

КОНЦЕПТОСФЕРА УКРАЇНСЬКОЇ АКАДЕМІЧНОЇ ПІСНІ В КОНТЕКСТІ МЕТОДОЛОГІЧНИХ ПРИНЦИПІВ АНАЛІЗУ МУЗИЧНО-ПОЕТИЧНИХ СПІВВІДНОШЕНЬ

Задорожна Тетяна Андріївна,

асистентка кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва, аспірантка
Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка
ORCID ID: 0000-0002-4756-8635

Визначення «українська академічна пісня» на сьогодні становить високо узагальнюючий критерій осмислення щодо української камерно-вокальної творчості в цілому та її понятійного позначення в ролі «українського солоспіву» – вокального соло з інструментальним супроводом. Однак, при останньому оминається ментальна структура явища – оперта на духовний досвід української академічної традиції в ролі такого національного феномена, як концептосфера української академічної пісні: цей феномен охоплює семантичні означення жанрово-стильових різновидів камерних вокальних творів, щодо яких існують певні норми музично-поетичних співвідношень та «знаковість» їх мовно-лексичного ресурсу. Звідси – потреба вирішення структурних інваріантів жанрово-стильових різновидів українського солоспіву та їх аналізу за принципами співвідношення образних систем Слова і Музики. Так, для «пісні в народному дусі» – це узагальнення сюжетної програми віршованого тексту; для «романсу» – висока міра деталізації образного змісту поетичного періоджерела, що передбачає ідентифікацію інтонацій мовлення та «розмовного жанру»; для «пісні-романсу» – синтезована роль як узагальнень, так і деталізації, що є вельми характерним для ліричної фольклорної пісні; для монодраматичного солоспіву-монологу – театралізація, висока міра персоніфікації образного змісту словесного тексту та «голосу» Поета. Перелічені інваріантні структури камерно-вокальної творчості забезпечують систематизацію її концептів, що виступають в ролі константних архетипних моделей музично-поетичних співвідношень. Усе це – підстави для конкретизації музично-мовленнєвого ресурсу камерно-вокальних творів, його адекватного тлумачення як засобів втілення художніх образів згідно з творчим задумом митця, а також підґрунтя дотримання академічної манери співу, яка б відповідала нормам академічного вокального виконавства та уявленням про концептосферу української академічної пісні.

Ключові слова: вокальне виконавство, академічне вокальне виконавство, академічна манера, камерно-вокальні твори, творчість композиторів, романс, митець, художній образ, інтерпретація, мотиви, ритмічна структура вірша, український музичний фольклор.

Zadorozna Tetyana. The conceptual sphere of Ukrainian academic song in the context of methodological bases of analysis of musical and poetic correlations

The definition of “Ukrainian academic song” today constitutes a highly generalized criterion for understanding Ukrainian chamber vocal creativity in general and its conceptual designation as “Ukrainian solo singing.” But the problem is that the latter is a designation of purely resource-based equipment of a chamber vocal work. Consequently, it bypasses the mental structure of the phenomenon, which is based on the spiritual experience of the Ukrainian academic tradition as a national phenomenon such as the conceptual sphere of Ukrainian academic song. After all, the internal “semantic rhythm” of the conceptsphere of Ukrainian academic song is its genre and style diversity as micro-conceptospheres: folk song, romance, romance song, and mono-dramatic solo singing-monologue. All of these are semantic definitions of a genre type, for which there are certain norms of musical and poetic correlations. Thus, for a “song in the folk spirit” there is a high degree of generalization of the figurative program of the verbal text; for a “romance” there is a high degree of detailing of the figurative program of the verbal text, which involves the identification of speech intonations and the “conversational genre”; for a “song-romance” there is a synthesized role of both generalizations and detailing, which is very characteristic of a folk lyrical song; for a monodramatic solo chant-monologue it is theatricalization, a high degree of personification of the figurative content of the verbal text and the “voice” of the Poet. The listed invariant structures of chamber vocal creativity provide a systematization of its concepts, which act as constant archetypal models of musical and poetic relations. All of this is the basis for concretizing the musical and speech resource of genre varieties of solo singing as micro-concepts, the totality of which constitutes an idea of the conceptual sphere of Ukrainian academic song. In particular, the analytical need to distinguish genre-stylistic varieties of Ukrainian solo singing as micro-conceptospheres is due to their lexical “signification” and the very nature of the genre of vocal genres, which is based on the idea of synthesis between Word and Music, which obliges us to consider a chamber vocal work on the basis of methodological provisions regarding vocal music as different from “pure” / instrumental music. Thus, the primary factors for comprehending a chamber vocal work are the ways and methods of musical re-imagining of the verbal text. First of all, in the features of the architectonics of vocal melody, which is intended to convey the meaning of the poetic source. In turn, the meaning of this formulation of the question comes down to singling out the varieties of chamber-vocal works by Ukrainian composers as certain conceptual structures. All of this is the basis for specifying the musical and speech resource of chamber vocal works, its adequate interpretation as a means of embodying artistic images in accordance with the artist’s creative intent, as well as the basis for observing the academic style of singing, which would correspond to the concept of the conceptual sphere of Ukrainian academic song.

Key words: vocal performance, academic vocal performance, academic style, chamber vocal works, creativity of composers, romance, artist, artistic image, interpretation, motifs, rhythmic structure of the poem, Ukrainian musical folklore.

Вступ. Загальновідомо, що первинними для осмислення вокального твору є способи та прийоми музичного переозвучення словесного тексту. І передусім – в ознаках архітекtonіки вокальної мелодики, що покликана транслювати смисл поетичного першоджерела. Зокрема, сенс такої постановки питання зводиться до виокремлення жанрово-стильових різновидів камерно-вокальної творчості українських композиторів в ролі певних «концептуальних структур» або ж «концептів», що мають «знаковий» характер музичного мовлення. Таке поле аналітичних дискурсів свідчить про зміну категоріального апарату сучасного українського музикознавства, де питання специфіки жанрово-стильових різновидів камерно-вокальних творів перетворюється на категорію *концептосфери української академічної пісні* та її аналізу згідно з відповідним *термінологічним інструментарієм*.

Поняття «концептосфера», з яким споріднені такі поняття, як «архетип», «міфологема» та «символ», все частіше фігурує у дискурсі постмодерних музикознавчих рефлексій. Особливості застосування цих термінів визначають умови функціонування музичного мовлення як *процесу смислоутворення*, тобто в контексті *семіозису*, що значить сукупність «знаків» культурного досвіду (І. П'ятницька-Позднякова [5, 3]). Зокрема, такими «знаками» і є жанрово-стильові різновиди камерно-вокальної творчості, що згідно з терміносистемою концептосфери є окремшніми концептуальними структурами.

Матеріали та методи. В останні роки проблема методологічних аспектів концептології опиняється в центрі уваги багатьох дослідників [3]. Окрім джерел проблеми, які містяться у філософських теоріях К.-Г. Юнга, Ж. Далькроза, Ж. Гватаррі, Е. Кассіраера, В. Леві-Строса та ін., це сучасні філософсько-культурологічні напрацювання М. Поповича, О. Забужко, С. Гатальської, Я. Гнатюка, С. Неретиної, Н. Шведової, В. Дем'янкова, О. Переломової, З. Попової, Ю. Степанова, О. Прохорова, В. Вандишева, Р. Робертсона та б. ін. Так само і стосовно музичного мистецтва специфіку застосування категорії «концептосфера» на рівні музичного мовлення розкривають праці О. Самойленко, О. Маркової, О. Катрич, В. Марік, І. П'ятницької-Позднякової та ін.

Мета дослідження – виявити внутрішній «семантичний ритм» української академічної пісні в якості її концептуальних структур, які володіють «знаковою» музичною лексикою і виступають як константні архетипні моделі музично-поетичних співвідношень.

Методологічна основа дослідження явищ семіозису як процесу смислоутворення в лоні української камерно-вокальної творчості зобов'язує до застосування таких *методів*:

- *семантичний* – при розгляді «знаковості» музичного мовлення як мовно-музичного утвору в ролі жанрових різновидів камерних вокальних творів;
- *історико-компаративний* – у визначенні і зіставленні історично сформованих жанрово-стильових різновидів українського солоспіву;

- *структурно-герменевтичний* – для аналітичного висвітлення способів моделювання типів вокальної мелодики та типології інваріантних ознак різновидів українського солоспіву на основі музично-поетичних співвідношень.

Результати. Терміносистема концептосфери є унікальним інструментом пізнання та узагальнення музично-поетичних явищ в їхніх комбінаціях і співвідношеннях. Це змушує до пошуку певних *константних величин*, виведених на основі універсальних категорій щодо теорії вокальних жанрів як музично-вербальної сфери. Цим питанням свого часу займалися В. Васіна-Гросман, І. Лаврентьєва, К. Руч'євська, Ю. Малишев, О. Мурзіна: ці напрацювання об'єднує проблема *архітекtonіки вокальної мелодики* в її співвідношенні з віршованим текстом.

Так, звернімося до *традиційних* аналітичних положень щодо типів співвідношення ритмічної структура вірша і вокальної мелодики як способів вокалізації словесного тексту, які є відповідними прикметами щодо певних концептуальних структур (тут – мікроконцептосфери) як *мовно-стилістичного утвору*. Це:

- *метричний* тип, який передбачає так званий квантитативний принцип трактування стопи вірша, а саме – принципове забезпечення акценту задля підтримки регулярності ритмічної схеми поетичного тексту. Цей тип мелодики якнайкраще відповідає концептуальній структурі «пісні в народному дусі». При цьому інструментальний супровід виконує функцію гармонічної підтримки;

- *декламаційний* тип, який заснований не на метриці вірша, а на його синтаксичній організації – аналогічно до мовленнєвого ритму, – тому об'єктом втілення постає семантика слова і синтагма. Цей тип мелодики якнайкраще відповідає концептуальній структурі «романсу». З боку інструментального супроводу – тенденція до тематизації як засобу унаочнення смислових вигинів поетичного тексту;

- *кантиленний* тип, де ритм вірша й мовлення взагалі немов розчиняється в музичному ритмі – впритул до неспівпадіння мовленнєвого й музичного синтаксису. Притаманним є також ефект розтягування віршованого тексту, що нівелює почуття його структури. Цей тип мелодики має місце в концептуальній структурі «ліричної пісні». Роль інструментального тематизму при цьому змішана – від гармонічної підтримки до інтонаційно увираженого інструментального тематизму;

- *танцювальний* тип, який є заснованим на жанроутворювальному принципі – регулярності ритмічних фігур за умов значущості моторики як інтонаційного типу тематизму. При цьому, проте, особливе значення має ефект так званого «зустрічного ритму» – з інтригуючим зміщенням ритму вірша, незбіганням акцентів слів і музичного метру. Цей тип мелодики найчастіше зустрічається у піснях танцювального характеру з ритмізованими мотивами. Роль інструментального тематизму – узагальнююча;

- *аріозний* тип, який подібно до проміжного статусу оперних аріозо в системі оперних форм, також займає

проміжне становище поміж іншими класифікаційними типами втілення розміру або метру вірша як мовленнєвого ритму у зв'язку з музичним ритмом. Відповідно, передбачає поділ словесного тексту на синтагми або мовленнєві фрази, на основі яких проростають як адекватні музичні фрази. Цей тип мелодики характерний для концептуальних структур «романсу-монологу», «романсу-балади» та «романсу-поєми тощо. Інструментальний тематизм при цьому максимально диференційований в плані семантичного завантаження його інтонаційного рельєфу.

Наведений опис розрізнення типів співвідношення ритмічної структури вірша й мовленнєвого ритму з музичним ритмом диференціює їх як принципи втілення цього співвідношення, створюючи тим самим передумови для розрізнення *жанрово-стильових різновидів* камерно-вокального твору. Тому без перебільшення справедливо буде стверджувати, що *лексична знаковість різновидів та стилістична багатоманітність* камерно-вокальної творчості в якості *концептуальних структур* – це результат багатоманітної взаємодії Слова і Музики: в її рамках народжувалися щоразу нові жанрово-стильові моделі, і передусім – індивідуальні підходи стосовно інтонаційного рельєфу вокальної мелодики.

Стосовно ж самих музично-поетичних співвідношень, що як проблема складає основу теорії вокальних жанрів в цілому відзначимо також те, що безпосередньо аналіз способів вокалізації поетичного тексту винятково на основі принципів співвідношення ритмічної структури вірша з музичним метро-ритмом не може бути достатнім. Звідси – ще одне вельми важливе положення: навіть при заувазі способів втілення за принципами співвідношення мовленнєвого і музичного ритмів поза увагою полишається чи не найважливіше – «*звукова специфіка вірша*, яка втілюється не лише «ритмічно», але й «*інтонаційно*» на рівні *тон-інтоном*. Адже людинимірний потенціал інтономі як конкретика емоційності та характерологічності – це основи інтонаційної формули взагалі. Тому принципової зауваги потребує той факт, що саме *звукова сторона музично-поетичних співвідношень* – це завжди певний спосіб вияву *відтінків думки та «обличчя» художнього образу*. Відповідно, коли в поле зору попадає загальна композиційна перспектива (а в камерно-вокальних творах це або куплетна строфіка, або форма варійованої строфи, або «наскрізна» строфічна форма), *звуковий спектр музично-поетичного синтезу* попадає у вимір стилістичного забезпечення, яке (своєю чергою) розглядається згідно з *процесуальним боком* художнього втілення образів.

Додамо також, що загальноприйнятний спосіб розрізнення типів вокальної мелодики згідно з *жанровими ознаками* – а це «речитативний», «аріозний», «пісенний» типи, – є заснованим винятково на суто музичних закономірностях і фіксує радше відмінності стилістики, але аж ніяк не *семантичні проєкції інтонаційного синтезу* мовленнєвої і музичної сфер.

Зокрема, аналогії поміж мовленнєвою і музичною мелодикою є актуальними тоді, коли, з одного

боку, вокальна мелодика опосередковує функцію мовлення, її інтонаційний тип; з іншої – коли аналіз типів вокальної мелодики у їх відношенні до типів звукової форми усного мовлення складає основу для поглибленого розуміння художньої специфіки вокального твору як певного *типу музичного Тексту*. До того ж, у менш значній мірі це стосується безпосередньо мовленнєвих інтонацій, втілення яких завжди є не лише умовним, але й конкретно-індивідуальним. І хоча питання конструктивного боку опосередкування мовленнєвого образу поза всяким сумнівом є вельми суттєвим, тим не менше значно більшою вагомістю володіє питання про *семантику мовленнєвого праобразу*, який має (нагадаємо) *власну звукову форму*.

З наведених положень щодо методологічних основ аналізу музично-поетичних співвідношень на предмет архітекtonіки вокальної мелодики слідує, що звукоінтонаційна природа музичного вислову покріплює свою ж специфіку на ґрунті або ж у спосіб *мовленнєвого артикулювання смислу*. Це доводить правомірність апелювання до об'єднуючого чинника – феномена «*вокальна мелодика як ціле*»: мається на увазі те, що обидві сфери – мовленнєва та музична, – передбачають не стільки інкрустацію певних засобів (як от: мелодизація розспіву при мовленні, або говірки як вислову при музикуванні), скільки *спосіб розгортання* – певний *спосіб структурування*. Саме тому й існує правомірність постановки питання про *типи вокальної мелодики* у зв'язку з інтонаційно-драматургічною логікою «*мовленнєвого жанру*» та «*мовленнєвого такту*» (наприклад: оповідний, романсовість як тип контактного мовлення, діалогічний, монологічний, спонукальний типи), з чого слідує завжди неординарне вираження ідеї синтезу Слова і Музики.

Уповні логічно, отже, зіставити термін «концептуальна структура» (а також – «концепт», «мікроконцептосфера») з терміном «*архетип*», що як слово походить від давньогрецького «праобраз». Зокрема, у психології цей термін позначає певну структуру, що репрезентує стереотипні ситуації у свідомості людини або інтелектуальної системи і призначений для ідентифікації нової ситуації, що базується на ситуативному шаблоні. У такому розумінні «архетип» логічно пов'язується з уявленнями про жанрові різновиди камерно-вокальної лірики, ідентифікація з якими як «*первинними схемами*» або ж *структурними інваріантами* забезпечує *поле концептосфери* української академічної пісні: «пісні в народному дусі»; «романсу»; «пісні-романсу»; «моно-драматичного солоспіву-монологу» [2; 6].

Як вже було заявлено, певні типи музично-поетичних співвідношень на рівні вокальної мелодики як засобу омузичення поетичного першоджерела камерно-вокального твору слід сприймати на рівні «*знаковості*» *музичного мовлення*, що транслює *семантичний зріз* творчого задуму композитора. У зв'язку з цим наступні положення щодо методологічних основ аналізу музично-поетичних співвідношень закорінені в проблематику співвідношення *авторських систем* «*Композитор*» і «*Поет*». Це – або співпадіння модаль-

ностей на рівні *адекватного* відтворення творчих задумів; або *резонуюче* співвідношення, коли музична версія дещо перевершує (бо домислює) поетичну програму в плані мовно-сислового утвору; або ж *альтернативне*, коли має місце повне неспівпадіння модальних характеристик поетичного першоджерела та його музичного перевтілення. Усе це належить до питання *семантичних проєкцій інтонаційного синтезу* мовленнєвої і музичної сфер, висуваючи побіжно проблему *персоніфікації «голосу» Поета*. При цьому (нагадаємо) аналіз типів вокальної мелодики у їх відношенні до типів звукової специфіки віршованого тексту як форми усного мовлення складає основу для поглибленого розуміння художньої специфіки вокального твору як певного типу музичного Тексту. У цьому відношенні варто виокремити питання звукової форми і семантики мовленнєвих праобразів поезії окремого Поета (наприклад: Леся Українка, Т. Г. Шевченко, І. Франко та б ін.), що також репрезентує окремішній вид концептуальної структури. Адже звукоінтонаційні природа музичного вираження покріплює свою ж специфіку на ґрунті або ж у спосіб мовленнєвого артикулювання смислу; а це – *авторська інтонація Поета*, що диктує певні способи розгортання під виглядом способів структурування вокального твору в цілому і вокальної мелодики зокрема. У цьому, власне, плані й формуються певні *архетипи – інтонаційно структуровані концептуальні структури* або ж «концепти», що діють як смислове ядро й певна музично-мовленнєва константа: архетип має внутрішню логіку свого розвитку й наслідування.

А отже, як акт «схоплювання» смислів «концепт» наголошує на своїй «особистісній» природі у порівнянні з раціонально-об'єктивним його розумінням. Зокрема, оскільки «концепт» формується в мовленнєвій площині (у вокальній музиці – це мовно-музичний утвір) і потребує розуміння в духовній площині з її «ритмами», «енергією», в цілому – «інтонаційною формою», він відтак підлягає *структурно-герменевтичному тлумаченню*.

Іншими словами, «концепт» є гранично суб'єктивним, а тому актуалізує смисли у «відповідях» та судженнях про нього з креативним наповненням через якийсь окреслений «знак» чи «символ». А це – вже змістовний інваріант концепту та його сегментів, про які доцільно мислити в якості *мікроконцептосфер*, що сукупно осягаються й адаптуються до історично складених традицій і досвіду. У нашому випадку – це *жанрові різновиди українського солоспіву*, що упродовж тривалого часу підлягали як диференціації, так і трансформаціям в бік модифікації самого солоспіву у щоразу нові жанрово-стильові моделі.

Загалом в українській професійній музичній творчості шлях камерно-вокальної творчості пролягає від канту, духовної пісні барокової доби крізь «старогалицьку елегію» др. половини XIX ст., монодраматичний солоспів-монолог поч. XX ст. до камерної кантати ост. трет. XX ст. Відповідно, розбудова тезаурусу як інтелектуальної скарбниці української камерно-вокальної творчості значною мірою залежала від опанування

певними стилістичними комплексами на творення вповні конкретного структурного інваріанту певного жанрового різновиду.

Тому у продовження вище викладених суджень варто додати деякі дані щодо історії формування теоретичних положень про *систематизацію* та *мовно-стилістичну спеціалізацію* безпосередньо жанрово-стильових різновидів камерно-вокальної творчості В їх числі чи не найпершим свідченням такої постановки питання вирізняється дослідницька розробка С. Людкевича про солоспів М. В. Лисенка на вірші Т. Г. Шевченка: дослідник закликає до потреби їхнього «раціонального поділу та групування за стилістичними прикметами», причому єдиним раціональним критерієм для такого поділу та групування назвав виключно «чисто музично-мистецькі та стилістичні прикмети, що створюють характер та жанр пісень» [2, 161]. До речі, у своїх висловлюваннях Людкевич специфічно застосовує *поняття «пісні»*: цілком зрозуміло, що дослідник мислив про камерно-вокальні твори Лисенка як вокальні композиції в ролі спеціального «за характером» жанрового типу.

Так, передусім Людкевич вирізняє *тип «пісні простонародного жанру»*: дослідник характеризує його як найпростіший за змістом тип жанрової форми, що пов'язаний з картинами народного побуту; зокрема – виокремлює «характерність взорування мелодико-ритмічної структури», що є притаманною народним пісням, а також «безпретензійність у техніці супроводу» – «ніяких літературних стилістичних впливів», що слід розуміти як відсутність програмних унаочнень через деталізацію або ж семантизацію тематизму в партії супроводу. Зокрема, у цьому типі «простонародного жанру» Людкевичем висліджується висока міра поетизації жарових рамок народної пісні; а саме – узагальнення присутнього у словесному тексті «сюжету» або «картини» як загального «настрою» образної програми поетичного першоджерела.

«Другим пісенним типом» у творчості Лисенка Людкевич позначає солоспів, що за мелодикою також спираються на «народні взірці», проте – акцентує увагу на їх «мистецькому опрацюванні» засобами гармонії й техніки супроводу, яке виявляє «стилістичне споріднення із європейськими зразками». Цей тип, ймовірно, мислився дослідником як «пісня-романс», що займає проміжне положення із традиційним на сьогодні розумінням стилістичної специфіки власне «романсу» (до цього аспекту звернемося далі).

«Третім типом» лисенкових солоспівів Людкевич позначає твори на слова Лесі Українки, Гейне та інших поетів, «що їх форма й фактура далека від українського народного жанру та виявляє в мелодії, гармонії і манері фортепіанного супроводу всякі європейські зразки та впливи» [2, 162]. Суттєвим є також зауваження, що ці твори, проте, складаються на досить виразну «лисєнківську фізіономію» [там само]. Від себе, отже, додамо, що тут мова йде про безпосередньо «знаки» загальноєвропейського досвіду – з такими його результатами, як «неподільні» композиційні плани, внутрішню основу

яких визначає структуротворча ідея «монотематизму»; «лексика» шубертівської «наскрізної» пісні (шубертівська концепція *durchkomponiertes Lied*) тощо.

Щоправда, не усі окреслені Людкевичем «типи солоспівів» здобули належне термінологічне означення. Так, якщо за «першим типом» (тут – жанровий різновид) закріплено позначення «пісні», то для другого ймовірно відповідатиме таке позначення, як «пісня-романс» або ж «романс». «Третій тип», проте, постає «безіменним»; однозначною полишається лише його абсолютна стилістична протиставність як щодо «пісні», так і щодо «романсу».

До-речі, власне «романс» займає рівень простих жанрових форм – тобто, без наявності концептуальної системності поглядів чи способів розуміння явищ як семантичної передумови складних жанрових форм: семантика романсового типу солоспіву – це передусім особлива лірична атмосфера із тонкою градацією почуттів, які zarazом складаються засобом деталізації образно-сислової програми та сюжету особливого роду, складеного з душевних порухів.

Наголосимо, отже, що те ж саме стосується жанрового типу «пісні-романсу», що (нагадаємо) займає проміжне положення між «першим» та «другим» (за Людкевичем) «пісенними типами», де уповні очевидно йдеться про стилістичне забезпечення принципів вокалізації словесного тексту у спорідненні з декламаційністю та участь інструментальної партії щодо увиразнення змісту поетичного першоджерела. Та загалом, у Лисенка «пісня-романс» – це національно опанований інваріант європейського романсу як суб'єктивного вираження, але яке «поетизується» в народнопісенному дусі під виглядом цілісної об'єктивованої картини душевного стану ліричного героя. Таку цілість щодо етики вираження якраз містить у собі «українська фольклорна лірична пісня».

Натомість при позначенні «третього» пісенного типу Людкевич уповні правомірно акцентує увагу на особливому роді поетичного першоджерела, яке спонукає до особливих стилістичних закономірностей «типізації» жанрової форми: стилеутворюючий чинник цього жанрового різновиду закріплено за композиційно-драматургічним рівнем (тут – глибинний вимір структурної логіки музичного мислення), а саме згідно з ним визначається концептуальна специфіка твору (тут – глибинний вимір семантичної логіки музичного мислення). Уповні правомірно, отже, вести мову про намір ускладнення певної простої жанрової форми. І якщо в науковій розвідці Людкевича про «форму солоспівів Лисенка» цей тип камерно-вокального твору так і не здобув свого теоретичного визначення, то в подальші часи (ост. третина ХХ ст.) цей тип камерно-вокальної композиції цілком справедливо здобув назву «монодраматичного солоспіву-монологу» (визначення М. Ярکو [6]).

Причому, таке понятійне позначення видається доволі правомірним: у ньому, з одного боку, акцентується моністична природа задуму (від гр. «моно» – один, єдиний); з іншого – специфічний виразовий чинник, що пов'язаний з драматичним типом змісту («...

драма підіймає тему до проблеми», М. Старчеус). Відтак, моно-драматичний тип солоспіву-монологу можна визначити як такий тип камерно-вокального твору, що покладається на інтенсивність драматургічного розвитку та крупну масштабність композиційного плану. До-речі: існує припущення, що витворений Лисенком тип моно-драматичного солоспіву-монологу представляє собою своєрідну компенсацію відсутнього в українських композиторів того часу досвіду з написання крупних вокально-театральних вистав оперного жанру. Й справді: в історії української музичної культури кінця ХІХ ст. налічується надто мало зразків опер, до того ж вони вельми далекі від реальних здобутків того часу в полі західноєвропейської традиції. Але такими були тодішні соціокультурні обставини: власне українські композитори фактично не мали можливості для постановки власних опер.

З-поміж типізуючих прийомів мовно-стилістичного забезпечення моно-драматичного солоспіву-монологу слід назвати: перевагу декламаційно-речитативного типу мелодики; композиційну розлогість строфічної форми; тематичну диференційованість інструментальної тканини; загальну театралізацію вираження засобом драматургічного розвитку. Важливою є також заувага такого типізуючого чинник, як образно-тематичні обрії цього надзвичайного типу «української академічної пісні»: у Лисенка – це трагічна історія українського народу (дума «У неділю рано-вранці»); драма людини-особистості, що бореться з власним безсиллям («Минають дні»); драма поета-пророка нації («В грудях вогонь»).

А отже, аналітичний досвід Людкевича склав надійну підоснову для дослідження питомих засад творення загальної палітри *жанрово-стильових концептів «української академічної пісні»*. Своєю чергою, інваріантні структури камерно-вокальної творчості забезпечують систематизацію її концептів, що виступають як константні архетипні моделі музично-поетичних співвідношень.

Висновки. Результати дослідження формуються на основі проведеного аналітичного екскурсу в методологічні основи музично-поетичних співвідношень, фундаментальні положення яких спричиняють деталізацію алгоритмів творення «концептосфери» української академічної пісні як мовно-музичного утвору. Висновкові судження виводяться супроти поширеного практики поняття «український солоспів» як позначення ресурсного розряду – вокального соло з інструментальним супроводом. Відтак, методологічно ефективним бачиться звернення до поняття «концептосфера» із йому відповідним термінологічним інструментарієм та його прикладанням до такого високо узагальнюючого поняття, як «українська академічна пісня».

Суттєво, що у системі мисленневих сутностей поняття концептосфери тісно збігається з поняттями «знаку» й «архетипу», але – із вмістом додаткових «обертонів смислу», що мають аксіологічне забарвлення й ментальну підоснову. Своєю чергою термін «мікроконцептосфера», що як поняття вживається

в терміносистемі концептосфери поряд з поняттями «концепт» та «концептуальна структура», є її сукупною велечиною, що збігається з уявленнями про структурні інваріанти жанрових різновидів камерної вокальної творчості з усіма її досягненнями, що як «ментальний код» відтворюють багатство національної культурної традиції.

Відтак «концептосфера української академічної пісні» – це не метафоричне її окреслення, а уповні врозумливе позначення фундаментальних засад музичного мово-мислення. Доведенням тому є описані на ґрунті методологічних основ аналізу вокальної музики в цілому типізуючі щодо музично-поетичних співвідношень інваріантні структури камерно-вокальної творчості, що свідчать про «текстуальність» музично-вербального мислення у значеннях «символу», «знаку» й «архетипу» жанрових різновидів камерно-вокальної творчості з їх семантичним наповненням в ролі «кон-

цептів». Зокрема, оскільки подальші напрацювання щодо концептосфери української академічної пісні бачаться як дослідження її глибинного рівня змісту в плані утвердження національного світовідчуття у його духовних вимірах, доцільно поставити також питання практичної апробації алгоритмів достовірного виконавського відтворення музично-мовленнєвого ресурсу камерно-вокальних творів як підґрунтя втілення художніх образів згідно з творчим задумом митця та дотримання академічної манери співу, яка б відповідала уявленням про концептосферу української академічної пісні. Підставою тому має бути «лексична знаковість» жанрово-стильових різновидів українського солоспіву, що як «архетипи» та «символи» укладаються за уповні конкретними принципами омузичення словесного тексту, складаючи тим самим власну мовно-стилістичну систему в регламенті музично-поетичних співвідношень.

Література:

1. Вандишев В. Методологічні аспекти концептології. *Гуманітарний вісник ЗДІА*. 2012. № 50. С. 45–51.
2. Людкевич С. Про композиції до поезій Т. Шевченка. *Людкевич С. П. Дослідження і статті*. К. : Музична Україна, 1976. С. 127–131.
3. Марік В. Методологічні підстави введення поняття «концепт» до музикознавчого дослідження. *Проблеми сучасності : культура, мистецтво, педагогіка* : збірник наукових праць. Харків-Луганськ : Стиліздат, 2007. Вип. 8. С. 53–65.
4. П'ятницька-Позднякова І. Музичне мовлення в дискурсі мовно-знакових теорій. *Українське музикознавство : науково-методичний збірник*. НАМАУ ім. П. І. Чайковського. К., 2013. Вип. 39. С. 31–44.
5. П'ятницька-Позднякова І. Музичне мовлення в контексті семіозису як процесу смислоутворення. *Україна – Польща: діалог культур* : збірник матеріалів Міжнародного наукового симпозиуму (Київ, 9–12 квітня 2018 року). Київ : ІК НАМ України, 2018. С. 92.
6. Ярко М., Караліус М., Бучок Л. Жанрово-стильова спеціалізація солоспіву у творчості М. В. Лисенка. *«Fine Art and Culture Studies»* : збірник наукових праць. Волинський національний університет імені Лесі Українки, 2022. Випуск 1. С. 10–18.

References:

1. Liudkevych S. (1976). Pro kompozytsii do poezij T. Shevtchenka. Liudkevych S. P. Doslidzhennia i statii. [On compositions to the poetry of T. Shevchenko. In S. P. Ljudkevych: Research and Articles]. Kyiv: Muzychna Ukraina. pp. 127–131. [in Ukrainian].
2. Marik V. (2007). Metodologichni pidstavy vvvedennia poniattia «kontsept» do muzykoznavtchoho doslidzhennia. [Methodological foundations for introducing the concept of "concept" into musicological research]. Problemy sutchasnosti : kultura, mystetstvo, pedagogika : zbirnyk naukovykh prats. Kharkiv-Lugansk : Stylizdat, 2007. Vyp. 8. pp. 53–65. Kharkiv-Lugansk: Stylizdat. pp. C. 53–65. [in Ukrainian].
3. Pyatnytska-Pozdniakova I. (2013). Muzytchne movlennia v dyskursi movno-znakovykh teoraj. [Musical speech in the discourse of language-sign theories]. Ukrainiske muzykoznavstvo : nauково-metodychnyj zbirnyk. NAMAУ im. P. I. Tchajkovskogo. Kyiv, 2013. Vyp. 39. pp. 31–44. [in Ukrainian].
4. Pyatnytska-Pozdniakova I. (2018). Myzytchne movlennia v konteksti semiozysu yak procesu smysloutvorennia. [Musical speech in the context of semiosis as a process of meaning-making]. Ukraina – Polshtcha: dialog kultur : zbirnyk materialiv Mizhnarodnogo naukovoogo sympoziumu (Kyiv, 9–12 kvitnia 2018 roku). Kyiv : IK NAM Ukrainy, p. 92. [in Ukrainian].
5. Vandytchev V. (2012). Metodologichni spekty kontseptologii. [Methodological aspects of conceptology]. Gumanitarnyj visnyk ZDIA. 2012. № 50. pp. 45–51. [in Ukrainian].
6. Yarko M., Karalius M., Butchok L. (2022) Zhanrovo-stylova specializatsiia solospivu u tvortchosti M. V. Lysenka. [Genre and style specialization of solo singing in the works of M. Lysenko]. «Fine Art and Culture Studies» : zbirnyk naukovykh prats. Volynskij natsionalnyj universytet imeni Lesi Ukrainky, 2022. Vypusk 1. pp. 10–18. [in Ukrainian].