

Марія Каралюс
(Дрогобич)

СЕЦЕСІЙНІ МОТИВИ В КАМЕРНО-ВОКАЛЬНІЙ ТВОРЧОСТІ ВАСИЛЯ БАРВІНСЬКОГО ТА НЕСТОРА НИЖАНКІВСЬКОГО

У камерно-вокальній творчості В. Барвінського найпоказовішими з погляду наявності сецесійних мотивів є твори зрілого періоду творчості (1918–1923): «Сонет», «Пісня пісень», «Щаслива будь», «Колисанка» та «Псалом Давида». Камерно-вокальна спадщина Н. Нижанківського нечисленна за своїм обсягом, але надзвичайно симптоматична в руслі модерних ідей: вишуканий естетизм авторських поетичних уподобань спричинив звернення композитора до текстів його сучасників О. Олеся, Б. Ленкого, М. Семаки, У. Кравченко. Мотиви ностальгії, сну, патетика, драматичність притаманні яскраво-суб'єктивному, максимально емоційному стилю авторського висловлювання.

Ключові слова: сецесія (стиль модерн), солоспів, поліфонізація, ритмічна орнаментальність, психологізм, патетика, драматизм.

In chamber-vocal works by Vasily Barvinskyi a most model from point of presence of Art Nouveau reasons are works of mature period of composer's creation (1918-1923): «Sonnet», «Song of songs», «Happy be», «Lullaby» and «Psalm of David». The chamber-vocal works by Ukrainian composer Nestor Nizhankivskogo is not numerous after the volume, but extraordinarily symptomatic in the river-bed of Modern-style ideas: refined aesthetism of author poetic tastes led composer's treatment to the texts by his contemporaries Olexander Oles, Bogdan Lepkyi, Melanie Semaka, Uliana Kravchenko. Motives of nostalgia, a dream, a pathos, the drama inherent in bright subjective, emotional style of author statements.

Keywords: Art Nouveau (Modern-style), romance, polifonisation, rhythmic ornamentation, psychology, pathos, drama.

Стиль модерн – одне з яскравих художніх явищ початку ХХ століття – був надзвичайно поширеним в українській культурі, він формувався в архітектурних ансамблях, на живописних полотнах, у графічному оформленні численних журналів, у рекламі. Вплив цього стилю позначився досить яскраво та оригінально і на музиці цього періоду: творчість Н. Нижанківського, Б. Яновського, деякі твори М. Лисенка, Л. Ревуцького, В. Косенка, В. Барвінського, Я. Степового та ін. відчутно забарвлена стильовими рисами сецесії. Виразовий арсенал музики в стилі модерн вирізняється колоритністю гармонії, багатим «декором» фактури за рахунок її активної поліфонізації, плинністю, безперервністю форми поряд з тенденцією до мініатюри, до «мозаїчного» типу формотворення, любов'ю до мотивів-символів. Музичний сюжет, тематика, образність часто не виходять за межі любовної лірики, але спектр її втілень надзвичайно широкий і сміливий – від елегійної споглядальності до любовно-го екстазу.

Понадсторічна дистанція надає стилю модерн усе виразніших рис, і найновіші теоретичні дослідження сміливо висувають гіпотезу про модерн як історичний стиль з тенденцією до епохальності. До таких праць належить монографія Д. Сараб'янова [11], яка є актуальним, методологічно засадничим підґрунтям у вивченні особливостей стилю модерн у різних видах мистецтва. Серед музикознавчих досліджень, у яких так чи інакше простежується увага до проблематики модерну (сецесії) в українській музиці першої третини ХХ століття, слід виділити праці Л. Кияновської [6; 7], О. Козаренка [8; 9], І. Чернової [12], Н. Кашкадамової [5], М. Ржевської [10], М. Каралюс [3; 4], які вводять певні явища української музики у стильовий контекст сецесії (модерну).

Мета статті – на прикладі кількох солоспівів проаналізувати естетико-стильові риси сецесії (модерну) в камерно-вокальній творчості Василя Барвінського та Нестора Нижанківського.

Стильові тенденції модерну чи не найповніше виявилися в камерно-вокальній творчості українських композиторів першої третини ХХ століття. Цьому насамперед сприяло звернення музикантів до поезії своїх сучасників – молодомузівців Б. Лепкого, В. Пачовського, П. Карманського, «хатян» Олександра Олеся та Грицька Чупринки, а також І. Франка, М. Семаки та Р. Купчинського. Саме у їхній творчості композитори знаходили такі ідеї та образи, які вимагали для свого втілення відповідно і нових засобів музичної виразності.

Особливу увагу приділено психологічному аспекту в розкритті настроїв, що панують у кожному романсі-солоспіві. Поряд з реальними людьми героями солоспівів нерідко стають міфологічні персонажі. Розвиткові українського солоспіву початку ХХ століття сприяють і принципи міфологізації, «пересотворення» реальності та театралізації, які притаманні модерну.

Для В. Барвінського (1888–1963) сфера камерно-вокальної лірики стала своєрідною творчою лабораторією, у якій йому вдалося «знайти небанальні форми застосування українських фольклорних інтонацій і жанрових стереотипів у контексті модерної системи музично-виразових засобів» [7, с. 190]. І хоча обсяг жанру романсу у творчості композитора невеликий (усього 16 зразків), саме в ньому виявилися найхарактерніші ознаки обдарування та стилю композитора. Культ краси, властивий модерну, імponує В. Барвінському, зумовлює багату палітру ліричних відтінків та вимогливість до поетичних джерел своїх творів. Композитор звертається переважно до текстів сучасних йому українських поетів: Б. Лепкого, Грицька Чупринки, І. Франка, Лесі Українки, В. Маслова-Стокіза.

Розгорнена форма більшості солоспівів, наближення їх до поем (за С. Павлишин) зумовлені не лише прагненням В. Барвінського якомога повніше розкрити зміст поетичного тексту, а й виявом однієї з тенденцій мистецтва модерну – саморозвитку форм. Найпоказовішими щодо наявності рис стилю модерн є твори зрілого періоду творчості композитора (1918–1923): «Сонет», «Пісня пісень», «Щаслива будь», «Колисанка» та «Псалом Давида».

«Псалом Давида» (94-й), «переспіваний» П. Кулішем, свідчить про широту жанрового діапазону вокальної творчості В. Барвінського і був створений у двох варіантах – з фортепіанним і оркестровим супроводом. Образ біблійного героя Давида композитор трактує як образ месії, провісника божої кари за всі біди, що випали на долю людства під час Першої світової війни. 1918 рік – час написання солоспіву – був роком створення ЗУНР внаслідок перемоги національно-визвольного руху в Галичині. Наближення міфу до сучасності, трактовка образу Давида як національного героя свідчать про виявлення в цьому творі характерної ознаки модерну – міфотворчості.

Для втілення героїко-епічного образу царя Давида композитор обирає жанр маршу, який протягом усього твору зазнає значних метаморфоз. Характер суворого, похмурого похоронного маршу в інструментальному вступі створюється за допомогою традиційного для цього жанру комплексу музично-виразальних засобів: мінорного ладу, низького регістру, повільного темпу, пунктирного ритму, рішучої тріольної фігури в басі, «стогнучих» низхідних секундових та побудованих на тризвучі інтонацій, а також імітаційно-поліфонічної переклички хроматично «сповзаючих» мотивів. Затемненню колориту сприяють і відхилення в далекі до початкового до-мінору тональності. Натомість в останньому розділі солоспіву («Блаженний той, кого Ти, Боже, Твоїм законом наставляєш») панують зовсім інші настрої: енергійні висхідні квартові ходи, пружний пунктирний ритм та урочистий акордовий супровід створюють оптимістичний настрій життєствердної ходи переможців.

Для вокальної партії «Псалма Давида» характерний надзвичайно широкий діапазон трактування наспівного та речитативного принципів. Тональна драматургія солоспіву виявляється у протиставленні тональностей бемольної сфери та До-мажору. Цікавим є і застосування гармонічного до-мажору наприкінці твору – як згадки про переважання бемольних тональностей. У «Псалмі Давида» композитор широко використовує

ладову альтерацію та дисонуючі співзвуччя багатотерцевої структури, не порушуючи, однак, тональних рамок. Таким чином, В. Барвінський, використовуючи контрасти стереотипів похоронного та переможного маршів і тональностей бемольної сфери та До-мажору у крайніх частинах, вибудовує єдину неухильну лінію наростання, яка через подолання перешкод приводить до епічного та життєствердного фіналу. Солоспіву притаманні символічність, поемність, наскрізний розвиток, симфонізація супроводу, масштабність – риси, що в цілому є визначальними для стилістики європейської музики епохи модерну.

Романс «Щаслива будь», написаний на вірш Б. Лепкого, є яскравим зразком сецесійної любовної лірики. Для розкриття змісту поезії – томління романтичного героя у розлуці з коханою – В. Барвінський обирає улюблені прийоми оперування засобами музичної виразності, за допомогою яких він добивається відтворення найменших змін настроїв, продиктованих текстом. Так, драматургія солоспіву відбиває еволюцію психологічного стану героя від чорної меланхолії (у першому розділі) та елегійної мрійливості (у другому розділі) до майже релігійного екстазу (в останній частині). Цим зумовлена і структура музичної форми романсу – поєднання наскрізного розвитку із тричастинністю. У мелодиці твору воедино зливаються мовно-виразний речитатив і романсова наспівність. Композитор вдається до увиразнення семантики інтонацій, поширених як в українській народній, так і в професійній музиці: жалібну сентиментальність поспівки, побудованої на сполученні малої секунди та зменшеної кварта, енергію квартових затактових висхідних стрибків, пізнаваність висхідних та низхідних секст – неодмінного атрибуту романсу. Розвиток мелодичної лінії підпорядкований згадуваній вище еволюції психологічного стану героя, і в ньому надзвичайно велику роль відіграє ритм: часті зміни метра та пунктирних ритмів надають мелодії особливої схвильованості. Палітра тональностей, обраних композитором для втілення свого задуму, вражає розкішшю: чергування однойменних, паралельних, однотерцієвих тональностей протягом короткого відліку, зіставлення тональностей на віддалі секунди, терції, часті відхилення в тональності протилежного ладового нахилу створюють насичену гру світлотіні. Як і в інших романсах, композитор акцентує за допомогою дисонуючих співзвуч драматизм окремих фраз, підкреслює колористичність звучання септакордів, нонакордів та еліптичних послідовностей. Крім того, градація почуттів тривоги у дублюванні мелодії паралельними секстакордами та квартсекстакордами в інструментальному вступі, яскрава ілюстративність деяких епізодів (розливи пасажів після слів «а серце стоптане нехай біля воріт святого раю блудить» або «довгих, довгих днів розлуки»), програвш перед середньою частиною в дусі шопенівських імпровізацій, що створює елегійний настрій, та введення виразної мелодії – символу кохання – у верхньому голосі заключного розділу доповнюють стильову характеристику солоспіву.

«Пісня пісень» на слова В. Маслова-Стокіза – яскравий приклад розкриття теми кохання в царині традиційної для модерну іконографії. У поезії закохані ототожнюються із Соломоном та Суламиф'ю, про що свідчить назва гори Кармель, проте це не перешкоджає прочитувати цю вічну історію напрочуд сучасно, «тут і тепер». Перенесення міфу в сучасність є показовим для сецесійної поезії початку ХХ ст. Так, наприклад, у творчості молодомузівців ми постійно натрапляємо на міфологічних та літературних героїв і героїнь усіх часів та народів (Ероса з однойменного вірша П. Карманського зі збірки «Осінні зорі», Ладу і Марену, Каліпсо та Беатріче зі збірок відповідно «Ладі і Марені терновий огонь мій» та «Розгублені звізди» В. Пачовського). Крім того, мистецтво модерну тяжіє до виявлення людської пристрасті, відтворення проявів безпосереднього і часто неусвідомленого почуття, подекуди еротичних настроїв і мотивів. Про це свідчить надзвичайна популярність мотиву поцілунку у творах образотворчого мистецтва описуваного періоду. Ще одна прикметна риса модерну, яка полягає в особливому трактуванні часу, виразно проявилася у творах зрілого періоду творчості В. Барвінського і, зокрема, у «Пісні пісень». Як зазначає Д. Сараб'янов, у модерні «це трактування сильно відрізняється від того, що було в середині – другій половині ХІХ століття. Реалізм фіксував час у цілком

конкретному його вияві. Іноді навмисно загострювалась ця часова конкретність... Імпресіонізм немовби переймає конкретність тлумачення часу в реалізмі, але переносить акцент з конкретності дії на конкретність і короткочасність, майже миттєвість сприйняття. У модерні час розтягнутий, заповільнений, концентровано-формульний. У більшості випадків живописець, зафіксувавши момент, зупиняє час або затримує його...для того, щоб максимально виразним зробити психологічне напруження» [11, с. 265]. Розтягненість та заповільненість часу виявилися у драматургії та розвитку сюжету «Пісні пісень», а це в свою чергу зумовило вибір засобів музичної виразності. Споглядальне милування опоетизованою картиною вечірнього пейзажу, схвильоване очікування і розповідь про тривалі пошуки коханого і, нарешті, радість і захоплення від зустрічі з ним, – такими є етапи розвитку сюжету солоспіву. Зазначимо, що в сюжеті абсолютно відсутні зовнішні дії, оскільки весь розвиток дії відбувається у свідомості закоханої дівчини, і ми спостерігаємо за ним крізь призму її сприйняття. Зосередження на психологічному аспекті при розкритті образу героїні романсу зумовлює використання композитором особливого психологічного прийому, який полягає в тому, що вокальній партії «доручається» передача думок, а інструментальній – відтворення багатой палітри відчуттів закоханої дівчини. Для підсилення ефективності дії цього прийому В. Барвінський до звичайного ансамблю вокалу і фортепіано додає ще й скрипку – інструмент, який за своїм тембром ідеально збігається з високим жіночим голосом. Рівноправність вокальної та інструментальної партій, зумовлена посиленою увагою до психологічного аспекту у трактуванні образу героїні, відповідає канонам модерну щодо рівноцінності зображення і фону в образотворчому мистецтві. Цим зумовлені наскрізна побудова твору на переливах пасажів, трелей, арпеджіо, у які органічно вплітається вокальна партія, зв'язок романсового епізоду з попереднім інтонаційним розвитком та включення до нього зворушливо-мелодійних розспівів скрипки з інструментального вступу. Вокальна партія в процесі становлення образу послідовно проходить три стадії розвитку: від речитативності через романсовість до мелодичних фраз, що являють собою широкі розспіви на довго витриманих звуках. Аналогічна образна трансформація відбувається і в інструментальних партіях. Для відтворення чарівної атмосфери тихого літнього вечора композитор використовує фортепіанні арпеджіо на акордах різної структури, нерідко альтерованих, та характерну для його творчості багату палітру тональностей. У партії скрипки на цьому фоні у високому регістрі звучать трелі, що імітують пташиний спів, та надзвичайно виразні поспівки, пов'язані з образом літнього вечора, які неодноразово з'являються в музиці романсу. Кульмінація твору звучить на тлі суцільних тріольних акордів, що передають радісне хвилювання закоханих після їхньої зустрічі, а мелодія дублюється вже не тільки у скрипковій, а й у фортепіанній партії. У заключному епізоді в акомпанементі повертаються фортепіанні арпеджіо у високому регістрі. До них у коді додаються витримані септакорди на фоні басової Мі-бемоль-мажорної квінти та ніжні скрипкові двозвуччя. Останні змінюються поступово завмираючим звучанням флажолетів.

Одним з вершинних зразків модерну в українській музиці є камерно-вокальна творчість Н. Нижанківського (1893–1940), невелика за своїм обсягом, але надзвичайно симптоматична в руслі модерних ідей. Як пише дослідник творчості Н. Нижанківського Ю. Булка, «перед талановитим композитором стояло ясно усвідомлена художня мета: досягнути органічного синтезу національної і загальноєвропейської музичних традицій» [1, 3].

Насамперед звертає на себе увагу вишуканий естетизм авторських поетичних уподобань. Серед поетів, до чийх віршів звертається композитор, знаходимо імена О. Олеся, Б. Лепкого, М. Семаки, Р. Купчинського, І. Франка. Авторське висловлювання композитора завжди чітко простежується у максимальній сконцентрованості образного змісту. Композитор «витворює» свій світ з максимальною ширістю, без узагальнень і відсторонення.

Романс «Снишся мені» (1918) написаний Н. Нижанківським на слова молодомузівця Б. Лепкого. Тема сну була популярною в поезії доби модерну і, зокрема, у поетів «Мо-

лодої музи»: їх перу належать твори із красномовними назвами – «Який чудовий сон» (П. Карманський), «Я плакав уві сні» (В. Пачовський), «Сонна мрія» (О. Луцький). У вірші Б. Лепкого мрії про кохану, що приснилася уві сні, картина дощового осіннього пейзажу, спогади про весну і молодість і, нарешті, роздуми про вічний сон, яким завершується людське існування, з'являються і зникають, як у калейдоскопі. Н. Нижанківський поглиблює це враження музичними засобами, продовжуючи цю гру уяви. Наскрізню форму романсу він складає із контрастних за жанровим походженням епізодів, чутливо йдучи за текстом, унаслідок чого з'являється своєрідний мозаїчний твір.

У короткому фортепіанному вступі імпрізаційного характеру на «фоні» витриманого співзвуччя з двох квінт звучить мелодія у мелодичному мінорі з підвищеним IV ступенем, що нагадує гру народних співаків при виконанні дум чи історичних пісень. Початкова мелодична фраза «Снишся мені так живо, ясно» (наспівна декламація на фоні стриманого акордового супроводу) змінюється на словах «тії сни щось мають з сонця і весни» елегійно-романсовою мелодією, яка є разючим контрастом до неї. Новий епізод має вальсовий характер завдяки зміні розміру з 4/4 на 3/4. Мінор переходить у мажор (відбувається відхилення послідовно у Сі-бемоль-мажор з підвищеними IV та II щаблями та у Мі-бемоль-мажор). Широка хвиля пасажу у фортепіанному супроводі охоплює діапазон у 3 октави, а поліритмія і вишукані хроматизми викликають алузії з творами Ф. Шопена. Короткий чотиритактовий інструментальний програш ненадовго повертає нас до реальності, у сферу мінору, у речитативі «Встану рано, зирну в вікно – там дощ, погано». Його змінює наступний розділ солоспіву («А на душі так люблю, красно») – *dolce cantabile*, – сповнений весняних настроїв, який завдяки завершеності образу та яскравості мелодики міг би становити самостійний твір – романтичну елегію. Він виростає із ритмоінтонацій першого мажорного епізоду. Елегійність зумовлена тут широким диханням мелодії, появою гармонічного мажору і фортепіанним супроводом із м'яко синкопованим ритмом.

У ще більш розгорненому, ніж попередній, фортепіанному програші елегійні мотиви забарвлюються у трагічні тони внаслідок появи мінору та тривожного тремоло в баса. У черговому мелодекламашійному фрагменті експресія досягає своєї найвищої точки, і слова «не буде другої весни, пропала дійсність, тільки сни мені осталися» звучать як вирок. Останній розділ – розв'язка драми – повертає нас у початкову тональність (g-moll). Синтезуючи початкові інтонації солоспіву із ритмоформулою і типом мелодики широкого дихання елегійних мажорних частин, композитор досягає єдності всього твору.

Текст солоспіву «Чому я пробудивсь?» (1920–1923), створений дружиною композитора Меланією Семакою німецькою мовою (автор перекладу українською невідомий), спонукає нас проникнути у глибини людської свідомості. Світ нічних кошмарів, сповнений примарами, приворожує нас своєрідною красою, а фрази на кшталт «мій дух дрижав в розкішному терпінню» або «я забув про все в розкоші болю» нав'язують алузії до літературної творчості Л. фон Захера-Мазоха. Естетизація потворного та акцентована витонченість були притаманні багатьом творам модерністської поезії і своєю появою зобов'язана «Квітам зла» Ш. Бодлера.

Мовно-виразна речитативно-аріозна вокальна партія відтворює всі найтонші нюанси вірша. Питання «Чому я пробудився?» або «пощо ж я пробудився?», настійливо повторюючись протягом усього солоспіву (8 разів!), інтонаційно не дублюється, отримуючи щоразу новий настроєвий відтінок, переростаючи у «жест страждання»¹.

Цікаву трансформацію коломийки, як правило, жартівливої за змістом, у жанр «ліричної драми» пропонує Н. Нижанківський у солоспіві «Ти, любчику, за горою» (1930) на слова У. Кравченко. Взявши за основу чотирнадцятискладову будову коломийки з цезурою після восьмого складу, та найтипівіші для неї мелодичні ходи, композитор створює геніальну стилізацію цього запального пісні-танцю. Солоспів має куплетно-варіаційну форму із надзвичайно динамічним розвитком – поступовим наростанням емоційного напруження протягом перших двох куплетів із кульмінацією та розв'язкою у третьому. Композитор максимально виявляє виразові можливості ладів, гру їх барв,

використовуючи м'яке звучання натурального мінору у фортепіанному вступі, поступово досягаючи зростання напруження внаслідок ладової альтерації протягом першого куплету (підвищення VII, VI, IV щаблів та рух басового голосу по низхідній хроматичній гамі від VI по II щабель), використовуючи ладовий контраст завдяки введенню однойменного Мі-мажору (зі зниженими спочатку II, а потім VI щаблями) та двічі гармонічного мі-мінору у другому куплеті і, нарешті, переходячи в мі-мінор (у трьох варіантах – мелодичному, гуцульському та двічі-гармонійному) і повертаючись у e-moll у третьому куплеті.

Описана вище драматургія твору особливо послідовно втілюється в ритмі солоспіву шляхом поступового згущення ритмічного малюнку аж до кульмінації (від рівномірного руху восьмими, через пожвавлення його за рахунок появи шістнадцятих у хвилеподібних пасажах супроводу, до різкої зміни метра (3/4) у мелодії на фоні пульсуючого акомпанементу) та різкого розрідження його у розв'язці. Поява синкоп підкреслює драматизм останньої фрази «Як не будеш приходити – умру за тобою». Солоспів «Ти, любчику, за горою» є довершеним зразком «гуцульської музичної сецесії» (О. Козаренко).

Солоспів «Поклін тобі» (1933), створений на слова І. Франка, – вершина любовної лірики Н. Нижанківського. Тонка градація почуттів, багата палітра емоцій (від легкого суму до спалаху пристрасті, що близький до релігійного екстазу) майстерно відтворену композитором у музиці твору. Мелодика солоспіву ввібрала в себе найвиразніші інтонації з «музичного словника» епохи і являє собою органічне поєднання наспівного речитативу, побутового (часом навіть «жорстокого») романсу та оперної арії. Вона не скута рамками метра внаслідок своєї імпровізаційності і характеру широкого висловлювання.

Надзвичайно важливою в цьому творі є роль фортепіанного супроводу, який має імпровізаційно-салонний характер. Ці якості особливо яскраво виявляються в розгорненому вступі та програвші між розділами солоспіву (т.т. 35–43). Види фактури постійно змінюються відповідно до змін у мелодичі.

Сфера духовної музики не могла залишитися без уваги Н. Нижанківського. Обравши для своїх творів найголовніші молитви християнського світу – «Отче наш» та «Богородице Діво» – композитор звертається до найінтимнішого жанру – солоспіву, придатного для виконання в колі найближчих людей. Як майстер психологічної характеристики, він ставить перед собою завдання відтворити в музиці стан глибокої медитації, найменші зміни настроїв людини в процесі молитовного зосередження. Саме тому обидва твори мають благородну мелодіку романтичного типу, надзвичайно вишукану хоральну гармонію та позбавлену слідів будь-якої надмірності фактуру фортепіанного супроводу.

Риси модерну в солоспівах-молитвах виявляються у творчому поєднанні традицій західноєвропейської та слов'янської церковної та паралітургічної музики. Обравши жанр солоспіву для молитви, Н. Нижанківський відмовляється від традиційного для галицької музики хорового трактування жанру. В цих творах композитор наближає «іконографію» української музичної сецесії до характерного кола ідей живописного модерну, до проблем неовізантивізму, стилізації, які були притаманні церковним творам художників М. Сосенка, П. Холодного, М. Осінчука та ін.

Камерно-вокальна творчість В. Барвінського та Н. Нижанківського є однією з вершин українського модерну та прикладом органічного поєднання романтичних традицій із сучасними тенденціями мистецтва. Для їхніх солоспівів характерні сецесійна вишуканість, творче втілення неофольклористичних ідей та колористичне трактування гармонії. Цікаво, що внаслідок впливу стилю модерн солоспів віддаляється від жанрового стереотипу, що сформувався протягом ХІХ століття, і стає надзвичайно різноманітним. Це пояснюється і різнохарактерністю поетичних джерел, які лягли в основу солоспівів, і індивідуальними особливостями композиторських почерків. Єдине, що залишається незмінним, це вірність ліричній тематиці та розширення її діапазону. Особлива увага приділяється психологічному аспекту при розкритті настроїв, що панують у кожному романсі. Часто спостерігається навмисне декорування, естетизація образів, що було властиве для декадентської чуттєвості взагалі.

¹ «Жести страждання, психологічного надриву, нерозділеного кохання, агресивності стають моделями, символами рафінованої душі диференційованого суб'єкта fin de siècle» [2, С. 115].

1. Булка Ю. Солоспіви Нестора Нижанківського / Юрій Булка // Нестор Нижанківський. Солоспіви / упоряд. М. Скорик. – Л.; К.; Нью-Йорк : Видавництво М. Коця, 1996. – С. 3–4.
2. Гундорова Т. Проявлення слова. Дискурсія раннього українського модернізму: постмодерна інтерпретація / Тамара Гундорова. – Л. : Літопис, 1997. – 297 с.
3. Каралюс М. Деякі риси стилю модерн в українській музиці (кінець XIX – початок XX століття) / Марія Каралюс // Діалог культур : зб. наук. праць. – Л. : Каменяр, 1998. – Вип. 3. – С. 388–394.
4. Каралюс М. Стильові доміанти модерну в українському мистецтві / Марія Каралюс // Студії мистецтвознавчі : Театр. Музика. Кіно. – К., 2010. – Чис. 3 (31). – С. 64–69.
5. Кашкадамова Н. Фортеп'яне мистецтво у Львові : статті. Рецензії. Матеріали / Наталія Кашкадамова. – Т. : СМП «Астон», 2001. – 400 с.
6. Кияновська Л. Стиль сецесії в українській музиці першої третини XX сторіччя / Любов Кияновська // «Musica Galiciana» : матеріали III наук. конф. – Rzeszow, 1999. – С. 225–237.
7. Кияновська Л. О. Стильова еволюція галицької музичної культури XIX – XX ст. / Любов Кияновська. – Т. : СМП «Астон», 2000. – 339 с.
8. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови / Олександр Козаренко. – Л. : Видавництво НТШ, 2000. – 284 с.
9. Козаренко О. Гуцульська музична сецесія: національний відгук на європейський виклик / Олександр Козаренко // Музична україністика: сучасний вимір : зб. наук. статей на пошану д-ра мистецтвознавства, проф., чл.-кор. Академії мистецтв України Алли Терещенко / ред.-упоряд. М. Ржевська. – К., Івано-Франківськ : Видавець І. Я. Третяк, 2008. – Вип. 2. – С. 146–152.
10. Ржевська М. Стильові пошуки в українській музиці 20-х років: авангард чи модерн? / Майя Ржевська // Київське музикознавство : зб. статей. – К., 2001. – С. 110–122.
11. Сараб'янов Д. Стиль модерн: Истоки. История. Проблемы / Д. Сараб'янов. – М.: Искусство, 1989. – 294 с.
12. Чернова І. Модерн крізь призму музичного виконавства / Ірина Чернова // Музична україністика: сучасний вимір : зб. наук. статей на пошану музикознавця, д-ра мистецтвознавства, проф. Марії Петрівни Загайкевич / ред.-упоряд. А. К. Терещенко. – К. : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2009. – Вип. 4. – С. 47–52.

**Марина Долгіх
(Кіровоград)**

ВОКАЛЬНА ШКОЛА ЄЛИСАВЕТГРАДЩИНИ (1900–1930): ІСТОРІЯ В ДОКУМЕНТАХ

Стаття розкриває особливості формування вокального виконавства Єлисаветграда-Зінов'ївська на прикладі викладацької практики А. М. Купетіна, Ф. П. Левицького, І. А. Долинова. Завдяки архівним документам, що вводяться до наукового обігу вперше, демонструється панорама вокальної практики міста в 1920-х роках (проект спеціалізованої вокальної студії ім. проф. Моретті, 1927 р.) та приділяється увага життєпису засновниці регіональної вокальної школи – педагога та співачки Л. Я. Кирєєвої (1882–1971).

Ключові слова: вокальне виконавство, вокальна школа, музичне краєзнавство.

Report reveals features of formation of the vocal performing Elisavetgrad – Zinovievsk on example of the teaching practice A. Kupetin, F. Levitsky, I. Dolinov. Through archival documents, which appeared in the scientific community for the first time, demonstrates the view of vocal practice (special project of the vocal studio named. prof. Moretti, 1927) and focuses on the biography of the founder of a regional vocal school – teacher and the singer L. Kireeva (1882 – 1971).

Keywords: vocal performing art, vocal school, music regional ethnography.

Проблема розвитку професійного вокального мистецтва на Єлисаветградщині залишається однією з найменш досліджених ділянок музичної культури Центральної