

поліритмію и неаддитивность единиц темпоральной структуры словесного и музыкального текстов, метрическую и композиционную функции темпа) и на этой основе наметить специфические задачи исполнительской интерпретации произведений выдающегося мастера камерно-вокального жанра.

Ключевые слова: М. П. Мусоргский, камерно-вокальное творчество, поэтика, темпоральность, ритм, метр, темп, симметрия, диссимметрия.

Лю Нань. Темпоральний аспект музичної поетики пісень М. Мусоргського і завдання їх виконавської інтерпретації (на прикладі «Колискової» з циклу «Пісні й танці смерті»). Здійснений аналіз темпоральних властивостей «Колискової» з циклу М. Мусоргського «Пісні й танці смерті» дозволив визначити властиві поетиці композитора особливості часової організації форми (зокрема поліритмію і недитивність одиниць темпоральної структури словесного і музичного текстів, метричну і композиційну функції темпу) і на цій основі намітити специфічні завдання виконавської інтерпретації творів видатного майстра камерно-вокального жанру.

Ключові слова: М. П. Мусоргський, камерно-вокальна творчість, поетика, темпоральність, ритм, метр, темп, симетрія, диссиметрія.

Liu Nan. The Temporality of Musical Poetics in M. Mussorgsky's Songs and Their Artistic Interpretation Task (illustrated by the «Lullaby Song» from the «The Songs and Dances of the Death» cycle). The main objective of this work is to analyze the temporal peculiarities of the chamber-vocal Mussorgsky creations and to set the corresponding artistic interpretation tasks. The temporality analysis allows us to declare that the composer, either deliberately or unconsciously, embodied the universal and eternal esthetic forms in his creations; in particular, it concerns the principles of symmetry and proportionality. His composition is organic and its deeply impressing effect is mainly explained by dissymmetry, which attaches the properties of the living organism evolution to the process of the musical form making.

Key words: Modest Mussorgsky, chamber-vocal music, poetics, temporality, rhythm, meter, tempo, symmetry, dissymmetry.

Олена Марценківська

**ФОРТЕПІАННА ШЕВЧЕНКІАНА:
СИМВОЛІКО-СЕМАНТИЧНІ ФАКТОРИ ВЗАЄМОДІЇ
ПОЕТИЧНОГО ТА МУЗИЧНОГО ВИСЛОВУ**

Поетія Т. Г. Шевченка є тим багатограним, життєдайним джерелом, до якої постійно звертаються і черпають творчу наснагу, беруть теми, сюжети, образи численні професійні й народні композитори. Музична інтерпретація

поезії Кобзаря спонукає до широковекторної популяризації його спадщини.

Ще за життя поета окремі вірші та уривки з улюблених його творів щільно увійшли у народний побут, посіли чільне місце та звеличились до народнопісенного доробку. Найбільшого визнання мали поетичні зразки серед народних співаків – кобзарів. Зокрема, активними виконавцями музично-творчого доробку, присвяченому Шевченкові, стали кобзарі О. Вересай, якому поет подарував «Кобзар» у 1860 році й М. Кравченко – учасник селянського повстання в селі Великі Сорочинці.

До поезії Шевченка неодноразово звертались як українські, так і слов'янські композитори. Музичний доробок вміщує понад 450 музичних творів, серед яких пісні, романси, думи, оперети, балети, кантати. Втім, найбільш обезсмертив Шевченків «Кобзар» фундатор української професійної музики М. В. Лисенко (згадаймо його монументальний цикл із 7 серій «Музики до «Кобзаря» Шевченка»). Чимала заслуга в музичній інтерпретації поетичної спадщини Т. Шевченка українських композиторів П. Ніщинського, Я. Степового, К. Стеценка. Близько 30 солоспівів на тексти «Кобзаря» написав відомий український композитор В. Заремба, багато з них пізніше стали народними піснями. Перша українська опера на основі Шевченкової поеми «Катерина» була створена М. Аркасом у 1891 р. Драматургія Шевченка відіграла напрочуд помітну роль у становленні й розвитку своєрідної народності в українській музичній культурі.

Тематика поетичної творчості Т. Г. Шевченка відображає історичну долю українського народу. Він звертається до окремих типів народностей, неповторних ситуаційних моментів і розгортає на їх основі картини суспільного життя. Генетична обумовленість поетичної творчості митця зумовлена єдністю з українським пісенним фольклором. Наспівно-чутлива та неповторно величава оповідь митця виявлена у безпосередньому відтворенні її стильової ознаки на засадах інтонаційно-музичного виразу.

Як відомо, Т. Шевченко любляв наспівувати українські народні пісні та знав їх чимало з дитинства. Протягом всього життя митець записував їх у своєму «Щоденнику» та альбомах. Серед них багато пісень, зокрема, героїко-епічного та прониклево-меланхолійного характеру. Така багатогранність змістово-образного наповнення знайшла своє безпосереднє претворення у непересічній творчості митця.

Значний вклад у наукове осмислення музичної Шевченкіані внесли О. Лисенко, Д. Ревуцький, М. Гордійчук, Н. Герасимова-Персидська, Н. Горюхіна, С. Павлишин, О. Цалай-Якименко, П. Козицький, Л. Грисенко, Л. Єфремова. Типові особливості прочитання поетичної спадщини митця у вокально-інструментальній та хоровій творчості

М. Лисенка, К. Стеценка, С. Людкевича, Б. Лятошинського, Л. Ревуцького, А. Штогаренка розкрито у музикознавчих розвідках Н. Андрос, А. Герман, М. Грінченка, С. Демченко, В. Жимолостнової, І. Колодуб, Л. Корній.

Загальний вектор наукових досліджень обумовлений посиленою інтенцією, спрямованою до порушення питання у вивченні інструментальної шевченкіани в контексті історико-стильової еволюції фортепіанного мистецтва. До цього переліку відносимо монографічні описи Л. Корній [8], О. Верещагіної, Л. Холодкової [2], Н. Кашкадамової [4], в яких зосереджена увага на висвітленні жанрових, ладогармонічних, мовно-лексичних, структурних особливостей фортепіанної творчості В. Пашенка, А. Єдлічки, Т. Безуглого, В. Сокальського, В. Присовського, М. Лисенка в контексті романтичної стильової парадигми. Глибинне вивчення шевченківської тематики в музиці А. Єдлічки розкрито в роботі О. Козачук [7], лисенкова інтерпретація поетичного слова Кобзаря виявлена у дослідженнях О. Козаренка [6], О. Фрайт [16]. Своєрідно національні особливості фортепіанної творчості Б. Лятошинського, І. Шамо відображені у роботах Ю. Вахраньова [1], Л. Грисенко [3].

Поза увагою дослідників залишається найбільш *актуальна* та не висвітлена окремим музикознавчим дослідженням проблема взаємовпливу вербально-поетичного слова Кобзаря на символіко-лексичне музичне джерело інструментальної (фортепіанної) шевченкіани. Щільне взаємопроникнення словесно-змістової та структурно-композиційної музичної константи зумовлене прадавньою синкретичною єдністю.

Метою дослідження є ґрунтовне виявлення у фортепіанних творах музичної шевченкіани характерних особливостей вербально-поетичної та інтонаційно-лексичної структурної взаємодії жанрових прототипів у контексті символіко-семантичного аналізу. Мета дослідження підпорядковує такі **завдання**: 1) розгляд фортепіанної шевченкіани в контексті загальноромантичного стильового явища; 2) виявлення експресивного поля образної символіки у композиторських ремарках; 3) осмислення закономірних властивостей взаємодії слова і музики як результату художнього впливу символіко-семантичного інтонаційного образу; 4) визначення стильового ряду музичних ознак у прояві експресивно-мовних інтонацій як віддзеркалення своєрідної модальності індивідуального композиторського стилю.

Визначальною категорією у даному аспекті дослідження виступає розуміння-прояснення сенсу вербального слова чи групи слів, що виражають поетичну думку митця, інтерпретовану композиторами в обраних для твору музичних ремарках. Композиторські ремарки відображають емоційно-експресивний, змістовий «відтінок-підтекст»

тонального виразу, що сприяє розкриттю вагомих стилістичних ознак музичної мови. Як слушно зауважує О. Сокол: «Композиторські ремарки – це і є відображення суттєвих рис експресивно-мовного стилю композитора» [15, с. 33]. Акцентуючи увагу на всебічне осягнення музично-мовного стилю, автор репрезентує його як комплекс інтонаційно-художніх символів, правил їх організації, типології музично-композиційних структур, диференціюючи їх за різновидами. А саме: музично-мовні засоби – інтонаційна символіка, композиційно-мовні – функціональні засоби та музичні експресивно-мовні засоби.

Найбільш значним явищем у вивченні семантики музичної термінології як науки про значення та змістове поле вербальних та графічних знаків, поняттєвих значень видається творчість непересічного вченого Б. Яворського. Саме йому належить типовий вираз: «Кожний словесний термін у запису музичного твору і є його образ» [15, с. 94]. За концепцією дослідника, ремарки – суттєво вагомі ознаки інтонаційно-художніх образів, вони репрезентують експресивно-мовний стиль композитора. Конкретизує його сполучення вияв своєрідно індивідуальних інтонацій, тематизму, жанрових зразків, принципів формотворення і композиційних структур, до яких долучаємо елементи музичного мовлення (різновиди фактурного викладу, метроритмічної системи та ладогармонічної організації голосів) та музичну драматургію в цілому.

Насамперед, істотною в осягненні суттєвого значення музичних ремарок (програмні заголовки, поетичні епіграфи, позначення темпу та характеру) постає чітка визначеність категоріального поля в осмисленні та перетворенні тих особливостей, що інтерпретуються і виконавцем. Це пояснюється результатом, спрямованим до прояснення образно-змістового контексту, закладеного у фіксованих музичних ремарках та відтвореного експресивно-мовними засобами музично-лексичного інтонування.

В. Москаленко зазначає, що текст музичного твору вважатимемо здатне до відтворення джерело інформації, в якому зафіксована його унікальність в системі художньої творчості. Дослідник відзначає: «... операція розуміння і є інструментом для виявлення і художнього відчуття смислової неповторності музичного твору» [10, с. 14]. Герменевтичний аспект тлумачення змісту висвітлює у своїй роботі І. Пясковський [13]. Дослідник запроваджує розгляд музичного мислення як «вербалізованої частини» функціонування музичного твору (вербальні настанови у процесі навчання, різні форми вербального опису музичного твору – від його назви, жанрового визначення, програмного змісту до інтонаційно-образного аналізу) є, по суті, суб'єктивною інтерпретацією.

Отже, доцільним для виконавця стає осягнення інформаційного поля семантики, що закодоване власне у тексті. Воно є символіко-семантичним, образно-змістовим носієм музичного увиразнення.

Суттєва визначеність художнього рівня інтерпретації скорегована у висловлюваннях К. Шамаєвої: «Художня інтерпретація передбачає повноцінний результат лише на ґрунті глибокого проникнення виконавця в музично-поетичний зміст твору <...> Лише естетична рівновага емоційного й раціонального органічно доповнюють один одного, запозичуючи при цьому високий художній рівень інтерпретації» [17, с. 21].

Поезія Т. Шевченка є тим багатогранним джерелом, в якому експонована кондоцентрична закономірність художнього вислову в символіко-алегоричному прояві. Закономірність символічного мислення у фортепіанній шевченкіані виявляється на рівні семантичної значимості в інтонаційно-знакових риторичних фігурах-лексемах. Мова йде про певні смислові згустки музичних значень – *музичні лексеми – еталони*, зафіксовані у довготривалій пам'яті інтонаційно-образні знаки-моделі.

Вагомим чинником концентрації риторичного смислу є тема музичного твору, музична цитата, інтонаційні звороти, що набули стійкої виразності, узагальнені слухові уявлення тих музичних жанрів та композиторських стилів, яким притаманна довготривала смислова визначеність. Згідно думки В. Медушевського: «Музична мова – відображена у вигляді системи сенсорних еталонів – свого роду «алфавітів», систем звукових організацій, наборів граматичних конструкцій, композиційних норм, жанрових та стильових установок – і, відповідно, проявляється у вигляді поля належних змістових та комунікативних значень» [9, с. 19].

Для виявлення «суголосних» інтонаційно-лексичних фігур необхідно долучитися до *символіко-семантичного аналізу*, спрямованого до розкриття герменевтично-змістового аспекту мотивної символіки в музичному тексті. Методика символіко-семантичного аналізу ґрунтуватиметься на виявленні відповідного «музично-інтонаційного еталону» (за визначенням В. Москаленка), що зумовлений критеріями – узагальненості, цілісності, семантичної конкретизації. Зазначимо, символіко-семантичний аналіз скорегований на інтонаційно-тематичне, структурно-композиційне джерело, – як на цілісну музичну будову, так і на сегментно-мотивне членування.

В українській фортепіанній музиці ХІХ ст. *Василь Пащенко* був першим композитором, хто звернувся до шевченківської тематики. Вперше було створено *Полонез* із програмною назвою «*На смерть Шевченка*». У жанровому прототипі тридольного полонезу закладена експресивно-динамічна лінія героїко-епічного розгортання, що своїми

витоками походить від романтичної традиції в музиці Ф. Шопена. Виразно гротескний характер польського полонезу підкреслений на початку твору авторською ремаркою *Tempo di Polacca*. Композитор трактує полонез на зразок драматичної поеми.

У розгорнутому вступі Полонезу наочно проступають алюзії з романтичною за стильовим наповненням творчістю Ф. Шопена. Так, В. Пащенко відтворює типовий ритмічний малюнок із подрібненням восьмої тривалості після метрично сильної долі, акцентує синкоповану ритмічну фігуру в мелодичному розгортанні, орнаментально оспівує шостий ступінь мінору з поступеним ладом заповненням тонічної квінти.

Відзначимо, що інтонаційне проведення низхідної фігури у прояві VI – V – I шаблів ладу зустрічаємо почасти у завуальованому викладі в клавірній музиці Й. С. Баха. Семантична значимість даної фігури набуває широкої популяризації в творчості композиторів-романтиків: все частіше дану інтонаційну лексему митці включатимуть у вираженні експресивно-скорботних почуттів. Як відомо, С. Рахманінов у циклі прелюдій op. 23 і op. 32, зокрема, у Прелюдії op. 3 №2 *cis-moll* використовує дану фігуру як риторичну тему долі, фатуму. В. Пащенко репрезентує її семантичну виразність у прояві експресивної інтонації туги, особливого щему серця. Так, через інтонаційно лексичне джерело проступає домінуюча «кордоцентрична» ідеологічна концепція «філософії серця» в творчості Т. Шевченка (згадаймо його вираз: «...щемить моє серденько, не знає покою...»).

Втім, поміж даної інтонації, доволі широко композитор запроваджує риторичні фігури епохи бароко: фігуру *lamento*, *pasus duriusculus*, семантика яких істотно вказує на художньо-образну наповненість Полонезу.

За цілісною будовою Полонез написаний у складній тричастинній репризній формі з чітким тональним та тематичним повторенням. Основною тональністю твору є *ля-мінор*, в середньому розділі тематичне джерело модулює в однойменну тональність. Ладове співставлення тональних устоїв суттєво втілює національні традиції в музиці, що походять від фольклорних зразків. Народні риси простежуються і в середньому епізоді Полонезу: композитор застосовує низхідну гемітонну тетракордову поспівку як відбиток глибокого суму, смутку, жалоби за втратою непересічного творця народної мудрості Т. Г. Шевченка. Романтична експресивність підсилена інтонаційним звучанням октавних пересувів у дублюванні основної лейттематичної канви.

Суттєвого значення набуває вторення або поділ (*divisi*) мелодичної лінії сопранового голосу в інтонаційному проведенні терцієвої стрічки. Втім, акомпануючий голос на початку твору витриманий в остинатній

ритмічній пульсації. Як перші паростки сучасного поліфонічно-контрапунктичного мислення, запроваджені інтонаційно-лексичні засоби музичної виразності, а також принципи музичної драматургії, що своїм корінням сягають національних джерел.

Національна риса сучасного музичного викладу проступає у своєрідно-новаторському поліладовому нашаруванні, в якому відмічаємо контрапунктичне поєднання двох ладових прототипів на початку Полонезу. У верхньому голосі акордових послідовностей виявляємо доволі поширений в українській народній музиці лад з підвищеним IV щаблем гармонічного мінору. Як відомо, він має назву думний або гуцульський лад з двома підвищеними секундами. У мелодичному проведенні нижнього голосу, який трактується композиційним прийомом октавного ущільнення, відмічаємо мелодичний мінор із ладовим мінливим зміненням VI ступеня.

Зазначимо, у цілісній складно-ладовій побудові показовою стає асиметрична структура, яка складається з двох сегментів. Перший – низхідний тетрахорд «ля», «соль-дієз», «фа-дієз», «фа», відтворений на основі співвідношення малої та великої секунд (1/2:1:1/2). Другий – низхідний тетрахорд «фа», «мі», «ре», «до», виявлений у співвідношенні малої і двох великих секунд (1/2:1:1). Якщо звернути увагу на часово-метричну сталість інтонаційно-образних знаків-модулів, то відмітимо скореговане розмежування кожного в рамках цілісного гексахорду.

Отже, у Полонезі В. Пащенко простежуємо зразок конструктивно-ладового мислення, що за принципом симетричного або асиметричного інтервально-модусного співвідношення становить першою спробою на шляху до творення сучасного політранспозиційного, «ретроспективного синтезування» в музиці Б. Яворського, О. Мессіана, О. Скрибін, Б. Лятошинського. Насамперед, виявляємо постромантичну ознаку креативно творчого, модусного, конструктивно ладового виразу в ранній творчості Б. Лятошинського – у циклі «Відображення», Сонаті №1.

Сучасником Василя Пащенко був *Тимофій Безуглий*, який перший звернувся до жанру балади в українській фортепіанній музиці й перший досяг монументального розмаху в цьому напрямку. В перший рік після смерті Кобзаря композитор відгукнувся своїм «*Жалібним маршем на смерть Т. Шевченка*». Як і його сучасник, композитор обрав тональність *ля-мінор* в експресивному звучанні скорботних почуттів з підкресленою траурною ходою і авторською ремаркою *largo* – широко, наспівно.

Поміж ознак, спрямованих до творення самотньо національного, романтично стильового явища, відзначимо також: застосування типового діатонічного звороту у вияві низхідної чотириступеневої гемітонної поспівки

від V до II ступеня, використання лідійської квати в експресивному звучанні підвищеного IV ступеня гармонічного мінору, впровадження характерних секстиво-терцієвих, квінтово-квартових акордових послідовностей, включення риторичної фігури *rasus duriusculus* у мелодичну канву в рамках хроматичного тетрахорду. Суголосно з В. Пащенком, композитор «презентує» композиційний принцип фактурного нагромадження голосів за рахунок октавного потовщення, ущільнення мелодичної лінії. У кадансовому звороті виявляємо напрочуд своєрідне акордове сполучення у прояві альтерованого субдомінантового квінтсектакорду із підвищеною примією, що звучить в мелодичному положенні септими.

Алоїз Єдлічка також був у числі тих, хто з великим пієтетом шанував безсмертну спадщину Кобзаря. Звернімося до фортепіанного попури «*Квітоньки України*» на теми улюблених українських пісень, яке неодноразово видавалося у XIX ст. в перекладі для сольного та ансамблевого виконання. За цілісною композиційною структурою попури наближене до сюїтної форми, в якій кожна п'єса поєднана з наступною невеличкою темою-зв'язкою, зумовлюючи її появу. В цьому простежується гармонійне злиття рис романтичної музики із народними витоками як традиції, що походить від музики М. Лисенка, Б. Сметани, Ф. Шопена. Безмежне захоплення народною скарбницею пісенної творчості відтворене у програмному заголовку, де слово «квіти» вжито у пестливій формі. Це одразу привертає увагу, викликає шире бажання почути цей твір. У ньому, перш за все, приваблює глибоке відчуття духу народної пісні.

У «*Квітоньках України*» представлено 17 українських народних пісень. Вони різні за характером – наспівні, жартівливі, сумні, тужливі. Поряд із добре знайомими – «Сонце низенько», «Віють вітри», «І шумить і гуде» – зустрічаємо маловідомі й в наш час. Завдяки майстерному розташуванню музичних тем композиторові вдалося створити своєрідну емоційну кульмінацію, пов'язану з життям і творчістю Т. Г. Шевченка.

Розпочинається цикл вищенаведеним «*Полонезом на смерть Шевченка*» Василя Пащенка, що символічно звучить як танець-спомин за втратою непересічного вершника потужної сили й духу народу. Другий епізод у «шевченкіані» – історична пісня «Гей Морозе та Морозенько», яку поет дуже любляв наспівувати. Скупі рядки епістолярної спадщини Т. Шевченка свідчать про те, з якою щирою симпатією ставився він до особи козака-героя і до його діяльності: «Поцілуй Маркевича за мене за його ноти; добре, дуже добре, а особливо «Морозенко»: він мені живісінько нагадав нашу милую безталанну Україну», – так писав поет П. Кулішу 1857 році, повертаючись із заслання (5 грудня, Нижній Новгород).

Зазначимо, одна з популярніших пісень українського народу про козак-лицаря існує в десятках варіантів. Хто такий Мороз – не відомо. Найбільш поширена думка, що опоетизований Мороз – узагальнений образ козака, сміливого воїна, захисника рідної землі, який бореться проти татаро-турецького поневолення і польсько-шляхетського гніту.

Пісня про загибель уславленого героя опрацьована в характері скорботної ходи, зумовлена чіткою фіксацією зазначеного характеру *Maestoso* та авторською ремаркою *ben ritmico* в організації метроритму. В поліфонічному фактурному викладі відмічаємо контрапунктичне проведення основної теми в акордовому звучанні на фоні супровідного, гамообразно-арпеджованого руху в октавному потовщеному дублюванні голосів. Втім, акомпануючу лінію мелодичного голосу композитор «таврує» у семантичному вияві сакральної інтонації *rasus duriusculus*, виразником якої є низхідний чотиріступеневий хроматичний рух. Риторична фігура символізує скорботний плач, спустошене емоційне відчуття, особливу тугу за загиблим героєм.

Почасти митець запроваджує і композиційну техніку поліфонічного нагромадження за рахунок проведення основної теми на фоні витриманої тонічної функції, також в народному дусі трактує контрапунктичне нашарування на зразок тоніко-домінантового квінтового органного пункту.

Отже, шляхом глибинного висвітлення національної ідейно-образної канви та цілісної драматургічної лінії музичного розвитку виявилось уміння композитора відтворити інтонаційно-знакову відповідність образно-змістової парадигми.

Чільне місце у фортепіанному попурі належить п'єсі А. Єдлічки «Кобзар», в якій композитор доволі вдало імітує гру на кобзі. Мелодійна основа п'єси інтонаційно відповідає фольклорним наспівам. Композитор майстерно увиразнює ладову характерність за рахунок типових оспівувань опорно-стійких ступенів мінору та в підкресленні автентичних зворотів, мелізматичних «кліше» мордентної символіки.

Тематизм оповитий лірико-пісенною поетичністю та меланхоліко-чуттєвою інтонацією-сумом за Кобзарем: такий характер випромінений у авторській ремарках *pietoso*, *dolente*. В музичному претворенні експресивний вираз набуває своєрідного прояву в монодійному звучанні мелодії як відлуння самотності, сповненої страждання, долі Кобзаря (композитор часто звертається до гемітонної низхідної тетракордової поспівки від IV до I ступеня, також до плагального типу тонально-функціональних співвідношень). Зазначимо, монодійний заспів на витриманій хорovій педалі, як і октавне ущільнення основної

мелодичної лінії, – типовий романтичний стильовий прийом фактурного викладу, який найуживаніший в українській фортепіанній музиці.

В творчості Т. Шевченка співці-кобзарі посіли чільне місце і уособлювали собою мандрівних музикантів, були носіями героїко-поетичної творчості – у втіленні дум, історичних пісень, страждання народу в боротьбі за свою незалежність. Упродовж тривалого часу «гомери України» були не лише свідками сучасності, а й активними учасниками історичних подій. Тому й самого автора, з часу виходу його збірки, почали називати Кобзарем як носія народної мудрості й духовного вершника національної своєвільності.

Пісня «*Ой я чумак нещасливий*» становить четвертий епізод шевченківського циклу і долучається як монолог-оповідь про тяжку долю митця, якого все життя глибоко хвилювали мотиви знедоленості та сирітства. Українська народна пісня тісно переплетена з поетичною творчістю Шевченка. Як слушно зазначає Олена Козачук: «За свідченням сучасників (П. Куліша, Г. Барвінок, кн. Рєпніна, Ф. Лазаревського та ін.) митець у колі своїх друзів і знайомих часто наспівував, акомпануючи собі на гітарі або фортепіано. Поет мав чудовий баритон, але й виконував високі тенорові ноти» [7, с. 53].

Мелодію пісні композитор інтерпретує в октавному дублюванні з використанням паралельного ланцюжка терцієво-секстових акордових сполучень. В епізоді-сполученні заключної частини А. Єдлічка проводить мелодійні трихордові поспівки в октавному ущільненні по опорним тонах малого зменшеного септакорду (*фа-дієз-ля-до-мі*), а також дублює риторичну фігуру скорботи, страждання терцієвою стрічкою по ступеням низхідного хроматичного руху.

Завершує шевченківський цикл один із перших прижиттєвих творів на слова Т. Шевченка – пісня «*Думи мої, думи мої*» видана у хоровому аранжуванні 1860 році відомим українським фольклористом і композитором О. Рубцем. Мелодичні низхідні квартові й тетрахордові поспівки звучать на фоні арпеджованого супроводу, утриманого тонічним органним пунктом (на тонічну педаль композитор накладає домінантовий септакорд до тонічного тризвуку і домінантовий терцквартакорд до субдомінантового тризвуку).

До найтиповіших романтичних стильових прийомів слід віднести: включення функціонального співвідношення тонічної та субдомінантової тональних сфер, запровадження автентичних зворотів з натуральною домінантою, використання найуживанішого кадансового звороту в образно-інтонаційному проведенні низхідних VI – V – I ступенів мінорного

ладу із заключним гармонічним оспівуванням опорного тонічного тону.

Втім, якщо В. Пащенко «ініціює» звучання більш у виразно експресивному ключі, О. Рубець спрямовує до романтично-поетичного виразу, то насамперед в музиці М. Лисенка ця інтонаційна лексема набуде більш символічного значення і скорботного вияву, а у творах Б. Лятошинського трансформується до сакрального образно-змістового прототипу, стане лейттемою його пізньої творчості та характерним мелодичним остовом його лейтгармонії, що є символом української й слов'янської (*панслов'янської*) душі.

Першим, хто почав використовувати поетичні рядки Т. Шевченка як програмні епіграфи до інструментальних творів, що оповиті символічними образами творчої спадщини митця, став В. Сокальський. Його програмний цикл «На лугах» включає десять мініатюрних нарисів, що мають національно українську визначеність. Програмні назви та поетичні епіграфи до інструментальних творів шевченкового спрямування обрано композитором із текстів народних пісень або з віршових рядків Т. Шевченка та Л. Глібова. У цьому циклі композитор прагнув зобразити картини української мальовничої пейзажності, сцени з народного життя та побуду простих людей, народні образи, думи, сподівання. Автор майстерно перевтілює різні жанри народних пісень. До фортепіанної шевченкіани слід долучити три мініатюрні п'єси – це «Дівчина-сиротинка», «Пісенька» та «У гаю».

Поетичний епіграф до «Дівчини-сиротинки» взято композитором з віршованої прози «Нащо мені чорні брови...», яка є показовою у романтичному вияві ранньої творчості. Дівчина-сиротинка оплакує свою нещасну самотню долю, гірко зволікає на своє неминуче і зражене кохання, і немає кому пожалітися й пригорнутися своєю «безталанною» головонькою.

За формою п'єса побудована у куплетно-варіаційній формі із зачином у формі періоду та заключним проведенням повторного речення. В народному дусі звучить висхідна інтонація на малу сексту із наступним мелодійним оспівуванням II ступеня мінорного ладу та низхідною інтонацією по звукам натурального доміантового тризвуку. Супровід до теми регламентований витриманими акордовими послідовностями у вираженні автентичного гармонійного звороту t^3_5 та натурального D_6 . За принципом фактурного варіювання композитор видозмінює супровід до теми: варіаційного змінення набуває комплексна арпеджовано-гамоподібна фігурація, яка відтворена за рахунок ритмічного ущільнення-подрібнення на октольні, 9, 11, 15, 17 ритмічні мікрогрупи.

Композиційний прийом ритмічного ущільнення, має ще назву «*ритмічна диминуція*», що характеризується поступовим динамічним

посиленням ритмічної конфігурації, призводить до появи поліритмії. Поліритмічний виразник обумовлений своєрідністю загострено-емоційної думки, сконцентрованої в кульмінаційних епізодах музичного виразу.

Так, шляхом образно-інтонаційного контрапунктичного нашарування, композитор втілює найпотаємніші кореляції, авторські інтенції лейттематичного ключового образу – теми сирітства, самотності, незбагненності, сповненої драматичним смутком, болем, жалібним висловом.

Привертає на себе увагу романтичний образно-інтонаційний зворот у вияві провідного тематичного зерна – по звукам низхідного тонічного тризвуку *g-moll* з прилеглою секундовою інтонацією до квінтового щабля (*VI–V–III–I*). Ця мелодійна поспівка побудована в дусі українських народних пісень, вона концентрує в собі вкрай значимі традиційні зв'язки мелосу з архаїчними фольклорними витоками.

За принципом контрастного співставлення побудована «Пісенька», в якій контрастність виступає основним формотворчим засобом музичного виразу. Вона є претвореною як у фактурному різновиді, штриховій нюансировці, так і в інтонаційно-мелодичних, ладогармонічних зв'язках.

Натомість, поетичним епіграфом до жанрового вияву служить віршовий рядок з поезії «На вічну пам'ять Котляревському» Т. Шевченка. Котляревський був першим українським письменником-класиком. За алегоричним порівнянням, соловейко асоціюється з поетичним словом Котляревського, його Шевченко називав батьком, кобзарем. Спогади митця про слово вчителя, кобзаря, величне слово було мудрим як настанова батька й матері, оспівуючи минуле України.

Зв'язок з українським пісенним матеріалом виявився в інтонаційно-тематичній структурі твору: основний зачин починається висхідною лінією по звукам тонічного квартсекстакорду з діатонічною трихордовою заключною ланкою наприкінці музичної фрази; оспівування гармонічного домінантового тризвуку припадає на творення наступної фази розвитку. В. Сокальський в пісенній традиції застосовує терцієві, квінтові, секстові паралельно-стрічкові рухи в голосах, тим самим, впроваджуючи *принцип хорového поліфонічно-транспозиційного музичного викладу*.

Поетичним епіграфом до п'єси «У гаю» В. Сокальського служить віршовий рядок Т. Шевченка із поеми «Гайдамаки» (розділ «Тинар»). Авторська ремарка концептуально висвітлює образно-змістове наповнення твору, сферу настроїв та, «закарбований» в семантично-знаковому вияві, художній образ. Мова йде про бідного хлопця-сироту Ярему, який повівся до Польщі з надією на кращу долю для своєї коханої Оксани. Немає у нього долі, «немає талану», «літа молоді марно

пропадають», бо одцурались від сироти люди.

Жанрова мініатюрка створена у формі періоду з розширеним і доповненим другим реченням. У романтичному дусі композитор застосовує принципи контрастного співставлення та фактурного варіювання, ладового змінення. Авторська ремарка *Lento* спрямовує на певну програмність, лірико-пісенну своєрідність. Розпочинається твір залученням у нижньому басовому голосі натурального *h-moll*, у верхньому голосі мелодична канва обрамляє мінорний лад у висотному положенні *e-moll*. Так, відмічаємо динамічне поліладове нашарування, в якому констатуємо синтетичне поєднання натурального *e-moll* з дорійським мінорним нахилом. Таке контрапунктичне нагромадження є типовим для кульмінаційного епізоду в загальній структурі музичного розвитку.

Зазначимо, своєрідно українські народнопісенні інтонації помітні: у вияві низхідної діатонічної поспівки від V до I ступеня мінору, в оспівуванні квартової експресивно-виразної закличної інтонації як символу героїко-патріотичних настроїв, у проведенні лейттеми доли, що виражена низхідною жалісливо-скорботною інтонацією *соль-фа-дієз-ре-сі*. Напрочуд дієвим у В. Сокальського є романтичний, композиційно фактурний прийом імітаційно-оберненого викладу: введення мелодичної основи у нижньому регістрі, натомість супровід до теми проводити у верхньому пласті музичної фактури.

До фортепіанного твору-реквієму, присвяченому 27-й роковини смерті Т. Г. Шевченка, що за думкою Лідії Корній є фортепіанною транскрипцією однойменного хору, написаного до цієї дати на текст Лесі Українки, слід долучити і *Жалібний марш Миколи Віталійовича Лисенка*. Цей твір посправжньому є показовим у співвідношенні й взаємодії національної та загальноєвропейської музичних констант. До інструментальних творів М. Лисенка, на яких чинила прямий вплив творчість Кобзаря, також відносимо «Сумний спів», дві фортепіанні Рапсодії, «Елегію» до роковин смерті Т. Шевченка для скрипки і фортепіано.

Основне збагачення народних джерел, питомих особливостей інструментального виконавства, що походять від давніх традицій гри на кобзі, лірі виявляється в історичних витоках, свідчить про втілення образів героїчного минулого, про запровадження просвітлено-життєстверджуючої лірики.

Фортепіанна творчість М. Лисенка є найвищим еталоном у становленні зрілого романтичного фортепіанного стилю на шляху до творення національно-своєрідної неповторної ознаки в музиці, сучасних засобів художньої виразності, композиційних принципів формотворення, характерних принципів ладової організації музичного матеріалу.

М. Лисенко був серед перших, хто професійно розвинув поліфонічну техніку письма, зокрема, імітаційний та підголосковий різновиди.

Звертаючись до художнього втілення непересічної постаті Тараса Шевченка, композитор обрав жанрову основу траурного маршу-ходи, традиційно успадкованого від творчого доробку Т. Безуглого. Жалібний марш М. Лисенка являє собою складну тричастинну форму, крайні частини якої побудовані у вияві простої тричастинності з епізодично розвиненим середнім розділом. У романтичному дусі композитор проводить однойменні тональні співставлення частин (*h-moll* – *H-dur*), в середніх епізодах крайніх частин використовує ладове відхилення в паралельну тональність (*D-dur*). У вертикально-акордовій проекції музичного інтонування композитор впроваджує квартові, квінтово-квартові, квартово-квінтові, квінтово-секстові, терцієво-секстові гармонічні сполучення (часто-густо у паралельно-стрічковому русі голосів) як носія архаїчних традицій народно-інструментального виконавства.

Натомість, в кульмінаційних епізодах романтично стильовим засобом октавного ущільнення М. Лисенко «таврує» основну мелодичну лінію, витoki якої помітні у народно-хоровому складі музичної фактури. Переконливий прорив у нову вищу якість ладогармонічного мислення забезпечує композитор залученням вертикально тритонові акордової структури як виразника пізньоромантичного творчого здобутку (згадаймо, його тритонові-секундові інтонації потужного експресивного виразу). Власне такі сучасні рудименти пізньоромантичної тенденції є результатом включення семантичної лаконічно-сконцентрованої інтонації-думки.

Особливого колориту і неповторної виразності у прояві національної музичної мови в творчості М. Лисенка надають вкраплення ладових зворотів, засобів ладової організації. Звернімо увагу на напрочуд широке використання ладової окраси фрігійського мінору, зокрема, скорботної інтонації малої секунди між першим та другим щаблем та експресивно-величній інтонації у вияві збільшеної секунди між другим та третім ступенями. Так, на початку Жалібного маршу впроваджується фрігійський мінорний нахил, що мінливо змінюється відповідними кореляціями міноро-мажарного ускладнено синкретичного різновиду.

Романтична стильова риса фортепіанної творчості митця також проступає у поліфонічному нагромадженні голосів. Прийом поліфонізації музичного тематизму сприятливо обумовив і специфіку поліладового мислення як своєрідно романтичного методу образної художньо-композиційної будови. До контрапунктично поліладового виразу композитор залучає мелодичний мінор, що проводиться у верхніх голосах

акордового типу музичної фактури із лідійським мінорним звукорядом у нижніх голосах хорового викладу. У заключному епізоді Жалібного маршу композитор відтворює зриму картину віддалення похоронної процесії, використовуючи дієвий романтичний прийом «полішаровості вертикалі», що, як слушно зауважує О. Козаренко, має своїм джерелом народну традицію одночасного виконання кількох гуртами різних пісень.

В творчості М. Лисенка почали формуватися перші «паростки» сучасних принципів ладогармонічного оновлення, переінтонування, варіювання, які стануть творчою рецепцією для наступної плеяди композиторів (зокрема, Л. Ревуцького, Б. Лятошинського).

Музичним втіленням народного мужньо-вольового характеру, сповненого великим болем-смутом, є *Прелюд a-moll пам'яті Т. Шевченка op. 13 Якова Степового*. Як відомо, цей прелюд вперше був виконаний автором у лютому 1912 році на літературно-музичному вечорі пам'яті Кобзаря, на якому отримав дуже схвальні рецензії. Відмітимо, що прелюд саме в творчості Я. Степового й Л. Ревуцького вперше набуває професійних ознак у трактуванні цього жанрового зразка. Напевно від свого вчителя по композиції М. Римського-Корсакова у Петербурзькій консерваторії композитор перейняв любов до романтичної мініатюри (прелюд був написаний ще в студентські роки навчання). Відповідно, музика сповнена лірико-філософським, споглядально-витонченим образністю, епічно розгорнутим тематизмом, репрезентованим неофольклорними поліфонічно-лінеарними витоками.

Прелюд має тричастинну повторну структуру, поєднану наскрізним динамічним розвитком основної лейттеми як образу негідкореного мудрого слова Кобзаря. У романтичному дусі композитор моделює композиційно фактурними прийомами музичного викладу, відображеними у різноманітному нашаруванні акордової вертикалі й регістровому розмежуванні різних пластів музичної фактури. Композитор обирає імітаційний різновид поліфонічного викладу, що на початку твору експонований на витриманому тонічному щаблі.

У своєрідній неоромантичній індивідуально-стильовій манері, «не замислюючись про зовнішні атрибути національного», композитор репрезентує основну тему, що за своїми властивостями перегукується з народними ліричними піснями. Так, доволі розповсюдженим в національному героїчному епосі стає квартовий висхідний рух від домінантової V до тонічної I ступенів мінорного ладу. Такий інтонаційний зворот набуває символічних ознак в музиці М. Лисенка і асоціюється, за спостереженнями О. Козаренка, з героїчним образом рідної неньки Батьківщини.

Пізніші здобутки українських композиторів увінчались подальшим

цитують рядків Кобзаря як епіграфів до фортепіанних композицій програмного типу. Наслідуючи традиції В. Сокальського у трактуванні «етичного коду», філософської літературно-духовної першооснови, широкого розповсюдження мали «Шевченківська сюїта» Б. Лятошинського, «Тарасові думи» І. Шамо, цикл за поемою «Гайдамаки» Ф. Надененка.

Спадково наслідуючи принципи М. Лисенка, композитори усвідомлювали значення шевченкового слова, котре вилилось у етнічно «викарбованому» мистецтві кобзарів. Слушність їх творчості відобразилась у типово романтичному переінтонуванні специфічно українського інтонаційно-образного арсеналу із показовим звучанням бандури, кобзи у відтворенні фортепіано, застосуванні прийомів цитування народного мелосу, стилізації окремих компонентів гри на давніх інструментах народного вжитку (трембіти, сопілки, троїстих музик).

Важливою сторінкою літопису нашої Батьківщини є втілення героїчного народного епосу, передусім, у роки боротьби з фашизмом. Одним з вершників у прояві героїчного епосу, взірцем сучасного трактування фольклорного мелосу стає фортепіанна творчість видатного митця Б. М. Лятошинського. Своє чільне місце у єдиному потоці сучасного фортепіанного мистецтва займає цикл Прелюдій ор. 38, що вирізняється наскрізним проведенням українського лірико-пісенного фольклору.

Зміст прелюдійного циклу виявився мистецьким відображенням величі героїчних звершень, страждань, непохитної віри народу в перемогу над фашизмом. Б. Лятошинський проявив творчу майстерність у доборі літературного матеріалу для посилення образно-асоціативних вражень від музичного змісту. Як слушно зазначає В. Клиш: «Перший з обраних фрагментів виражає почуття туги за Україною, згадку про її неповторну природу, другий – містить в собі загальнолюдське втілення непоборної сили народної у боротьбі за оновлення майбутнього світу» [5, с. 7].

Композитор обрав для циклу відомий поетичний рядок Т. Шевченка під назвою «Сонце заходить, гори чорніють». У вірші поет акцентує увагу на важку долю Кобзаря, який, перебуваючи у засланні, мріє лише на мить зазирнути «серцем в темний садочок на Україну». Перебуваючи на чужині, кобзар обливається сумними слізьми і тугою за рідним краєм.

Цикл складається із трьох мініатюрних п'єс, які мають прямий зв'язок з фольклорним першоджерелом. Розпочинає циклічну форму Прелюдія, мелодична структура якої побудована на основі української народної пісні «Яром, хлопці, яром» (цю тему композитор також проводить як тему Вітчизни в симфонічній поемі «Возз'єднання»). Згідно традиції, початки якої відродились в музиці М. Лисенка, Б. Лятошинський репрезентує тему

Вітчизни із героїчним звучанням висхідної квартової інтонації від п'ятого до першого ступенів натурального мінору із поступеним низхідним малосекундовим та гармонічно-арпеджованим закінченням по звукам тонічного тризвуку. Скорботна у художньо-образному відтворенні основна тематична лінія проступає на фоні гармонічної остинатної фігурації у вияві монотонної пульсації восьмих тривалостей.

Гармонічно інтервальні пересуви спричинені щільним вкрапленням паралельно-комбінованої кварто-квінтової стрічки, в якій кристалізується лейтгармонічна основа у вираженні мінорного тризвуку з прилеглою малою секундою – перше обернення великого мажорного септакорду (*b-des-f-ges*). Зосередивши увагу на верхньому голосі гармонічно-стрічкового руху, відмічаємо проведення по звукам арпеджію великого мажорного септакорду із малосекундовим доповненням *f-ges-b-des-f-ges* у функціональному вияві мінорного шостого ступеня. Натомість, у поліфонічно остинатній фігурації нижнього пласту музичної фактури спостерігаємо тональне співвідношення тонікального та субдомінантового акордових сполучень.

В символічному значенні композитор трактує семантичну виразність трагічної за образним наповненням тональності, майстерно виділяє опорність витриманої порожньої квінти на сильній метричній тактовій основі як символу глибокої душевної порожнечі, емоційного спустошення. Провідна лейтінтонація неминучого скорботного плачу підсилюється у вираженні ладогармонічної константи. А саме: композитор будує мелодичну лінію у претворенні фрігійського ладового нахилу, вводить 12-тиступеневу хроматичну тональність у середній епізод музичної композиції.

Зазначимо, Б. Лятошинський в «український» період творчості почасти долучається до найулюбленішого річища своєї ранньої творчості. Він репрезентує розширену тональну систему з частим експонуванням риторичної фігури страждання, скорботи (тетракордової хроматичної фігури *passus duriusculus*). Тавруючи мелодичну і супровідну лінію низхідним «ковзанням» жалібною образно-змістовою, експресивно-мовної інтонації, тим самим, композитор наближує тематизм до постромантичного явища, з вираженою рецепцією у вияві романтичного експресіонізму, в художньо-творчому соавторському прочитанні літературного першоджерела. Отже, у спектрі творчо-емоційних, образно-змістових паралелей, викристалізовується щільна літературно-словесна і музично-образна семантична взаємодоповненість.

Своєрідним композиційним засобом музичного розвитку стає *фактурно-ритмічна варіантність*, видозмінність, що виявляється, зокрема, в динамічних, емоційно-загострених згустках-кульмінаціях з наступним

розв'язанням-спадом емоційної напруги. Б. Лятошинський поетапно поліфонізує музичну тканину, вплітаючи підголосковий різновид фактурного викладу, що становить імітаційне доповнення до жалібно-тематичної канви.

Другій прелюдії передуює поетичний епіграф з віршового доробку Т. Шевченка під назвою «Чума». Ця поезія пройнята експресивно-трагічним тоном, драматичною колізією в зображенні рокової поступі «смерті» як титанічної всепоглинаючої потойбічної сили, яка сама собі обирає наступну жертву. Така змістовність висвітлює стильову панораму музичної композиції в обрії символіко-трагічного експресивного виразу.

Прелюдія створена на основі української народної пісні «Ой піду я лугом», що обумовлює на структурному рівні прояв лейттематичної основи: від ствердження тематичного матеріалу до «вкраплення» її питомих ознак у гармонічну вертикально-діагональну проекцію, також залучення її до загальних принципів формотворення. Втім, композитор динамічно посилює драматичну колізію твору за рахунок поетапного поліфонічного нагромадження різнопланових фактурних різновидів. Зокрема, на початку твору звучить контрапунктична акордово-ритмічна остинатна фігура на тлі педального бурдонного басу.

Романтичним засобом ритмічної варіантності Б. Лятошинський досягає більшої витонченості тематизму і водночас імпровізаційної безпосередності невимушеного авторського вислову. В народному дусі композитор таврує мелодичне зерно з характерними спадними інтонаціями по діатонічним гемітонним тетрахордовим і пентахордовим поспівкам. З посиленою ознакою у вияві пізньоромантичного концепту відтворюється провідна тенденція поліладового музичного мислення як динамічного постулату в контексті загострено-експресивної інтонаційної модальності. Зазначимо, така політранспозиційність музичного викладу наочно проступає у поліфонічній взаємодії кількох ладових сегментів: у прояві гармонічного й натурального мінору, фрігійсько-лідійського нахилу, що спричинене використанням двох різних за ладовою сутністю фрагментів. Як відомо, збільшений четвертий ступінь мінорного нахилу є виразником вкрай підвищеної експресії, а прояв низького другого щабля є показником скорботної, сповненої драматизму, щемної інтонації-стогону.

Поетичним епіграфом до фіналу служить відомий поетичний рядок, запозичений з вірша під назвою «І Архімед, і Галілей». Т. Шевченко акцентує увагу на тому, що спасіння людей уособлене через світлу христову віру. У творі Б. Лятошинського саме Віра в перемогу над тоталітарним режимом – фашизмом привносить надію у переможену силу. Передусім така філософсько-ідеологічна концепція обумовлює репрезентацію

пафосного, апофеозно-епічного узагальнення: невідкорена вільна у своєму виборі особистість завжди є вершиною свого щасливого майбутнього.

Б. Лятошинський засобом фактурно-ритмічного варіювання структурно оновлює мелодичну основу української народної пісні «Ой у полі криниця безодня». Композитор узагальнює образ, створюючи неповторну в інтонаційному прояві тематичну будову. Ладогармонічна організація коливається в епізодичному включенні мінливого фрігійського мінорного нахилу з частковим вкрапленням підвищеного сьомого щабля.

В останній прелюді композитор засобом драматургічного наскрізного розвитку проводить мелодико-остинатну фігурацію-супровід до теми з поступовим її фактурним ускладненням і регістровим нашаруванням. Застосовуючи романтичний принцип образної трансформації мелодико-остинатного фону, митець в характерних традиціях, що походять від музики Й. С. Баха, змінює на останньому фінальному акордовому співзвуччі ладову визначеність у бік мажорного символіко-благодійного звучання.

Отже, у даному дослідженні за основну мету мали спробу розкрити у повній мірі безпосередній вияв символіко-семантичних факторів взаємодії «понятійних словесних знаків» (Ч. Пірс), що найвірогідніше уточнюють та конкретизують поетичну фабулу музичного вислову, семантично збагачуючи її. Музична інтерпретація поетичного доробку Т. Г. Шевченка популяризує великого слов'янського митця як народного співака-кобзаря з глибинним філософським підґрунтям. Вагомим чинником на шляху до експонування шевченківських узагальнено-програмних поетичних рядків є їх емоційне «вживання», «проростання» у вияві глибоко емоційного композиторського задуму.

В музичному відтворенні образно-сюжетна константа виявляється у семантичному, інтонаційно-знаковому включенні трагічних мотивів скорботи, плачів-голосінь, запровадженні відповідних жанрових моделей. Експресивний тон імпровізаційно-декламаційного вислову виражений у доцільному залученні хроматичної 12-тиступеневої системи з частковим «зануренням» в елементи розширення тональної сфери як прояву постромантичної тенденції. В контексті переосмислення європейського досвіду, світових здобутків у вияві поліладового мислення, відмічаємо композиційне збагачення поліфонічної техніки в контексті складноладового синтезу, розвиток контрапунктичного викладу на рівні мовно-лексичних елементів фактурної організації.

Новаторським зрушенням на шляху до творення сучасної рецепції в фортепіанному мистецтві стає активне запровадження принципів: *ритмічної селекції* як своєрідно творчому залученні найтипівіших для народної музики ритмічних інтонацій; *політранспозиційної контрастності* у вираженні

діатоніко-хроматичних поліладових накладань; мелодичного колоруння з мелізматичним доповненням образно-інтонаційної моделі; вияв модусної ритміки, що спричинена принципом остинатного поліпластового виразу.

1. Вахраньов Ю. Національні особливості фортепіанної творчості Ігоря Шамо//Українське музикознавство. Київ: Музична Україна, 1969. Вип. 5. С. 81–101.
2. Верещагіна О. Є., Холодкова Л. П. Історія української музики ХХ ст.: навчальний посібник. Київ: Освіта України, 2010. 268 с.
3. Грисенко Л. Гармонические особенности в хорах Б. Лятошинского на слова Т. Шевченка//Українське музикознавство. Київ: Музична Україна, 1969. Вип.5. С. 117–127.
4. Кашкадамова Н. Історія фортеп'янного мистецтва ХІХ сторіччя. Львів: Сполом, 2003. 464 с.
5. Клин В. Фортепіанна спадщина//Музика. 1975. № 1. С. 7–8.
6. Козаренко О. В. Феномен української національної музичної мови: монографія. Львів, НТШ, 2000. 248 с.
7. Козачук О. Забута музика...Забуті імена...: нариси про композиторів ХІХ –першої половини ХХ ст. (з архівних розвідок): навчальний посібник. Київ: Музична Україна, 2009. 256 с.
8. Корній Л. Історія української музики: ХІХ ст. Київ, Нью-Йорк: Вид-во М. П. Коць, 2001. Ч. 3. 254 с.
9. Медушевский В. В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки//Музыка. 1967. С. 23–25.
10. Москаленко В. Інтонація, музика, слово//Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2003. Вип. 27. С. 12–20.
11. Пяковський І. До проблеми семіотичного аналізу музичного тексту//Київське музикознавство: збірник статей. Київ, 2001. Вип. 7. С. 37–41.
12. Пяковський І. Оновлення романтичних і постромантичних традицій в ладогармонічному мисленні Б. Лятошинського//Українське мистецтво. Київ, 1991. Вип. 26. С. 74–93.
13. Пяковський І. Б. Музика і кібернетика: все ще актуальне зіставлення понять//Часопис НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2009. № 3(4). С. 90–103.
14. Пяковський І. Б. Поліфонія в українській музиці: навчальний посібник; До 100-річчя НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2012. 272 с.
15. Сокол А. В. Исполнительские ремарки, образ мира и музыкальный стиль. Одесса: Моряк, 2007. 276 с.
16. Фрайт О. М. Лисенко на порозі нової доби та його рецепції у наступних поколіннях українських композиторів//Українське музикознавство. Київ, 2003. Вип. 32. С. 236–247.
17. Шамаєва К. З любов'ю до Кобзаря//Музика. 1988. № 2. Березень-Квітень. С. 26.

Марценковская Елена. Фортепианная шевченкиана: символически-семантические факторы взаимодействия поэтического и музыкального выражения. В данной статье сконцентрировано внимание на основательном выявлении характерных романтических особенностей поэтически-смыслового и интонационно-образного, лексического взаимодействия в контексте символически-семантического анализа.

Ключевые слова: индивидуальный композиторский стиль,

постромантическая тенденция, символично-семантический анализ, образно-информационное поле семантики, интонационно-образные знаки-модели.

Марценківська Олена. Фортепіанна шевченкіана: символично-семантичні фактори взаємодії поетичного та музичного вислову. У даній статті спрямована увага на ґрунтовне виявлення типових романтичних особливостей поетично-змістової та інтонаційно-образної, лексичної взаємодії в контексті символично-семантичного аналізу.

Ключові слова: індивідуальний композиторський стиль, постромантична тенденція, символично-семантичний аналіз, образно-інформаційне поле семантики, інтонаційно-образні знаки-моделі.

Martsenkivska Olena. Piano shevchenkiana: symbolic and semantic factors of the interaction of poetic and musical expression. This article directed the attention to detailed identification of the typical features of romantic poetic-semantic and prosodic-shaped lexical interaction in the context of a symbolic and semantic analysis.

Key words: individual composition style, postromantic trend, symbolic and semantic interpretation, figuratively-informative field of semantics, intonation-shaped sings-model.

Юлія Журавкова

**ПРИХОВАНА КОНФЛІКТНІСТЬ ПРОТИСТОЯННЯ
«ПРОТАГОНІСТ↔АНТАГОНІСТ»
В ОПЕРІ ДЖ. МЕНОТТІ «МАРТІНОВА БРЕХНЯ»
ЯК ОСНОВА МУЗИЧНОЇ ДРАМАТУРГІЇ ТВОРУ**

Творчий спадок видатного американського композитора італійського походження Джан Карло Менотті мало відомий на теренах нашої країни, і не привертає особливої уваги українських музикознавців. Якщо в англійській літературі є декілька фундаментальних праць, присвячених постаті композитора, то в українській музикознавчій літературі про нього згадується лише побіжно [6; 9]. Між тим, процес становлення американського музичного театру у ХХ столітті, який все частіше входить в зону наукових інтересів музикознавців європейських країн [13; 16; 17; 19; 22], нерозривно пов'язаний з творчістю цього видатного композитора.

З огляду на безперечну ідейно-художню якість творів Джан Карло Менотті, видається доцільним та *актуальним* заповнити наявні прогалини, дослідивши його вибрані опери.

Дана стаття присвячена маловідомій одноактній опері Д. К. Менотті