пасивність), тип взаємодії (підхоплення, перебіг, доповнення). Одним із проявів діалогічності на рівні фактури є використання принципу гри ⁶. Розуміння діалогічно-ігрових моментів є важливим для виконавців (згадаймо думку Гадамера про те, що «гра завжди вимагає співучасті в ній») [1, с. 71].

Крізь призму діалогу можна розглядати не лише окремі типи фактурного викладу: одноголосний виклад ⁷, дублювання, імітації і т. п. Йдеться, зокрема, про особливості смислового наповнення фактури, що може бути пов'язане із її насиченістю тематичним чи нетематичним матеріалом. Досліджуючи проблему взаємодії вокальної та фортепіанної партій у російському романсі, Степанідіна виокремлює за цією ознакою такі різновиди діалогів ⁸, як: *монотематичний*, *варіантно-імітаційний* та *різнотематичний* [12, с. 19–22]. Прикладом монотематичного діалогу в Людкевича є солоспів «Спи, дитинко моя» (вступ і перша фраза вокаліста творять такий діахронний імітаційний діалог), варіантно-імітаційного – «Ой, вербо, вербо» (тт. 9–13, 28–32), різнотематичного «Піду від вас» (тт. 8–9, 14–15, 32–33, 38–39), в даному випадку образно-смислових розходжень тематизму немає.

Дуетування дослідниця поділяє на *унісонно-розробкове* (характеризується паралельним розвитком вокальної та фортепіанної партій, які можуть синхронно трансформуватись не впливаючи одна на одну) та *дуетно-розробковий* тип взаємозв'язку, в яких епізодичне дуетування намагається охопити всі голоси, поліфонізувати всю музичну тканину, і перетворити її на «суцільне дуетування» (характерне для романсів Чайковського, Танеєва, Метнера, Рахманінова)

⁶ Л. Скрипнік зауважує, що діалог може мати ігрову чи неігрову форми [10, с. 14]. Дослідниця характеризує ігровий принцип як зміну модусу, рольової установки (що може асоціюватись зі зміною ролі чи маски). Це може проявлятися в музиці через ефект раптовості (несподівані паузи чи динамічні акценти), гру тембрів, стилістичну гру [10, с. 12–13].

⁷ Навіть одноголосно викладена тема може бути діалогічно трактована (горизонтальний вимір).

⁸ «Діалогом» дослідниця називає почергове проведення тематичного матеріалу в різних голосах, «дуетом» – одночасне поєднання образно-завершеного тематизму у вокальній та фортепіанній партіях [12, с. 19].

[13, с. 16–18]⁹. Дуже часто Людкевич використовує принцип «епізодичного дуєтування» («Ой ти, дівчино, з горіха зерня», «Не співайте мені сеї пісні», «Розпука» та ін.). Такий тип взаємозв'язку голосу та інструмента реалізується завдяки насиченню фактури фортепіанної партії «вокально-тематичним матеріалом». Дуєтно-діалогічний тип взаємозв'язку, який базується на спільності «вокально-мовних мелодико-інтонаційних утворень» є найбільш поширеним у Людкевича, можливо, це зумовлене тим, що драматичне начало є однією зі стильових рис композитора.

Беручи за основу принцип діалогічної взаємодії фактурних компонентів, пропонуємо таку класифікацію типів фактурного викладу:

а) синхронний дует (виникає при дублюванні вокальної мелодії партією фортепіано, найчастіше у верхньому, іноді в нижньому регістрі). Голос та інструмент утворюють дует-унісон (фактура фортепіанної партії нагадує вокально-фортепіанні прелюдії, в яких весь музичний матеріал зосереджений у партії фортепіано). Самостійність викладу фортепіанної партії надає їй завершеного вигляду, що дозволяє нам висловити припущення про можливість виконання деяких творів як самостійних фортепіанних п'єс¹⁰. Це характерно, зокрема, для романсів М. Лисенка («Отсе тая стежечка» на сл. О. Кониського, «Не забудь юних днів» на сл. І. Франка, «Не дивися на місяць весною» та «Східна мелодія» на сл. Лесі Українки, «Чого так поблідли троянди ясні» на сл. Г. Гайне, «Нічого, нічого» на сл. М. Вороного, «Айстри» на сл. О. Олеса та ін.). У деяких із цих творів принцип дуєтування голосу та інструмента є епізодичним (тобто не зберігається від початку до кінця твору, а витримується лише в межах певного розділу чи епізоду)¹¹.

⁹ Степанідіна вважає, що використання діалогічного та дуєтного принципів взаємовідносин вокальної і фортепіанної партій в кінці XIX століття знаменує собою новий етап у розвитку російського романсу, як такий, що відображає складність образно-смыслового замислу, емоційного світу героїв, а також зростання ансамблевого рівня взаємодії різних факторів у російському романсі [12, с. 37].

¹⁰ Подібне спостереження висловлює у своєму дослідженні Г. Курковський, згадуючи про створення Лисенком «зовсім нового у світовій фортепіанній літературі жанру фортепіанно-хорових п'єс, які могли виконуватися і виконувалися Лисенком і без хору як фортепіанні транскрипції пісень». – Див.: Г. Курковський. Микола Віталійович Лисенко – піаніст-виконавець. – К.: Муз. Україна, 1973. – С. 97.

¹¹ На думку Степанідіної, різновиди епізодичного і постійного дуєтування, що зустрічаються у кантиленних романах, оснований не лише на унісонному

б) комплементарний діалог (Р. Шуман «Schmetterling» на сл. Г. Фаллерслебена, «Ich hab' im Traum geweinet» з циклу «Любов поета», обробки народних пісень Й. Брамса «Guten Abend», «Die Sonne scheint nicht mehr», «Ach, englische Schäferin» та ін.);

в) полілог (тут одночасно взаємодіють більше двох фактурних компонентів – голосів, ліній, синхронно та діахронно; фактура фортепіанної партії насичена різними типами взаємодії). Показовими з цього огляду є романси Ф. Надененка «Лілеї» на сл. М. Вороного, «Як забути» на сл. М. Рильського, «Люблю» на сл. В. Сосюри, Ю. Мейтуса «Розсипає сонце щедрою рукою» на сл. В. Сосюри, «Весна» на сл. О. Ющенко та ін.

До композицій, у вокально-фортепіанній фактурі яких поєднуються різні види діалогічної взаємодії – унісони, комплементарні діалоги, полілоги, можна віднести чимало творів. Це, зокрема, обробка укр. нар. пісні «Повідж же мі» М. Колесси, романси «Твою красу я переллю в пісні» М. Дремлюги на сл. І. Франка, «На нивы желтые» О. Гречанінова на сл. О. Толстого. Різновиди дуєтування та діалогів відбуваються як на рівні голосу та інструмента, так і на рівні фортепіанної партії, вони можуть бути явними чи прихованими.

Підсумовуючи, можемо сказати, що у вокально-фортепіанній фактурі зустрічаються такі типи діалогічної взаємодії: *синхронний діалог-дует* – дует-унісон, терцова, секстова втора, тощо або різномірний (одночасне поєднання різного мелодичного матеріалу); *діахронний діалог* (може бути втілений у вигляді комплементарного діалогу, діалогічного перегуку, відлуння, протиставлення, бути імітаційного чи різномірного зразка). За таким принципом утворюються різні типи полілогів.

Діалогічний підхід дозволяє уникнути однорідного, монотонно-вирівняного фактурного рельєфу, перетворити музичну тканину на більш об'ємну, діалогічно-контрастну, характеристично загострену і деталізовану структуру. Оперування термінами «вокально-фортепіанна фактура» («вокально-фортепіанна партитура») надає можливість краще усвідомити рельєфно-фонові співвідношення у музичній тканині, увиразнити та семантизувати ті елементи, які при аналізі та виконанні здебільшого залишаються на маргінесі.

злитті, але й на тембровому збагаченні вокальної партії голосом фортепіано [12, с. 37].

Література

1. Гадамер Г.-Г. Герменевтика і поетика : вибрані твори / Г.-Г. Гадамер ; пер. з нім. – К. : Юніверс, 2001. – 288 с.
2. Красникова Т. Н. Фактура в музыке XX века : автореф. дис. ... докт. искусствоведения : 17.00.02 / Красникова Татьяна Николаевна ; Российская академия музыки им. Гнесиных. – М., 2009. – 53 с. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://vak.ed.gov.ru>
3. Кучинский Г. М. Диалог и мышление / Г. М. Кучинский. – Мн. : Изд-во БГУ, 1983. – 190 с.
4. Мінкін Л. Щодо діалогічної природи жанру концерту (на прикладі Першого та Третього фортепіанних концертів Р. Щедрина) / Л. Мінкін // Українське музикознавство. – К. : Муз. Україна, 1987. – Вип. 22. – С. 77 - 83.
5. Назайкинский Е. В. О психологии музыкального восприятия / Е. В. Назайкинский. – М. : Музыка, 1972. – 384 с.
6. Приходько В. И. Музыкальная фактура и исполнитель / В. И. Приходько. – Харьков : Фолио, 1997. – 208 с.
7. Скребкова-Филатова М. С. Драматургическая роль фактуры в музыке (на примере камерно-вокального творчества советских композиторов) / М. С. Скребкова-Филатова // Проблемы музыкальной науки: сб. статей. – М. : Сов. композитор, 1975. – Вып. 3. – С. 164–197.
8. Скребкова-Филатова М. С. О формообразующих функциях музыкальной фактуры / М. С. Скребкова-Филатова ; отв. ред. А. А. Степанов // Проблемы музыкальной фактуры. – М., 1982. – С. 19–36. (Сб. трудов муз. пед. института им. Гнесиных. Вып. 59).
9. Скребкова-Филатова М. С. Фактура в музыке. Художественные возможности. Структура. Функции / М. С. Скребкова-Филатова. – М. : Музыка, 1985. – 285 с.
10. Скрипнік Л. М. Специфіка проявів принципів діалогу та гри у скрипковому концерті (на прикладі творів XX століття) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Людмила Миколаївна Скрипнік; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. – К., 2009. – 20 с.
11. Сокол А. В. Типология простой, сложной и синтетической фактуры в произведениях И. Стравинского : автореф. дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Сокол Александр Викторович ; Ин-т искусствовед., фольклора и этнографии им. М. Ф. Рильского. – К., 1977. – 24 с.
12. Степанидина О. Д. Некоторые проблемы взаимосвязи вокальной и фортепианной партий в русском романсе / О. Д. Степанидина. – Саратов : Изд-во Сарат. ун-та, 1983. – 40 с.

13. Степанидина О. Д. Проблемы взаимосвязи вокальной и фортепианной партий в русском романсе : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Степанидина Ольга Дмитриевна ; Моск. гос. консерв. им. П. И. Чайковского. – М., 1984. – 24 с.
14. Тюлин Ю. Учение о музыкальной фактуре и мелодической фигурации / Ю. Тюлин – М. : Музыка, 1977. – 382 с.
15. Холопова В. Н. Фактура : очерк / В. Н. Холопова. – М. : Музыка, 1979. – 87 с.
16. Хохлов Ю. Н. Песни Шуберта: Черты стиля / Ю. Н. Хохлов. – М. : Музыка, 1987. – 302 с.

Наталія Харандюк. Діалогізм вокально-фортепіанної фактури та його виконавське втілення. У статті за допомогою діалогічного підходу досліджується фактура камерно-вокальних творів. Вводиться поняття «синтетична вокально-фортепіанна фактура», що дозволяє розглядати прояви діалогічності у виокремлених типах фактурного викладу, в основу яких покладено принцип діалогічної взаємодії фактурних компонентів.

Ключові слова: діалог, діалогічність, вокально-фортепіанна фактура, репліки.

Наталья Харандюк. Диалогизм вокально-фортепианной фактуры и его исполнительское воплощение. С помощью диалогического подхода в статье исследуется фактура камерно-вокальных произведений. Актуализируется понятие «синтетическая вокально-фортепианная фактура», дифференцируются типы музыкального изложения на основе принципа диалогического взаимодействия фактурных компонентов.

Ключевые слова: диалог, диалогичность, вокально-фортепианная фактура, реплики.

Nataliia Kharandiuk. Dialogic of vocal-piano facture and its performing embodiment. In the article a dialogic approach to the facture of vocal-chamber works is suggested. A notion of a «synthetic vocal-piano facture» is introduced. It helps to study appearance of a dialogue in selected types of facture presentation, based on the principle of dialogical interaction of factural components.

Key words: dialogue, dialogical, vocal-piano facture, cues.
