

УДК 784.3: 801.73

DOI <https://doi.org/10.15407/um-etnolog.2025.22.066>

МАРТИНЮК ТЕТЯНА

докторка мистецтвознавства, професорка, завідувачка кафедри-професорка мистецької освіти і візуально-музичних практик Університету Григорія Сковороди в Переяславі (Переяслав, Україна).

ORCID ID: 0000-0001-5236-5990

MARTYNIUK TETIANA

a Doctor of Art Studies, a professor, a head of the Department-Professor of Art Education and Visual-Musical Practices of the Hryhorii Skovoroda University in Pereiaslav (Pereiaslav, Ukraine).

ORCID ID: 0000-0001-5236-5990

Бібліографічний опис:

Мартинюк, Т. (2025) Романси Віталія Кирейка на вірші Тараса Шевченка (ор. 128) в аспекті музично-герменевтичного підходу. *Українське мистецтвознавство*, 22, 66–92.

Martyniuk, T. (2025) Romances by Vitalii Kyreiko on Poems by Taras Shevchenko (op. 128) in the Aspect of a Musical-Hermeneutic Approach. *Ukrainian Art Studies*, 22, 66–92.

© Видавництво ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2025. Опубліковано на умовах відкритого доступу за ліцензією CC BY-NC-ND (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

**РОМАНСИ ВІТАЛІЯ КИРЕЙКА НА ВІРШІ
ТАРАСА ШЕВЧЕНКА (ор. 128)
В АСПЕКТІ МУЗИЧНО-ГЕРМЕНЕВТИЧНОГО ПІДХОДУ**

Анотація / Abstract

У статті розглянуто романси Віталія Кирейка на вірші Тараса Шевченка (ор. 128) в аспекті музично-герменевтичного підходу. Наголошено, що загальний обсяг творів композитора в жанрах камерно-вокальної творчості налічує близько 100 романсів, серед яких твори на вірші Т. Шевченка, Лесі Українки, І. Франка, М. Рильського, О. Олеся, Д. Павличка та ін. Романси-монолози на вірші Тараса Шевченка було створено в 1986 році. Метою статті є з'ясування семантичного поля взаємодії поетично-музичного мовлення в романсах В. Кирейка на вірші Т. Шевченка на засадах музично-герменевтичного підходу. Для дослідження романсів В. Кирейка на вірші Т. Шевченка в контексті музичної герменевтики застосовано аналітичні методи (музично-текстуальний, інтонаційний, гармонічний, жанровий, герменевтичний, «герменевтичного кола»), що дало змогу узагальнити специфіку процесу смислоутворення в музичних текстах романсів, а також виявити особливості стильового самовираження композитора.

Здійснено музично-герменевтичний аналіз кожного із шести романсів В. Кирейка на вірші Т. Шевченка. Так, триетапна інтерпретація сенсу романсу-монологу «Реве та стогне Дніпр

широкий» засвідчила, що композитор глибоко розуміє поезію Т. Шевченка і втілює багатогранний образ Дніпра як національно-культурний символ. Розглянуто знакові властивості музичного мовлення, класифіковано та описано іконічні та знаки-індекси як засоби смислоутворення. Речитативно-розповідний монолог «У всякого своя доля» є довершеним зразком поєднання глибини Шевченкової поезії з індивідуально-стильовими засобами виразності. Представлений аналіз музичного тексту (на основі методу «герменевтичного кола») доводить, що з мовно-сислового погляду він є багатоплановим та відображає глибину найгострішого за висловлюванням сатиричного, антигуманного змісту твору Т. Шевченка. Композиційні риси романсу відповідають безупинному наскрізному формоутворенню. Воно конкретизоване у відсутності структурної симетрії в побудові епізодів, вільності фіксації метричного розміру (парландо-речитативний ритм); ритмічній гнучкості, що залежить від довжини поетичного фразування. Відносно невеликий діапазон мелодики на основі виразних (речитативної природи) інтонаційних формул, інтенсивне гармонічно-фактурне оновлення є головним засобом смислових емоційно-образних змін. Узагальнено етнохарактерну іконічну, індексальну, символічну знаковість, у якій імітуються прийоми гри на народних інструментах (зокрема бандурі). Застосування методу «герменевтичного кола» у процесі дослідження музичного тексту трагічного монологу «Доля» спонукало до диференціації мелодико-ритмічних фігураційних формул, штрихів, прийомів фактурного дублювання, ускладнення акордового звучання, орнаментики, імітації виконавських прийомів і дало змогу узагальнити палітру іконічних та індексальних фортепіанно-бандурних знаків, що стали важливим каналом утворення смислу. Відображення філософських проблем буття людини в психологічній поезії Т. Шевченка здійснюється в романсах «Не женися на багатій», «Пророк», «Тече вода з-під явора» з ор. 128. Опанування цих романсів-монологів в аспекті герменевтичного підходу дозволило констатувати спільні тенденції всіх творів на рівнях характеру образного смислоутворення, характеру інтонування в драматургічному аспекті, композиційних особливостей та апелювання до знакової характеристичності музичного тексту.

Окреслено перспективи подальших наукових досліджень у вивченні романсів Віталія Кирейка на вірші Тараса Шевченка (ор. 128) з метою осмислення творів у контексті загальної еволюції індивідуального стилю композитора.

Ключові слова: романс, монолог, Тарас Шевченко, Віталій Кирейко, музично-герменевтичний підхід, музична герменевтика, герменевтичне коло, знак, розуміння смислу тексту.

Vitalii Kyreiko's romances on the verses by Taras Shevchenko (op. 128) in the aspect of a musical-hermeneutic approach are considered in the article. It is emphasized that the total volume of the composer's works in the genres of chamber and vocal creativity consists of about 100 romances, including works on verses by T. Shevchenko, Lesia Ukrainka, I. Franko, M. Rylskyi, O. Oles, D. Pavlychko and others. Romances-monologues on verses by Taras Shevchenko have been created in 1986. The article is aimed at the clarifying the semantic field of interaction of poetic and musical speech in V. Kyreiko's romances on verses by T. Shevchenko on the principles of a musical-hermeneutic approach. The analytical methods (musical-textual, intonation, harmonic, genre, hermeneutic, "hermeneutic circle") are used to study the romances of V. Kyreiko on the verses of T. Shevchenko in the context of musical hermeneutics. They have allowed us to generalize the specifics of the process of meaning formation in the musical texts of the romances, as well as to identify the features of the composer's style self-expression.

A musical-hermeneutic analysis of each of the six romances by V. Kyreiko based on the verses of T. Shevchenko is carried out. Thus, a three-stage interpretation of the meaning of the romance-monologue «The Wide Dnieper Roars and Moans» has proved that the composer understands deeply T. Shevchenko's poetry and embodies the multifaceted image of the Dnieper as a national and cultural symbol. The symbolic properties of musical speech are considered, iconic and indexical signs are classified and described as means of meaning formation. The recitative-narrative monologue «Everyone has His Own Destiny» is a perfect example of combining the depth of Shevchenko's

poetry with individual style means of expression. A *submitted analysis of the musical text* (based on the “hermeneutic circle” method), proves that in linguistic and semantic terms it is multilayered and reflects the depth of the most acutely satirical, anti-human content of T. Shevchenko’s work. The compositional features of the romance correspond to continuous through-going formation. It is specified in the absence of structural symmetry in the construction of episodes, freedom of fixing the metric size (parlando-recitative rhythm); rhythmic flexibility depending on the length of poetic phrasing. A relatively small range of melodics based on expressive, recitative nature, intonation formulas, intensive harmonic-textural renewal are the main means of semantic emotional-figurative changes. The ethno-characteristic iconic, indexical, symbolic signification, in which the techniques of playing folk instruments (in particular, the bandura) are imitated, is generalized. The application of the “hermeneutic circle” method in the process of studying the musical text of the tragic monologue «Fate» prompts the differentiation of melodic-rhythmic figuration formulas, strokes, techniques of texture duplication, complication of chord sound, ornamentation, imitation of performance techniques and allows to generalize the palette of iconic and indexical piano-bandura signs, those have become an important channel for the formation of meaning. The reflection of philosophical problems of human existence in the psychological poetry of T. Shevchenko is carried out in the romances «Do not Marry the Rich», «The Prophet», «Water Flows from under the Sycamore» from op. 128. Mastering these romances-monologues in the aspect of the hermeneutic approach has allowed to state the common tendencies of all works at the levels of the nature of figurative meaning formation, the nature of intonation in the dramatic aspect, compositional features and appeal to the symbolic characteristic of the musical text.

The prospects for further scientific research in the study of Vitalii Kyreiko’s romances on verses by Taras Shevchenko (op. 128) are outlined with the aim of understanding the works in the context of the general evolution of the composer’s individual style.

Keywords: romance, monologue, Taras Shevchenko, Vitalii Kyreiko, musical-hermeneutic approach, musical hermeneutics, hermeneutic circle, sign, understanding the meaning of the text.

Вступ. Сучасне музикознавство спрямоване на осмислення камерно-вокальної творчості українських композиторів у виразно-смісловому ракурсі. Викликають інтерес творчі постаті, які зверталися до втілення Шевченкового слова й досягли вершин композиторської майстерності у виразі духу національної музичної культури, розумінні її художньо-знакового та символічного спектру як ознак ідентичності. Віталій Дмитрович Кирейко (1926–2016), видатний український композитор, науковець, педагог, громадський діяч, є автором п’яти опер, чотирьох балетів, десяти симфоній та інших вокально-симфонічних і симфонічних творів, семи сонат та інших камерно-інструментальних творів, хорової й театральної музики. Загальний обсяг творів композитора в жанрах камерно-вокальної творчості налічує близько 100 романсів, серед яких твори на вірші Т. Шевченка, Лесі Українки, І. Франка, М. Рильського, О. Олеся, Д. Павличка та ін.

Актуальність дослідження зумовлена необхідністю висвітлення семантичного поля взаємодії поетично-музичного мовлення в романсах В. Кирейка на вірші Т. Шевченка (op. 128, 1986) на засадах музично-герменевтичного підходу.

Джерельну базу статті визначили дослідження І. Лобовик та інших авторів, зокібна І. Шестеренко, присвячені біографії та творчості композитора. Камерно-вокальну творчість В. Кирейка дослідила В. Цюпак Карабулут, яку зацікавили питання її жанрової та виконавської специфіки, образно-стильової еволюції, наприклад, в аспекті художнього втілення національно-патріотичних мотивів. Принципи співвідношення слова та музики у вокальних циклах композиторів другої половини ХХ ст. до-

слідила А. Калініна. Спорідненими напрямами наукового пізнання для розкриття музично-герменевтичного підходу до романсів В. Кирейка на вірші Т. Шевченка виявилися музична герменевтика, семіогерменевтика, драмогерменевтика, семіотична інтерпретація, теоретичні положення яких висвітлені Ма Ши, І. П'ятницькою-Поздняковою, Сунь Пенфеєм, С. Шипом, Л. Шпильовою та ін.

Зокрема, у творчо-біографічних дослідженнях, присвячених В. Кирейку, висвітлюються різні вектори життя композитора, осмислюються питання масштабності та унікальності його постаті в контексті явища української музичної культури ХХ – початку ХХІ ст., жанрово-стильової палітри творчої спадщини тощо. Авторами нарисів із видання «Творець чарівних мелодій» (під упорядкуванням І. Лобовик) поряд із біографічними роздумами про життєвий шлях композитора (З. Ружин, О. Губко, І. Щербаков) розглянуто опери «Лісова пісня» (Л. Єфремова) та її сценічне втілення (А. Котляревський), «У неділю рано зілля копала» та українську балетну музику й балет «Тіні забутих предків» (об. – М. Загайкевич). Цінним видається нарис «Дещо про сучасну музику і поезію», написаний самим композитором. У процесі роздумів про витіснення з усіх ділянок культурного життя суспільства мови як найбільшого й найдорожчого багатства народу автор доходить висновку, що «надії на відродження нам, безумовно, втрачати ніколи не треба з огляду на різнобічну обдарованість, талановитість українських людей. Тільки народ, позбувшись комплексу меншовартості, своїми ділами і звершеннями вилікує нашу державу від багатівікових матеріальних та духовних ран і не дозволить, не дасть повернутися до “материнського” лона якої-небудь нової чи вчорашньої імперії» [8, с. 75]. Це сприймається як неминуча світоглядна настанова видатного композитора.

У дисертаційному дослідженні І. Шестеренко на прикладі персоналії В. Кирейка апробована методологія біографічної репрезентації особистості митця, у якій поєднано міждисциплінарний комплекс методик та методів (історія, музикознавство, філософія, психологія, соціологія, епістологія, літературознавство), що дало змогу виразно презентувати продуктивність та універсалізм критеріального переліку обраної методології. Критерії, заявлені науковцем, віддзеркалюють ключові вектори соціокультурного осмислення біографії видатної особистості композитора, зокрема її історичної репрезентації в контексті часу, аналізу середовища та оточення з їх впливом на творчість, складання генеалогічного родоводу, теоретичного аналізу творчості та біографічних фактів, хронології життєвого шляху й історико-культурної ситуації, застосування інституційних та особових біографічних джерел; уваги до свідомості, психології, внутрішнього світу особистості; реконструкції світоглядних, наукових, політичних, творчих поглядів; осмислення моральних цінностей та вчинків, впливу особистого життя на творчість, етапності еволюції творчості у змістовому та жанрово-стильовому вимірах, загального оцінювання творчої діяльності [18, с. 8–9]. Упровадження заявленої методології дозволило авторці констатувати, що «основною ознакою композиторського стилю В. Кирейка є яскрава національна визначеність його музики. Поряд із високою інтелектуальністю, витонченістю, письму В. Кирейка притаманна душевна щирість, чистота емоцій, досконале художнє відтворення внутрішнього світу митця. У ліричній наповненості емоційного настрою відчувається поетика художнього вислову, помітним є психологічно вивірене ставлення до оспіваних у творах подій, відображення світосприйняття і світогляду українського народу. Композитор є носієм глибоких національних та класико-романтичних традицій української

академічної музики. У його творчості органічно синтезуються національні та європейські здобутки» [18, с. 10]. Визначені риси виразно виявляються в камерно-вокальній спадщині композитора.

Отже, творчість В. Кирейка є актуальною для досліджень українських науковців у різних аспектах, натомість романси композитора на вірші Т. Шевченка (ор. 128) в аспекті музично-герменевтичного підходу не досліджувалися.

В. Цюпак Карабулут зацікавили різні аспекти вокальної творчості В. Кирейка, які авторка дослідила, застосовуючи комплекс методів. Наприклад, застосування історичного методу дало їй змогу розглянути об'єкт дослідження в хронологічному аспекті та контексті культури часу життя композитора й висвітлити проблеми інтерпретацій вокальної музики; джерелознавчого – вивчити архівні джерела стосовно творчості В. Кирейка та рукописи композитора; крос-культурного – уточнити контексти культури епохи та створення романсів; музикознавчого, аналітичного, жанрово-стильового – загострити в процесі аналітичної діяльності композиторські музично-виражальні засоби; літературознавчого – з'ясувати образну семантику поетичних текстів; порівняльного – диференціювати спільне та розбіжне між творами та їх інтерпретаціями; системно-структурного – осмислити та узагальнити результати дослідження. Науковиця наголошує на почесному місці постаті В. Кирейка в історії української музики ХХ–ХХІ ст. і вважає, що його «музика, завдяки професійній майстерності, національній означеності, підняттю високих філософських і патріотичних тем, стає ще більш актуальною в умовах сьогоденної війни, розв'язаної російськими окупантами проти України» [12, с. 25]. Викликає інтерес спрямованість наукового дискурсу на систематизацію музично-виражальних засобів митця та світоглядних парадигм вокальних творів, кола образів і тематики, обґрунтування їх значення в історії української музичної культури.

У такому ракурсі наукову привабливість має теорія збереження метроритму вірша як провідного методу роботи композитора з поетичним текстом, обґрунтована А. Калініною на прикладі вокальної творчості В. Губаренка, Д. Клебанова, І. Соневіцького; динаміки зміни музично-поетичної ритміки в умовах оновлення композиторської техніки – Л. Дичко і поліфонізації композиторського мислення – В. Бібіка. Вона підкреслює паралелі, зокрема невидову тотожність, між поетичним твором і музичною композицією; відкритість пошуку музичних особливостей поетичного твору, починаючи від інтонаційної природи до структурних рис оформлення музичного матеріалу. «Проте одним з основоположних показників музичності вірша, на думку багатьох авторів, стає поетичний метроритм, адже рівномірна зміна наголошених та ненаголошених складів у рядках відчувається людиною як музика та слугує головною відмінністю віршованого тексту від прози» [1, с. 200]. Аналіз наукових джерел і музичного матеріалу дав змогу авторці класифікувати та визначити основні принципи-способи відображення композиторами поетичного метроритму (відповідності, мовленневості, розбіжності, комбінування), які характеризують вокальну творчість українських композиторів другої половини ХХ ст. [1, с. 203].

У пошуках методів опанування романсів В. Кирейка на вірші Т. Шевченка в аспекті музично-герменевтичного підходу ми звернулися до кола наукових джерел, у яких висвітлено ідеї смислового аналізу вокальної музики. Наприклад, Л. Шпильова вбачає у герменевтичному методі пізнання наявність етапів: висування певної гіпотези з передчуттям цілісності сенсу тексту; послідовної – від цілого до фрагмен-

тів – інтерпретації сенсу твору; забезпечення коригування цілісності у зворотному напрямі – від фрагментів до цілого. Авторка наголошує на герменевтичній техніці вживання до внутрішнього світу автора тексту та відтворення його думки, діалогу з ним як формування нового сенсу на основі емпатії, переживання та співпереживання [20, с. 234].

У фундаментальному дослідженні музичної герменевтики С. Шипа наголошується на специфіці музичних знаків, обумовленій певними особливостями їх звукової форми та змісту (семантики), яка визначає семантичний обсяг музичного мовлення. Детально занурюючись у проблему порівняння специфіки музичного інтонування з інтонаціями словесного мовлення, автор наголошує на висотній модуляції голосу при вербальному мовленні, високому рівні регламентованості інтонації словесної мови, суворості метричних принципів музичної інтонації; перцептивних образах-стереотипах звуковисотного, ритмічного, динамічного та артикуляційного вимірів музичного інтонування як репрезентантів метричних принципів організації музичного інтонування [19, с. 104]. Розуміючи під інтонацією звукову якість словесної та музичної мови зі знаковим змістом і мовною функцією, науковець не зводить до інтонаційності всю форму музичного твору, а розрізняє «три рівні будови музичного артефакту: а) субінтонаційний (або сонорний); б) інтонаційний (музично-мовленневий); в) надінтонаційний (його також називають композиційним, риторичним, драматургічним)» [19, с. 105]. Теоретично досліджуючи якості та принципи організації кожного з рівнів, він доводить принциповість для музичної герменевтики знакової природи всіх елементів та рівнів музичної форми. Так само, як і попередня авторка, С. Шип наводить свій алгоритм герменевтичної дії дослідника музичного тексту в операціях чуттєвого сприйняття артефакту як мовленнєвого тексту; його осмислення (уrozumіння); роз'яснення засобами словесної мови або іншої знаково-комунікативної системи [19, с. 123], на що ми будемо орієнтуватися в нашому дослідженні.

Ма Ши, досліджуючи укорінення герменевтичного підходу в гуманітаристиці кінця ХХ ст., доводить його потенціал для усвідомлення системних уявлень щодо національних музичних культур, їх цінностей, конкретизованих у розумінні художньо-образного змісту творів; напрямку семіотичної художньої герменевтики з принципом інтерпретації творів через знання, rozumіння й осмислення системи художніх знаків та мистецьких символів певної культури, художнього та життєвого контексту музичної діяльності; семіогерменевтичного підходу, увиразненого в принципі «герменевтичного кола», конструювання символів-орієнтирів тощо [6, с. 103].

З наведеними роздумами корелюють результати дослідження Сунь Пенфея, а саме розроблений науковцем алгоритм семіотичної інтерпретації художнього тексту. Його першим кроком є розпізнавання у вигляді дії сприйняття форми з метою виявлення формальних знакових властивостей як її елементів, другим – rozumіння обраних знаків-символів, їх значень у контексті музичного тексту. «Головна проблема rozumіння музичного твору полягає в осмисленні особливостей музично-звукових знаків, музичної граматики, багаторівневої і розгалуженої прагматики музично-знакової діяльності. Розуміння включає в себе активну дію уяви, створення асоціацій, певний емоційно-оцінний відгук» [7, с. 7]. Третім кроком є виведення назовні процесу знакового сприйняття й осмислення твору засобами створення словесного тексту як складної інтелектуальної й моторно-перцептивної дії у ви-

гляді художньо-якісного особистісного концепту, вираженого знаками вербальної мови [7, с. 7].

Отже, проаналізовані джерела слугують методологічним підґрунтям вивчення романсів В. Кирейка на вірші Т. Шевченка.

Метою статті є з'ясування семантичного поля взаємодії поетично-музичного мовлення в романсах В. Кирейка на вірші Т. Шевченка на засадах музично-герменевтичного підходу.

Методологія дослідження. Для дослідження романсів В. Кирейка на вірші Т. Шевченка в контексті музичної герменевтики застосовано аналітичні методи (музично-текстуальний, інтонаційний, гармонічний, жанровий, герменевтичний, «герменевтичного кола»), які дали змогу узагальнити специфіку процесу смислотворення в музичних текстах романсів, а також виявити особливості стильового самовираження композитора.

Виклад основного матеріалу. Ромansi В. Кирейка на вірші Т. Шевченка (ор. 128) поєднують найвідоміші знакові вірші поета, у яких осмислюються онтологічні питання долі людини: «Рече та стогне Дніпр широкий», «У всякого своя доля», «Доля», «Не женися на багатій», «Пророк», «Тече вода з-під явора». Звернення композитора до поезії світоча української культури, осмислення відомих віршів через жанр романсу було ознакою творчої зрілості композитора та яскраво висвітлювало філософсько-світоглядну спрямованість камерно-вокальної творчості митця.

Упорядники нотної збірки «Віталій Кирейко. Арії з опер та романси» І. Шестеренко, А. Цюпак Карабулут у передмові до видання наголошують на професійній майстерності вокальної творчості композитора, її образно-тематичних сентенціях та жанровому розмаїтті (поетичні лірико-пейзажні замальовки, баркароли, колискові пісні; національно-патріотичні, соціальні, історичні, філософські романси; драматичні та трагічні монологи). У виданні представлено драматичні монологи на вірші Т. Шевченка, у яких композитор відчув глибину поетичного джерела й передав її виражальними засобами композиторської мови. Упорядники підкреслюють, що митець не наполягав на розумінні цього твору як циклу, тому виконавці можуть виконувати романси як цілісно, так і окремо [2, с. 9]. Звернення композитора до національної тематики, глибинно відображеної у творчості Т. Шевченка, продовжує найкращі традиції української музичної класики. Використовуючи вірші Тараса Шевченка, композитор надає нове звучання його поетичним рядкам, що вражають емоційною глибиною та експресією образів.

Звертаючись до образно-смыслового поля поезії Т. Шевченка «Рече та стогне Дніпр широкий», необхідно звернути увагу на задум геніального поета символічно відтворити через пейзаж бурхливої річки багатостраждальну долю українського народу. У вірші яскраво виявляється феномен духовної структурованості вірша Т. Шевченка, описаний Г. Штонем як новостворений на духовній основі текст. Автор, апелюючи до Шевченкового віршового слововжитку, зазначає, що поет із поширених поетичних формул, як знаків фольклорності, запозичував тільки енергію непопорушуваної злитості. «Зокрема й у процитованому уривкові, з якого новопоетична українська мова успадкувала чи то тропи, чи образні згустки на зразок “Дніпро широкий”, “сердитий вітер”, “високі верби”, “блідий місяць”; про скрип раз у раз розхитуваного вітром ясеня вже не кажу – це звуконаслідувальна сугестія найвищого модерно-мистецького ґатунку» [21, с. 48]. Автор констатує поширену у творчості поета зміну чотиристопного ямбу чотиристопним амфібрахієм, який водночас має

будову народного дванадцятискладника, вільність переходів від однієї системи віршування до іншої, майстерність звукової інструментовки та багатой поетичної інтонації тощо, які доводять порушення генієм канонів із метою створення найвищої естетичної якості.

Глибоке розуміння образної сфери твору Т. Шевченка представлене в романсі-монолозі В. Кирейка: музичний текст детально слідує за поетичним і на рівнях контексту, тексту й підтексту через враження від сили природи передає осмислення драматизму української історії. У передмові до нотного видання зазначено, що романс «захоплює умінням образно-конкретно, іноді навіть ілюстративно (у партії фортепіано) передати всі нюанси поетичного вірша» [2, с. 10]. Отже, монологічна природа Шевченкового слова визначає драматургічні та формоутворювальні особливості музичного тексту, впливає на його високу психологічну концентрованість, глибину відтворення характеру національного музичного мовлення.

Аналіз музичного тексту романсу на основі герменевтичної техніки вживання до внутрішнього світу автора та відтворення його думок, внутрішнього діалогу з ним із метою формування на основі емпатії, переживання та співпереживання власного бачення на етапі передчуття цілісності сенсу музичного тексту актуалізує ряд позицій. Зокрема, композитор засобами індивідуального стильового самовираження та глибокого розуміння поезії Т. Шевченка втілює багатогранний образ Дніпра, що розуміється як національно-культурний символ, у якому відображено незламність духу українського народу, плинність історичної пам'яті та зв'язку поколінь, невідворотність змін і боротьби за свободу. Символічний зміст образу має бінарну природу (з одного боку – динамічність пейзажу, контрасти бурі та спокою, з іншого – метафоричне відображення бурхливої долі українського народу), що передбачає широкі можливості для персоніфікації образу та слідування за етапами його емоційно-драматургічних змін. Передчуття цілісності сенсу музичного тексту пов'язане з динамічним потенціалом куплетно-варіаційної форми, яка дозволяє представити великим планом етапність розгортання образу та відчуття позицію автора щодо її смислового наповнення. На цьому етапі осмислення музичного тексту є передбачуваним епічно-величний характер музичного мовлення, що відповідає масштабності задуму та образу річки, що символізує країну.

У процесі здійснення другого етапу послідовної інтерпретації сенсу твору (від цілого до фрагментів) можна помітити, що композитор через застосування куплетної структури живописує різні емоційно забарвлені стани природної стихії. У першому куплеті відображено її могутність та розбурханість, грізний, нестриманий характер здійснення хвиль засобами музично-виразної акцентуації персоніфікованого сприйняття річки як живої істоти («реве», «стогне», «сердитий», «завива»), яка відчуває складні драматичні емоції болю, гніву, загрози, зловісності, що символізує неспокій життя, протест та боротьбу народу. У другому куплеті засобами варіаційного оновлення метроритмічного, фактурного, гармонічного, динамічного викладу при збереженні основної мелодичної лінії відображено затишшя перед бурею, осмислено протистояння природних явищ: слабкого перед стихією місяця, що виглядає з-поміж хмар і порівнюється з човном у морі, який то виринає, то потопає. Сислове поле цього розділу ускладнене: з одного боку, зображення блідого місяця як символу надії серед негараздів, з іншого – розуміння хаотичності, непередбачуваності навколишнього світу, виявлене через його порівняння з човном у морі й підкреслене композитором засобами ладово-гармонічного контрастування. Повернення до те-

матичного матеріалу першого куплету в третьому – репризи з його метроритмічними, фактурно-гармонічними та динамічними характеристиками дало змогу композиторові драматургічно увиразнити перехід природної стихії до стану тиші, яка містить внутрішню напругу. Образно-сміслове поле цього розділу музичної форми пов'язане з відтворенням безлюдної нічної атмосфери з відчуттям тривожного спокою (перекликання сичів, скрип ясеня), містичності, фатальності, які підкреслюються в додатковому повторенні останнього речення з драматургічним ефектом завмирання, віддалення. На цьому етапі аналізу важливо усвідомити драматургічно-сміслову роль вступу (його перший елемент – тт. 1–3, другий – тт. 4–6) та коди, інтерлюдій між першим і другим, другим і третім куплетами й коди.

Третій етап усвідомлення смислової цілісності музичного тексту романсу, що здійснюється у зворотному напрямку – від фрагментів до цілого – передбачає виявлення визначальних структурних одиниць тексту як музично-поетичних формул. Вагоме образно-сміслові значення надається інструментальному вступу, який є репрезентантом образно-сміслового задуму та авторського стильового контексту твору. Стан емоційної напруги створений комплексом засобів виразності, зокрема швидкого досягнення динамічного сплеску (від f до sf), що імітують бурхливий рух хвиль як передвісників важких подій. В октавно-акордовому викладі лінії правої руки, що тільки на початку презентує «барву» основної тональності d -moll, ускладнену звуковими вкрапленнями 4-го високого та 3-го мажорного щаблів, одразу відбувається експресивне метроритмічне (пунктирний ритм, метрична акцентуація слабких долей такту) висвітлення B -dur та його гармонічно-ладового ускладнення. У партії лівої руки засобами хвилеподібного розгортання мелодично напружених пасажів висвітлюється ускладнена ладова та гармонічна логіка цього фрагмента форми. Мелодичний рух I_{43} , VI_{43} , I_{65} та інші є в ладовому відношенні суголосним з партією правої руки і на кульмінації досягає метроритмічної єдності. Барва B -dur з 7 низьким ступенем різко змінюється поверненням до основної тональності d -moll, що готує перехід до нового типу фактури в акомпанементі (тт. 4–6), який виконує функцію підготовки основного настрою і є другим структурним елементом вступу. У розгортанні музичної форми вступ має виразні знакові властивості уявного образу бурхливого Дніпра, бурі, які закріплюються у другому проведенні першого елемента вступу між другим та третім куплетами (тт. 62–64), що сприяє втіленню драматургічної ідеї невинності змін водної стихії, яка реве та стогне. Цей матеріал без змін повторений між другим і третім куплетом як ознаменування бурі; з ним разом повертається в третьому куплеті тематичний матеріал першого куплету з новим поетичним текстом.

Розглядаючи процес смислоутворення від фрагментів до цілого, необхідно зупинитися на музично-виражальній індивідуалізації куплетів: кожний куплет написаний у простій тричастинній формі – $ав_1$ із симетричними вирішеннями розділів у формі періоду. У другій частині першого куплету на мелодичному та гармонійно-фактурному рівнях розвивається попередньо викладена тема, натомість яскравим засобом контрастування та образного оновлення є і нова тональна барва B -dur'у. Композитор уникає ідеї репризи і в третій частині повторює матеріал другої з мелодичною зміною закінчення та повернення в мелодії до основної тональності d -moll.

Наскрізного поєднувального значення набуває незмінна в куплетах епічна, широка мелодія кантиленного характеру з поступовим наростанням, яка увиразнює через зображення музичного пейзажу філософську глибину роздумів героя.

Вокальвагомою рисою мелодичного розвитку є хвилеподібна логіка: низки підйомів та спадів, підвищення та зниження. Серед інтервалів найбільш важливими є терція та секунда, які не тільки сприяють неспішності викладу, але і є імпульсами для подальшого мелодичного розвитку. Хвилеподібність мелодичного розвитку є визначальною як на рівні звуковисотної лінії першого періоду, так і на рівні куплету в цілому, що драматургічно сприймається як звукозображення все більш високих хвиль. «Мелодика романсів має яскраво виражений національний окрас. Безпосереднього зв'язку з конкретними фольклорними зразками немає, проте усюди відчувається інтонаційна структура і ладова мінливість, поліфонічна варіативність і розспівність, характерні для українських народних пісень, а також самобутне співвідношення традиційних та інноваційних прийомів» [2, с. 12].

Експонуванню основного образу у вокальній лінії першого куплету передують три тактовий фортепіанний вступ, який налаштовує на образну атмосферу. Матеріал партії фортепіано в першому куплеті характеризується поєднанням двох типів фактури: мелодична фігурація з виражальними наголосами на виразності різних варіантів секундового руху з використанням допоміжних звуків (у партії правої руки) та гармонічна, яка висвітлює гармонічні голоси акордів, ускладнених додатковими неакордовими звуками (у партії лівої руки). Вертикальні зіткнення фактурних ліній містять укралення гострих дисонансів. Вони поєднуються засобами тривалої рівномірної ритмічної фігурації, що сприяє відчуттю зображення коливання хвиль, світлотіньових переливів води. При збереженні типу фактурного викладу акомпанементу упродовж куплету засобами смислового розвитку образу стає ладогармонійна динамізація (презентація основних функцій *B-dur*'у, ускладнена гармонізація каденційних зон – еліпсиси, мажоро-мінор, застосування виразності септ- та нонакордів).

Фактура, гармонія та динаміка (як домінантні засоби варіаційного розвитку акомпанементу в другому куплеті) дають змогу переключити увагу на інший стан природи, затишшя після бурі, у якому нагнітається напруження перед подальшими подіями. Уже в тритактовому вступі (основна тональність, зміна метроритмічної формули мелодичної фігурації в партії правої руки на тріолі, мелодизація лінії лівої руки з використанням ознак гуцульського ладу) створюється атмосфера просвітлення, яка в першій частині куплету досягається засобами поліфонізації тканини, виразністю образних характеристик мелодичних інтервалів по вертикалі (відблиски м. 6 – в. 6, зб. 4). У другій та третій частинах куплету застосовано швидкоплинні зони *g-moll*, еліптичних домінантових ланцюжків, *Ges-dur*, *Es-dur* тощо, що радикально перегармонізують відповідну мелодичну лінію першого куплету. Накопичення гармонічної динамізації звучання приводить до повернення образу бурі (вступ, *f-sf*), услід за яким звучить реприза. Тематичний матеріал репризи повторює перший куплет з оновленими динамічними градаціями та введенням коди, у якій на загальному уповільненні представлені контури мелодичної, ладограмонічної та фактурної формул твору, що зображає стан спокою з нагадуванням про невідворотність змін.

Аналітичне опрацювання музичного тексту вимагає окремої уваги до знакових властивостей музичного мовлення. Адаптація положень про різні типи семіозису музичного тексту дозволяє диференціювати деякі спостереження. Так, неодноразові вкраплення в ладову організацію звучання твору барви 4 та 6 підвищених ступенів у мінорі уможливають сприймати їх як психологічну ознаку українського (гуцульського) ладу, відповідно означати образ української культури. Слухове сприйняття

звучання вступу, його ускладненої інтонаційно-гармонічної, фактурної організації, на нашу думку, може виконувати функцію знака-індексу романтичної традиції як культурного явища. Фактурні формули акомпанементу кожного з куплетів можуть бути інтерпретовані як знаки-індекси розміреного супроводу мелодії в жанрі бар-каролі, який імітував рух хвиль.

Найбільш масштабно представлено іконічні знаки як зразки реалістичного звуко-наслідування з відтворенням звукових ознак явищ природи. У творі іконічними знаками є звукові образи водної стихії, бурі, нічної тиші; музичної імітації сплеску хвиль, їх руху. С. Шип зауважує, що «феномен подвійного означення: спочатку інтонація мовлення є симптоматичним (індексальним) знаком людських переживань, який потім відтворюється засобами музичної мови і стає таким чином іконічним знаком відповідних психічних процесів» [19, с. 114]. У музичному тексті романсу індексовано знаки емоцій нестримності та грізності, болі та гніву (Дніпро), слабкості та безнадійності (місяць), тривожності та лиховісності (сичі).

Наголосимо, що композитор є надзвичайно уважним до інтонаційної експресії поетичного мовлення як додаткового каналу знакової комунікації, що увиразнено інтонаційною підтримкою логіки вокальної мелодії, уподібненням мелодичних вершин та стрибкових інтервалів з підйомом інтонації в поетичному тексті тощо. Уважаємо, що музика допомагає розкрити багатшаровий зміст вірша, натомість володіє ознаками авторської інтерпретації історичного контексту поезії.

На нашу думку, семіотичну властивість музичного мовлення першого елемента вступу (тт. 1–3, образ бурі, сигнал про початок дії) можна інтерпретувати як конвенціональний тип знака, семантичне значення якого зберігається при повторенні матеріалу перед третім куплетом. Композитор опирається на механізм асоціювання й символічного відтворення історичних змін через природну стихію. Відтворюючи контрасти природних станів, митець створює емоційно-глибинний простір для розуміння емоційної напруги тексту, стихії як відображення долі народу. Виразним семантичним навантаженням володіє фортепіанна партія, у якій детально зображено імітацію хвиль Дніпра (фігурації, фактурне акордове та метроритмічне нарощення), ефекти гуркотіння грому та реву води (низькі й високі регістри, наповнений музичний простір), непередбачуваності стихії (гармонійне поєднання акордових і мелодичних ліній). «За допомогою специфічних варіаційно-поліфонічних, свіжих ладо-тональних і фактурно-гармонічних засобів відбувалося глибоке проникнення в історичну правду української нації, що обумовило соціально-філософське образне спрямування і емоційну впливовість музики В. Кирейка, стало запорукою створення ідейно вагомих композицій» [2, с. 12].

Речитативно-розповідний монолог «У всякого своя доля» є довершеним зразком поєднання глибини Шевченкової поезії з індивідуально-стильовими засобами виразності. Романс написаний на текст фрагмента вступної частини сатиричної поеми «Сон» Т. Шевченка, яку пов'язують «зі своерідною трансформацією поглиблених образно й соціально мотивів вірша Г. Сковороди “Всякому городу нрав і права”» [17]. Композитор як поетичну основу твору застосував 36 із 48 рядків тексту, що структуровані в низці епізодів музичної форми.

Розглядаючи медіальний наратив та образ наратора в поемі «Сон» Тараса Шевченка, О. Ткачук звертає увагу на текстуалізацію у творі національної ідеї, пролизування твору загальнолюдською проблематикою уболівання за повсюдне припинення людини, наративний дискурс тексту, емоційне забарвлення картин буття.

«Художній дискурс поеми “Сон” поєднує декілька наративних стратегій, що залежать від інтенції митця: художньо виразно і переконливо розкрити наявні пружини конфлікту, висвітлити фікційний світ з несподіваного боку, збентежити читача, примусити замислитись над злом, що панує у світі. Тому автор передоручає вести оповідь гомодієгетичному нараторові, тобто використовує першоособову наративну ситуацію, що дає можливість лірично, емоційно виразно зобразити зло, носієм якого є самодержавство з його антигуманними, хижацькими принципами» [9, с. 129]. У творі композитор, услід за поетом, осмислив філософську проблему долі людини.

У рядках, обраних композитором, жанровими засобами розповідного монологу змальовано протилежні цінності життя як його сутнісні смисли («той мурує», «той руйнує»). У певному сенсі романс можна сприймати як музичну медитацію щодо соціальної несправедливості, контрастів життя, індивідуального шляху людини як вияву її долі. З мовно-сміслового погляду музичний текст є багатошаровим, що відображає глибину найгострішого за висловленням сатиричного, антигуманного змісту твору Т. Шевченка. Перед очима слухачів проносяться портрети «персонажів» розповіді: з неситим оком, що хоче загарбати чужу країну; того, хто тузами обирає до своєї хати свата; нишком гострить ніж на брата; як кішечка підкрадається та запускає пазурі в печінки. Інший – «щедрий, який храми мурує, отечество любить» та з нього «кров, як воду, точить». Трагедійним сенсом сповнений висновок:

Так і треба! бо немає
Господа на небі!
А ви в ярмі падаєте
Та якогось Раю
На тім світі благаєте?
Немає! немає!

На етапі передчуття загального образно-сміслового задуму музичного тексту активізується психологічне очікування романсу-монологу з нанизанням епізодів оповідального вислову автора. Передбачається, що семантична багатошаровість поетичного тексту підтримується ускладненістю музичної мови та деталізованістю драматургічного конфлікту. Композитор засобами музичного висловлювання, за розмаїтістю лексики наближеного до оперних сцен, утілює ланцюжок музичних портретів та досягає довершеного відображення потворного художніми засобами іронії та гротеску. Портретна наповненість «музичних подій» передбачає можливість деталізованої персоналізації, широких ресурсів для втілення внутрішнього діалогу наратора з різними образами та наскрізного проведення авторської позиції й оцінки зображуваного. На рівні музичного тексту та підтексту відчувається межа між іронією і трагізмом, сильна емоційна напруга та умовна театралізація, експресивність музичного висловлювання.

Другий етап інтерпретаційного погляду на твір, що забезпечується руханням від цілого до фрагментів, наближує до розуміння смислів, які відкриваються поступально від одного до наступного епізодів і висвітлюють безперервність логіки наскрізної музичної форми. У першому епізоді (12 рядків поетичного тексту, вирішених у формі дванадцятитактового періоду) починається експресивна, внутрішньодраматична розповідь про різні долі та зображуються образи людей, що творять зло

у світі. Уже на початку експонування тематичного матеріалу композитор опирається на жорстко-зловорожий характер мовлення, зокрема на контрастування типів мелосу та зміни характеру мелодичного руху, тактовий розмір $\frac{6}{4}$, який дозволяє підкреслити епічний характер звучання, висвітлити засобами ладотональної колористики психологічні риси тих, хто «мурує і руйнує». У другому епізоді (8 поетичних рядків, дев'ятитактовий період) засобами мелодичного, гармонічного, фактурного контрастування зображено портрет наступного типажу «героя», який вижидає «нешасливий у тебе час». Психологізм смислової характеристики утворюється зміною характеру мовлення, мелодичною акцентуацією псевдожалібності, м'якості, псевдоласкавості. Підкреслено виразно, гротесково «збільшено» змальовано образ того, хто бідкує за «отечеством», але «кров із його точить» (Andante ironico, 6 рядків поетичного тексту, 8 тактів), утілений у наступному, третьому, епізоді. Композитор, досягаючи максимальної зображальності у відтворенні цього портрета, опирається на виразність метроритмічної пульсації в мелодії, поступовість та уповільненість інтонаційних кроків аж до тривалої зони кульмінації, у якій засобами мелодичного, ладогармонічного, динамічного контрастування досягається максимальна емоційна напруга як вияв болю за долю батьківщини, трагедійний підтекст іронії. Останній, четвертий, епізод твору (10 поетичних рядків, 16 тактів) сприймається як драматично-сценічне поетапне осмислення важкої правди («Бо немає Господа на небі!»), натомість засобами ладогармонічного розвитку досягає емоційного стану яснобарвності. «Постійні зміни розмірів, контрастність музичного матеріалу немов заперечують страшні слова поета. Світлим заспокоєнням з повторення *мі-бемоль мажорної* гармонії композитор підкреслив життєствердне начало, що характеризує філософське розуміння сутності буття» [2, с. 10].

Важливого значення у творі набуває фортепіанна партія, яка стає учасником дії, натомість не лише коментує події, що відображаються у вокальній партії, але й впливає на динамічність розвитку образно-емоційної сфери, отже, володіє семантико-утворювальним значенням. Трагічний характер змісту твору вже прогнозується в драматургічно автономному шеститактовому вступі. Композитор застосовує метроритмічне контрастування (вступ – $\frac{4}{4}$, основний текст – $\frac{6}{4}$), мелодико-гармонічну дисонантність, метроритмічну напруженість, динамічну деталізацію. Роль драматургічної зв'язки виконує інтерлюдія між першим і другим епізодом форми (тт. 20–21), яка в тематичному плані є автономною й характеризується остинатними повторами акордових структур, арпеджiovаними фігураціями, наповненням усіх фактурних ліній хроматизованими секундовими інтонаціями. Однотактовий перехід від третього до четвертого епізоду (т. 32) набуває значення тематичного матеріалу, у якому триває напружена дія.

На третьому етапі осмислення музичного тексту романсу деталізуємо погляд на народження смислової цілісності, починаючи від її образно-смислових елементів. У вступі твору, де поєднано низку мелодично та ритмічно напружених фраз зі стрибкоподібним досягненням вершин та поступовим низпаданням до джерела, з перших тактів звучання (*f-mf-f-p*, октавний виклад у партії правої руки, що підсилює епізодично мелодизований хоральний тип викладу в партії лівої) одразу заявлена, як основна, драматично-трагічна образна сфера. Репрезентантами емоційної напруги, ораторського типу інтонування є ускладнена гармонічно-ладова логіка (при ключових знаках *f-moll* представлено звукоферу *b-moll* з інтонаційним та метроритмічним акцентуванням 2-го низького щабля; серію еліптичних сполу-

чень обернень септакордів різних тональностей із барвами швидких змін Es-dur, a-moll, b-moll, As-dur, f-moll), вільність метроритмічного дихання (нерівномірність дроблення часових долей, емансипація вертикальної та горизонтальної ритмічної опорності), інкрустація вільної орнаментики на динамічному контрастуванні (т. 6). Заявлені у вступі інтонаційні, ладово-гармонічні, метроритмічні формули «проростають» у тематичному матеріалі інтерлюдії між першим і другим епізодами: виразні сплески унісонних форшлагів у партіях правої та лівої рук, що діалогізують із внутрішньою мелодизацією акордової фактури; увиразнення секундних зітхань у звуковисотній лінії нижнього голосу, інкрустованої дрібними орнаментальними акордовими фігураціями у верхньому, які свідчать про наростання зображальності (образ тихого та богобоязливого, що підкрадається, як кішечка).

Зауважимо, що композиційні риси романсу відповідають безупинному наскрізному формоутворенню, конкретизованому через відсутність структурної симетрії в побудові епізодів, вільність фіксації метричного розміру (парландо-речитативний ритм); ритмічну гнучкість, що залежить від довжини поетичного фразування; відносно невеликий діапазон мелодики на основі виразних, речитативної природи, інтонаційних формул; інтенсивне гармонічно-фактурне оновлення як основного засобу смислових емоційно-образних змін. Прийом повторення тематичного матеріалу застосовано в останньому реченні першого епізоду (тт. 9–12, реприза першого речення), що зі смислового погляду вирівнює сенс зображення зла у змалюванні всіх портретів. Застосування цього ж мелодичного матеріалу в першому реченні останнього епізоду (тт. 41–45) та його подальша тематична трансформація сприймається як динамічна реприза, у якій засобами мелодичного переінтонування, інтенсивного ладо-гармонічного й фактурного оновлення втілюється композиторське розв'язання ідеї філософського розуміння сутності буття.

Так само наскрізно, з погляду становлення семантичного поля взаємодії поетично-музичного мовлення у творі, необхідно розглядати вокальну партію та особливості її розвитку впродовж чотирьох епізодів музичної форми. Музичне мислення композитора на рівні мелодичної логіки романсу виявляється в органічному, драматургічно увиразненому поєднанні кантиленних ліній із речитативними фрагментами мелодичного розвитку. Композитор психологічно тонко відчуває та втілює філософський зміст вірша, семантичну багатшаровість поетичного тексту, що приводить на рівні мелодичного розвитку вокальної партії до підкреслення засобами музичної виразності її декламаційного характеру, домінування такого типу інтонування, який нагадує розмовний стиль і стає репрезентантом оповідального характеру розгортання художньо-образного смислу. У кожному епізоді становлення музичної форми увиразнено різні типи мелодичного інтонування, що сприймається як додатковий ресурс портретної зображальності, засіб іронічного й гротескового висловлювання.

Зокрема, у першому епізоді стан коливання між епічним спокоєм та емоційною експресією підтексту в розумінні істинної вартості псевдоцінностей, морального занепаду героїв застосовані фрагменти епічного розгортання мелодії (опера на висхідну кварту як початковий імпульс, повільне секундове низпадання) та декламаційної напруги (хроматизація ліній, комбінації ланцюжків низхідних кварт із ритмічним ускладненням, охоплення інтонаційних острівців віддалених тональностей). Мелодика другого епізоду характеризується опорою на невеликі формули секундних низхідних мелодичних ліній в обсязі зменшеної кварти; вона динамізує

ється через патетичні вигуки, ритмічне скандування, зміни напрямку мелодичного розвитку, переключення в нові віддалені тональні зони.

У третьому епізоді змальовується, передусім засобами мелодичної виразності, портрет псевдогероя, що зраджує батьківщину під виглядом щедрого, бідкуючого за нею: його істинний світогляд передано засобами пустого, відчуженого звучання (хроматичні тони міноро-мажору) пульсуючої мелодії, яка важко піднімається догори хвилею по секундах та стрибком згортається донизу і змінюється різким контрастуванням кульмінаційної зони. Нещадно, як крик душі, сприймається смислова кульмінація другого речення (тт. 36–39), яка вривається різкою зміною емоційного настрою на *f*. Її мелодичне вирішення інтонаційно та метроритмічно пов'язане з двома першими мелодичними фразами першого епізоду, які увиразнювали епічний характер висловлення та відігравали роль своєрідного епіграфа до твору. Повертаючись до типу інтонаційного втілення епічного смислового шару тексту, композитор засобами швидкої динамізації тону звучання через застосування вільної метрики ($^2_4, ^4_4, ^3_4, ^6_4$) акцентує глибинний драматичний смисл рядка «Так із його, сердечного, кров, як воду точить!». Досягнутий рівень емоційної напруги безпосередньо продовжено в четвертому епізоді, мелодичний профіль якого відображає внутрішню поліфонію голосів учасників події: братії, як ягняти, що погоджується з руйнуванням батьківщини, висновком спостерігача події про відсутність Господа на небі та падіння в ярма й фатальність у пошуках Раю на тім світі. Такий контекстуально ускладнений етап розвитку образної сфери вирішено на мелодичному рівні твору як взаємодію трансформованого варіанта двох перших речень першого епізоду (декламаційна природа коротких закличних фраз, драматичні вигуки, вільна метрика, домінуючий висхідний характер мелодичного руху, акцентування висхідної кварта) та структурне розростання останньої частини епізоду (2+3+2+1+1), у якій поєднуються висхідні декламаційні фрази на її початку (виразність квартових інтонацій, пунктирної ритміки, хроматизація) та низхідні – наприкінці (поєднання плавного руху зі стрибковим, діатоніки з хроматикою, напруги зі спокоем).

На окрему увагу заслуговує фактурне вирішення акомпанементу, оскільки фортепіанний супровід у творі є важливим джерелом художньо-образного смислу. Визначимо типи фактури та їх смислову роль у становленні музичної форми твору. У вступі композитор опирається на комбінацію акордового складу (партія лівої руки) та гомофонно-гармонічного (інтонаційна виразність октавних ліній в партії правої руки, переважаючий поліритмічний характер співвідношення мелодії та акордового акомпанементу), які зливаються в октавному пасажі в обох руках і приводять до початку першого епізоду у вокально-інструментальному викладенні. Мелодичну лінію першого епізоду увиразнює акордова або неповна акордова логіка індивідуальних за фактурним рисунком акордових октавних пластів (характеристичних голосів) партій правої та лівої рук, які епізодично ускладнені вільним ритмічним поділом долей (висхідний пасаж у вигляді секстолі – т. 11; тріольні мелодичні фігурації у верхньому голосі партії правої руки – т. 14). Щільність наповнення акордового звучання (подвоєння звуків тризвуків та септакордів з оберненнями, відчутна лінеарність взаємозв'язку внутрішнього руху акордових голосів, інкрустація виразних зітхаючих низхідних секунд, віддалені модуляційно-еліптичні барви септакордів різних ступенів *g-moll*, *f-moll*, *as-moll*, *A-dur*, *c-moll*) емоційно-напружено вказує на підтекст змісту подій, що відбуваються.

Фактором драматургічного розвитку є радикальне фактурне оновлення фортепіанної партії другого епізоду, у якому продовжений представлений у фортепіанній інтерлюдії між першим і другим розділами тип діалогізації між партією правої та лівої рук. Зокрема, образ богобоязливого зображений виражальними засобами м'яких, на *legatissimo*, ритмічно подрібнених коливального характеру фігурацій у партії правої руки та вкрадливих запитальних низхідних мотивів в обсязі зменшеної кварти в партії лівої руки. Композитор використовує додатковий смисловий ресурс мелодизованого контрапунктування (підголоски виконують цю роль відносно лінії вокального голосу) і саме в такий спосіб створюють опуклість змалювання риси підступності. Наголосимо на поступовій динамізації фактури до кінця епізоду за рахунок зростання кількості голосів, поліфонізації та ущільнення за рахунок мотивного розвитку й рухливості кожного з голосів.

У третьому епізоді, зважаючи на його драматургічну складність, застосовано два фактурних типи: для підкреслення стану вихвалання «бідкуючого за отечеством» обирається суто акордова фактура, а саме – серія «застиглих» дисонантних акордів, які максимально заповнюють звукопростір за рахунок подвоєнь звуків, хроматизації голосів, складної ладотональної логіки мажоро-мінорних зв'язків. Другий тип фактури (тт. 35–39), у якому втілено шквал експресивних емоцій щодо долі батьківщини, характеризується застосуванням октавної виконавської техніки в партії лівої руки та підтримуючих акордів засобами метроритмічного акцентування в партії правої.

Як продовження драматургічної дії цього типу фактури сприймається початок четвертого епізоду, оскільки в момент коментування наратором байдужості натопу братії до долі батьківщини виражає патетично-напружений характер висловлення засобами наближення до слухача. Поступово в процесі тематичного розвитку другої частини епізоду відбувається драматизація вокального вислову, що супроводжується увиразненням мелодичного наповнення акомпанементу (розлогі фрази на вільній метриці, виразна мелодична взаємодія характеристичних голосів у партіях правої та лівої рук, які доповнюють акордовий пласт емоцією бурхливості). У коді, де відображено узагальнене осмислення трагедійної ідеї втрати Бога, синтезуються основні мелодико-гармонічні формули, споріднені з матеріалом вступу до твору.

Підкреслимо риси, які характеризують композиційну логіку та відображають специфіку музичного мислення композитора, а саме – уникнення кадансовості між етапами форми (устої у вокальній партії «знімаються» експонуванням матеріалу в партії акомпанементу або безпосередньо накладаються на новий етап розвитку образу), гіперболізація тематичної та фактурної мінливості, диспропорція, асиметрія, динамічна нерівність.

Доповнює проведений аналіз дискурс про знакові властивості музичного мовлення. На рівні осмислення смислового ресурсу звуків зазначимо, зокрема, важливу роль барви 2 зниженого ступеня в мінорі, що як знак-індекс психологічно пов'язаний із фрігійським ладом, ширше – культурою народних ладів.

Ураховуючи результати розробки Р. Шевченко понять звуко-тембрового знаку як різновиду музичного знака [16, с. 57], бандурних знаків у фортепіанній фактурі [16, с. 62], уважаємо за необхідне підкреслити в аналізованому романсі етнохарактерну іконічну, індексальну, символічну знаковість, у якій імітуються прийоми гри на народних інструментах, зокрема бандурі. Так, до категорії бандурних знаків тремоландо, арпеджійованих акордів, споріднених з думою, що імітуються у фортепіанній

фактурі (індекси), відносимо додаткове привертання уваги слухача до семантично важливих фрагментів тексту (перший такт вступу, смислові кульмінації першого та четвертого епізодів, тт. 12–13, 45). Форшлаги (тт. 22, 24, вокальна лінія) асоціюються зі станом надмірної псевдощирості героя. Октавний рух у фортепіанній фактурі є виразом експресії і глибинного погляду автора на події, що відображаються (кульмінація третього та початок четвертого епізодів). Інкрустація до фортепіанної фактури шести- та семизвучних акордів (тт. 9, 13, 14, 27 та ін.) застосовані для посилення емоційної експресії виконання. Додаткового емоційного наповнення у творі отримує штрихова деталізація акомпанементу, зокрема *legatissimo* (від т. 21), яка сприяє візуалізації образу «тихого та тверезого». У поєднанні з ритмічною фігурацією шістнадцятими в партії правої руки акомпанементу здійснюється й візуалізація рухів вкрадливої кішечки.

Трагічний монолог «Доля» написаний на текст фрагмента поеми «Невольник» («Сліпий») Т. Шевченка, яку пов'язують з осмисленням поетом «історичної долі запорозького козацтва в другій половині XVIII століття. [...] Цілком доволіно переносить Шевченко морські походи запорожців з XVI–XVII століть у другу половину XVIII століття, коли вони вже не відбувалися. Довільні хронологічні зміни надають специфічного характеру художньому історизму поеми. Це метод своєрідної “концентрації” історії, за допомогою якого поет для побутової картини, що охоплює невеликий проміжок часу, створює широке історичне тло, розкриває історичну основу зображуваних характерів» [17].

До поетичної основи романсу покладено 28 рядків, починаючи з 39 рядка тексту поеми, які композитором осмислено у вигляді п'яти епізодів розгортання вокальної партії. Рядки, покладені до романсу, «своєрідно варіюють початок поеми “Сон”... Проте, на відміну від поеми “Сон”, де йдеться про долю суспільних хижаків, тут вони мають не сатиричний, а медитативний характер» [17]. Поетичний текст відображає глибокі філософські роздуми про життя, страждання й неминучість долі. В образі долі в розумінні поета зображено незбагненну та жорстоку силу, що керує життям людини. Отже, на основі багатозначної семантики поетичного слова акцентується трагізм життя людини, що відчуває себе слабкою перед невблаганною силою. Композитор відображає смисл вірша, створюючи глибоко-трагічний емоційний образний світ, увиразнює ідею трагедійного філософського світосприйняття засобами індивідуального музичного мовлення та оригінального драматургічного вирішення.

Занурюючись до етапу передчуття цілісного образно-смислового задуму музичного тексту, необхідно зазначити його ускладненість, як порівняти з попереднім монологом. Зокрема, ще більш драматургічно впливовим на образну сферу стає розгорнутий фортепіанний вступ (тт. 1–9), у якому в кількох фазах тематичного розвитку ніби змальований перебіг драматичних подій життя людини, її недолі. Завершення вступу накладається на початок першого епізоду, у якому осмислено ідею пошуку долі головного героя в блуканнях за морями. Другий епізод є новим етапом зростаючого драматизму в осмисленні пошуків людиною долі, що доводять її до могили та є безнадійними. У третьому епізоді зображено портрет сироти, котрий має тільки торбину-долю, з якою ходить по світу до чужого поля. Образ сироти, обранця долі, що сидить у своїх палатах у власній хаті, з висновком про нерівність, зображено в четвертому та п'ятому розділах твору. У розгортанні образно-смислового задуму музичного тексту можна передчувати як поступове розгортан-

ня різних етапів осмислення долі, так і портретну (предметну) зображальність, яка деталізує оповідальний характер висловлення, додає різних емоційних фарб. Як і в інших романах циклу, композитор презентує поступовість емоційно-сислового розвитку засобами несиметричної композиції епізодів (4 поетичні рядки – 8 тактів, 4 поетичні рядки – 10 тактів, 8 поетичних рядків – 13 тактів, 8 поетичних рядків – 13 тактів, 4 поетичні рядки – 9 тактів), що засвідчує монологічну жанрову характеристичність мовлення, кореляцію різних станів оповіді наратора, гнучке слідування за поетичним словом.

На другому етапі аналізу твору, рухаючись від сприйняття образно-сислової цілісності до висвітлення концептуально значущих смислових фрагментів, необхідно зазначити розповідно-декламаційний характер мовлення в першому епізоді (тт. 10–18). У ньому сполучаються виразна роздумливо-заглиблена вокальна лінія у формі періоду aa_1 (у першому реченні вона розгортається в обсязі октави від верхньої тоніки h - $moll'$ до нижньої, опирається на декламаційні та наспівні мотиви з жанровими рисами жалобного маршу) та акордовий акомпанемент (барви шестизвучного викладу неповних тризвуків, опора на акорди T-S сфери, епізодичне підголоскове збагачення інструментальних ліній). Натомість уже в межах періоду в другому реченні відбувається гармонічна динамізація та фактурне оновлення другого речення: декламаційний драматичний характер висловлювання досягається швидким переходом до барв віддалених тональностей, уведенням альтерованих звуків, ускладненням ритмічних груп акомпанементу, гучною динамікою.

У другому епізоді оновлюється характер мовлення: експонується новий матеріал вокальної партії, у якому зростає емоційна напруга за рахунок увиразнення напружених декламаційних вигуків, інтонаційно-ускладненої промови, стрибкоподібної логіки мелодичного розвитку. Водночас відбувається динамізація фактури в акомпанементі, зміни в якій сліднують, ураховуючи автономність щодо вокальної партії, за текстом; радикально теситурно розширюється звукопростір, накопичується гармонічна напруженість та штрихова урізноманітненість. Через зміну засобів виразності вирішено смислово кульмінацію тексту – фрагмент тексту «і бебех в могилу». Третій епізод є новим ракурсом оповідання про долю – портретним змалюванням сіромахи з торбою, який не покидає своєї долі, незважаючи на тяжке життя. Декламаційна логіка вокальної лінії є безперервною, для максимального наближення до змісту поетичного образу застосовано метроритмічне ускладнення тріолями, розлогим хвилеподібним рухом в оновленій ладотональній сфері (as - $moll'$) та в кульмінаційній зоні – артикуляційному оновленні характеру вимови. Емоційно-образна деталізація простежується в змінах фактури акомпанементу: багатозвучних застиглих акордах, що виконують роль органного пункту щодо мелодії, переключенні до фактури підголоскового типу, лінійної логіки голосів партії правої руки, що разом із тріольним хвилеподібним рухом у партії лівої руки утворюють на кульмінації фігураційний контрапункт. Четвертий та п'ятий епізоди сприймаються як єдина драматургічна хвиля за рахунок подальшої розповіді про контрасти долі та висновку про її вибірковість.

Ще більш художньо-виразного значення, як порівняти з попередніми творами, набуває фортепіанний вступ, що складається з трьох епізодів (*Andante*, *Piu mosso*, *Grave* – 2+3+2), у яких представлено поступальне накопичення емоційного напруження. У першому епізоді у вигляді октавного руху в партії правої руки експонується основна тема твору, накладена на напружений октавний хвилеподібний рух

басів; у другому вона змінюється експресивною хвилею акцентованих п'яти- та шестизвучних акордових послідовностей, різкою трансформацією фактурних типів гармонічних фігурацій із використанням еліптичних зв'язків, стрімким злетом від *ff* до *sff*, що завершується ферматою; у третьому експонується нова фаза акордового розвитку, у якому поступовість акордового руху звукових пластів із хроматизацією кожного голосу приводить до величного звучання кульмінації, вирішеної засобами ущільнення акордового звучання до восьми звуків та його метричного акцентування. Повернення в четвертому епізоді матеріалу першого епізоду безпосередньо стає підготовкою тематичного матеріалу першого епізоду основної музичної форми.

На третьому етапі аналізу твору звертаємо увагу на смислово автономність та структурну розвиненість фортепіанного вступу, що можна сприймати як художню програму твору, вираження авторського погляду на події, що відбуватимуться, глибокий трагічний підтекст композиції. Тематичний матеріал кожного з епізодів вступу є тематичною основою подальших епізодів вокальної лінії з акомпанементом. Композиційний задум монологу опирається на наскрізність формоутворення, породжену увагою композитора до довжини поетичних фраз та розумінням загальної структуризації смислового розвитку поетичного тексту (багатовимірність зображення трагічної боротьби особистості з долею). Це вплинуло на відсутність структурної симетрії епізодів, драматургічне акцентування їх внутрішньої логіки як результату інтонаційного розвитку мелодичної лінії вокальної партії та фактурно-гармонічного викладу акомпанементу.

У першому епізоді представлено мелодичну лінію, яка характеризується чіткістю метричної пульсації, поєднаної з наспівними мотивами, опорним інтонаційним рухом за звуками тонічного тризвуку з подальшим висвітленням звуків субдомінантової сфери, що інтонаційно та метроритмічно розвивають тематичний матеріал першого епізоду вступу. Мотивна симетрія, тематична спорідненість матеріалу речень, інтонаційна узагальненість у кадансовій зоні створюють оповідальний декламаційний характер висловлювання. Засобами акордового типу фактури з увиразненням тривалих багатозвучних опор, що дедалі збагачуються поліфонічними октавними підголосками, внутрішньою мелодизацією голосів, інкрустовані розбігом гамоподібної септолі, увиразнено неспішність роздумів наратора. Смислова кульмінація епізоду – повідомлення оповідача про безуспішність пошуків людиною долі – вирішена засобами різкої трансформації фактурного наповнення: напружений октавний із синкопованим пунктиром на початку висхідний рух (сигнал фанфари) на зростаючій динаміці викликає спротив важкого хроматизованого низхідного акордового ланцюжка, збагаченого еліптичними зв'язками, що підводить до другого епізоду.

Зміна емоційного стану, зростання напруги в другому епізоді увиразнено за рахунок іншого структурування мелодичної логіки: декламаційні вигуки («мов умерла», «за долею»), відокремлені структурно, урівноважуються розгорнутими лініями речитативного характеру (октавні стрибки, напруженість зменшеної квати, пунктирного ритму, внутрішньотактового синкопування тощо). Важливе смислове значення в другому епізоді відіграє акомпанемент, який не тільки супроводжує емоційно-ускладнений тонус розповіді у вокальній партії, але й набуває зображальності. Засадничим засобом зростання напруження у фортепіанній партії є тематична формула першого такту другого епізоду вступу, без змін, за якою тут збережене не тільки емоційне вираження крайньої експресії, але й відображення предметної ві-

зуалізації образу людини, що падає в могилу. Виразними є марковані стрибки неповними акордами, збагачення h-moll'ю дисонантними сполуками віддалених тональностей; застосування додаткової мелодичної лінії з акцентуванням октав, імітуючи ритм фанфари (т. 24), бурхливого заповнення звукового простору мелодико-ритмічними фігураціями із серії чотирьох шістнадцятих на фоні восьмизвучного органного пункту (зображення могильної низини) тощо.

У наступному епізоді, у якому розвиваються основні інтонаційно-гармонічні, фактурні й темпові риси тематичного матеріалу третього епізоду вступу, зростає емоційна схвильованість тону оповідання. Вона досягається засобами метроритмічного пошквалювання та інтонаційного ускладнення всіх ліній фактури (тріолі у вокальній партії, інтонаційна ускладненість дисонантними інтервалами, дрібність фразування в мелодії), що приводить до виразного зростання експресії в кульмінації (наповненість акомпанементу різними типами інтонування, *marcatissimo*, метроритмічна та динамічна акцентуація). Трагедійність осмислення приреченості долі («ні, не покидає!») передається уповільненням та розрідженістю мелодичних побудов, фактурною фрагментарністю.

Наступний етап образно-тематичного оновлення, у якому втілено роздуми оповідача про несправедливість долі, на більш високому, синтезуючому інтонаційному, фактурно-гармонічному рівнях вимови представлено в 4 та 5 епізодах. Виразного смислового навантаження набуває автономність мелодики (чіткий маршовий ритм, нескладність мелодичних ліній у фразах вокальної партії, повторюваність першого речення в 5 епізоді), яка виражає філософську ідею контрастів життя. Важливим засобом смислового образотворення є поетапні зміни фактурного вирішення акомпанементу, які додають нових смислових контекстів для втілення тексту: серія арпеджіюваних семи- та восьмизвучних акордів у діапазоні більш ніж дві октави, що імітують звучання бандури (образ бідного з латаними полами); акордовий рух на різкому ладотональному зсуві з G-dur до as-moll (емоції тужливості, безнадійності збирання колосочків на чужому полі); наповнення фактури октавним проведенням маршової теми вокальної партії з початку 4 епізоду, поєднане з тонічним органним пунктом та характеристичною фігуративною лінією в партії лівої руки (ефект гіперболізації портрета щасливого, зображальність у створенні образу сіромахи в палатах). «У п'ятому епізоді (“Така-то доля тая, хоч і не шукайте”) В. Кирейко поєднує жанрові ознаки маршового поступу та колискової (остинатне повторення синкопованих октав нагадує гойдання коліски)» [2, с. 10]. Образ коліски символізує шлях долі, яка обирає дитину для щастя.

Аналіз музичного тексту романсу спонукає до диференціації мелодико-ритмічних фігураційних формул, штрихів, прийомів фактурного дублювання, ускладнення акордового звучання, орнаментики, імітації виконавських прийомів, що дає змогу зосередити увагу на широкій палітрі іконічних та індексальних фортепіано-бандурних знаків, що стають важливим каналом утворення смислу. Наприклад, у вступі звертаємо увагу на паралельну септоль у партії правої та лівої рук у т. 2 (сприймається як знак різких зворотів долі людини), низхідний акордовий рух в обсязі октави в т. 3 (означає вищу експресію, зойк), гармонічну фігурацію розкладеними акордами в партії лівої руки, що рухається, у тт. 2–4 (символізація дзвонів як переказів долі), фермати після нерозв'язаного дисонантного акорду на *sff* (вираз надзвичайної експресії), восьмизвучний метроритмічно акцентований акорд на кульмінації третього епізоду (відчуття невмолимої, важкості долі).

Наголосимо на знаковому значенні темпів (*Andante*, *Grave*, *Andantino maestoso*), які в межах образного смислоутворення романсу можна розуміти як додаткові джерела виражальності. Вибір темпів підкреслює тяжкість і трагічність почуттів героїв, що шукають свою долю; загострюють, на рівні підтексту, трагедійність світовідчуття, оманливість ідеалізованих уявлень про долю. Апеляція композитора до високих або низьких регістрів, ефекти збільшення звукопростору в знаковому сенсі свідчать про збільшення емоційної напруги в характері висловлювання оповідача, зростання емоційного контрастування, виплеск емоцій. Достатньо яскраво у творі представлено рівень динамічних змін, які виявляють виражальний потенціал у передачі станів внутрішнього конфлікту героя – на більш високому драматургічному рівні намагання людини змінити долю засобами динамічних зростань, метроритмічного та артикуляційного акцентування. У всіх епізодах романсу широко застосовані різнотипні фортепіанно-бандурні іконічні, індексальні та символічні знаки, які сприяють збагаченню семантично-образного навантаження інтерпретації В. Кирейком поезії Т. Шевченка, деталізують підтексти епіко-драматичних монологів композитора, впливають на множинність психологічного нюансування образної сфери.

Відображення філософських проблем буття людини в психологічній поезії Т. Шевченка здійснюється в романсах «Не женися на багатій», «Пророк», «Тече вода з-під явора» з ор. 128. Опановуючи романси-монологи в аспекті герменевтичного підходу, можна помітити спільні тенденції з аналізованими раніше творами композитора на рівнях характеру образного смислоутворення, характеру інтонування в драматургічному аспекті, композиційних особливостей та апеляції до знакової характеристичності музичного тексту. Тексти поетичних першоджерел романсів демонструють семантичну багатшаровість, наративність, ускладненість літературної мови, притаманних Шевченковому слову.

Так, із лінією психологічної творчості Т. Шевченка пов'язаний зміст романсу «Не женися на багатій». У контексті пошуку ідеалу людини, переломлення морально-естетичних цінностей життя розглядає вірш І. Кир'янчук. Автор зазначає, що доля в розмислах поета виступає у вигляді трьох образів-смислів: багатства, яке не приносить щастя людині, хоча й притягує її; бідності, що вимагає жертви часу, самозаглиблення в безодню та долі бути вільним, реалізовувати свободолюбиве ество. Поет наголошує, що душа не вимагає грошей або безгрошів'я, для неї важливим є вибір. «Тоді людина, у повноті волі, зможе жити в окремому власному, не підвладному буденщині, світі. Хоч він і самотній, але він лиш твій (“Та ніхто не докучає. І не розважає – Чого болить і де болить, Ніхто не питає”). Дехто вважає, що разом бути легше. Так відбувається торжествування суспільності (“Удвох, кажуть, і плакати Мов легше неначе”). Проте насправді в самотності більше правди. Вона – закон, який підтверджує земне життя й заперечує вічність (“Не потурай: легше плакати, Як ніхто не бачить”)

 [3, с. 58]. Отже, ідучи від поетичного тексту, композитор засобами куплетної форми відтворює шкалу прагнень людини, розкриваючи філософську глибину поезії та ідею пошуків людиною істинного щастя, що перебуває за межами матеріальних цінностей.

Створений автором характер нешвидкої широкої розмови (*Moderato semplice*) спонукає слухача співчутливо взаємодіяти з емоційною наповненістю віршів та музики, відчувати смислові градації меж між прагненнями та можливостями героя в процесі виконавської персоніфікації, внутрішню боротьбу й усвідомлення мораль-

ного вибору й головне – розуміти багатозначність образного змісту куплетів, незважаючи на спорідненість інтонаційного вирішення вокальної лінії в усіх куплетах, репризне повторення першого куплету та наскрізну драматургічну дію двох елементів фортепіанного вступу як фактору цілісності форми. «Третій куплет є репризою світлого першого, що нагадує тричастинність форми. Фортепіанна постлюдія з чергуваннями мажоро-мінору стверджує перемогу сил добра» [2, с. 11].

Аналітична робота з музичним текстом упевнює в різноманітності музичних знаків, які визначають додаткові канали смислової багатозначності. Укажемо на широкий ресурс іконічних знаків як музичних імітацій бандурного виконавства: арпеджійовані акорди широкого діапазону (тт. 3, 4 на кульмінації вступу – ознака імпровізаційного підкреслення вершин мелодичної лінії верхнього голосу, тт. 23–24 – козацької доли, асоційованої з простором, тт. 52–53 – перемоги добра); різні формули тріольного руху, які інкрустовані в партію акомпанементу з метою створення ефекту безперервності звукової лінії (тт. 15, 17, 47), зростання емоційної схвильованості на етапі втілення лірико-драматичної кульмінації романсу (тт. 25–35).

Одним із наскладніших для розуміння тексту загалом та його частин є трагічний монолог В. Кирейка «Пророк». У вірші, покладеному до основи твору, Т. Шевченко розробляє біблійну тему пророка, пов'язує пророчу місію поета з мучеництвом за правду. Н. Чамата підкреслює багатогранність осмислення Т. Шевченком теми пророка, переосмислення ним біблійної розповіді, максимального загострення ситуації боговідступництва лукавих людей, додавання мотиву загибелі пророка та трагічного звучання твору. «Згадані у вірші засоби покарання Богом людей (“роду лютого і жестокого”) – кайдани, “глибокі тюрми” (у передтексті вони відсутні), а головне – деспот-цар (наставлений “вомісто кроткого пророка...”) – образи, що втілюють засадничу для творчості Шевченка від періоду “трьох літ” тезу про відповідальність народу за ту владу, якій кориться, не чинить опору. Змістивши на себе кульмінацію, цей оригінальний у контексті тогочасної традиції інтерпретації біблійної теми пророка завершальний сюжетний хід вирізняє Шевченків твір» [15, с. 159]. Композитор майстерно застосовує засоби музичної виразності, передаючи глибину та драматизм поетичного тексту. Визначальною змістовою рисою твору є його емоційно напружена атмосфера; засобами вільної форми з наскрізним розвитком тематизму відтворюється внутрішня боротьба пророка – смуток, усвідомлення своєї місії та її прийняття.

Як і в інших творах, композитор уважно слідує за поетичним текстом, вступає з ним у взаємодію на рівні найтонших емоційних градацій, вільно відтворює внутрішній ритм поетичних рядків: 5 рядків, 9 тактів – перший епізод; 5 рядків, 8 тактів – другий; 4 рядки, 6 тактів – третій; 6 рядків, 10 тактів – четвертий; 7 рядків, 16 тактів – п'ятий. Виразним смисловим навантаженням володіє партія фортепіано, у якій запрограмований трагічний образний світ (вступ, тт. 1–8), деталізуються нюанси образних змін в епізодах (т. 18, 35–36, 49–50), продовжується та завершується інтонаційно-сміслова лінія вокальної партії (тт. 26–28, 46, постлюдія, тт. 68–72).

Виразним є характер інтонування у вокальній партії: емоційні градації у втіленні поетичного тексту осмислено через образні характеристики мелодичних інтервалів, домінантних у кожній вокальній лінії епізодів, напруги та спади мелодичного розвитку, мелодичні вершини – переважно на початку фразування, смислове акцентування з метою висвітлювання логічних наголосів у поетичному тексті. Зокрема,

з метою зростання емоційної напруженості в мелодії застосовуються пунктирний ритм, великі стрибки, внутрішньоладова альтерація, переходи до інших тональних сфер, «покинуті» запитальні інтонації, зміни характеру інтонування (рішучий, піднесений характер мелодики в 5-му епізоді як символізація утвердження місії пророка). У системі засобів виразності звертають на себе увагу характерні для мислення композитора багатозвучні конструкції дисонантних акордів, гармонічні фігурації для створення звукового образу природної стихії Дніпра широкого, «гра» нестійкими акордами віддалених тональностей, міноро-мажору з акцентуацією мінору, поліметрія, деталізація динаміки, темпова гнучкість як ознаки іконічних властивостей музичної форми твору, відтворення стану внутрішнього конфлікту, відчуття приреченості в системі трагічного.

Романс «Тече вода з-під явора» має яскраво виражений ліричний, медитативний характер. Композитор із великим ступенем зображальності передає спокійний, гармонічний стан природи, слідуючи за змістом поетичного першоджерела. Досліджуючи символ, колір і звук у вірші Т. Шевченка, І. Кошова наголошує на гармонійності, ідилічності картини поезії-мрії із закодованими в ній смислами: стихія води (знак, символ), що співзвучна переживанням ліричного героя. «У поезії “Тече вода з-під явора...” водний пейзаж є основою всієї поетичної картини: вода тут “владарює” над усім твором. [...] Вода тут живить землю і всю природу» [4, с. 347]. Калина, молода красива дівчина розуміються як символи зрілості та плодючості; явір – молодості, парубка, краси й любові; червоний колір є кольором любові, пристрасті та милосердя; синій – води, зелений – весни, плодючості, природи, радості. Викликає інтерес вказівка авторки на кінематографічність поезії, зокрема виокремлення великим планом («Вийшли з хати батько й мати»), плінність часу («Вода ставом стала») та ін. [4, с. 349].

Музичний матеріал твору свідчить про втілення композитором у куплетній формі романсу (кожний із трьох куплетів написаний у простій двочастинній формі) відчуттів легкості, світлої меланхолії, поетичної замріяності. Засобами музичної виразності відтворено жанрову характеристичність баркароли (спокійний, помірний темп викладу мелодії, розмірений, ритмічно стабільний рух акомпанементу, що імітує рух течії води), збагаченої ознаками національного музичного мислення композитора (співучість, легке дихання мелодії, що нагадує українські народні пісні; заповнення стрибків секундовим рухом, внутрішньоладова альтерація; етнохарактерна знаковість фактурних формул).

У партії фортепіано, яка, як і інші романси, виконує функцію не тільки гармонічного супроводу мелодії, але й бере активну участь у творенні образної сфери, впливає на драматургічну логіку, простежується взаємодія нешвидкого руху функціонально ясних терцієвих остинатних формул із наповненням внутрішньої мелодизації голосів у партії лівої руки з ритмічним коливанням гармонічних голосів у партії правої. Музична тканина поступово наповнюється виразними контрапунктуючими лініями (друга частина першого куплету), натомість гармонічна м'якість акордів, використання арпеджато, широких інтервалів, метроритмічного ускладнення ліній голосів не виводить образний стан за межі відчуття переливчатості води, замилювання ліричного героя чудовим пейзажем. Динамізуючими факторами в образному розвитку стають фрагмент перегармонізації незмінної мелодії (тт. 35–36, зображення качечки та качура, які впливають за качаточками), різкий ладотональний зсув у третьому куплеті з E-dur'у до d-moll'я (з початку другого речення), додаткове вве-

дення інтерлюдії в дусі народних награвань перед другою частиною третього куплету (тт. 53–54).

Утілюючи ідею гармонії людини з природою, композитор (на рівні додаткових семантичних та стилістичних відтінків в образотворенні, іконічних властивостей музичної форми твору) досягає реалістичного звуконаслідування (музична імітація природної стихії, відчуття безперервного руху води), викликає в уяві слухача образи явора, долини, калини тощо засобами семантики інтонацій як образних характеристик мелодичних інтервалів (високий явір – низхідна квінта з метроритмічним акцентуванням першої доли; широка долина – висхідна секста з метроритмічним акцентуванням другого звуку, що знімається низхідною секундою), імітації звучань народних музичних інструментів (бандурні фактурні знаки – мелізми, вільна орнаментика, висхідна тирата, арпеджійовані акорди, фермата) та ін.

Висновки. Отже, проведений музично-герменевтичний аналіз романсів Віталія Кирейка на вірші Тараса Шевченка (ор. 128) довів, що композитор глибоко розуміє смислову багатозначність поезії Т. Шевченка. Осмислення відомих віршів через жанр романсу стало ознакою творчої зрілості композитора та яскраво висвітлило філософсько-світоглядну спрямованість камерно-вокальної творчості митця. Здійснений триетапний аналіз музичних текстів романсів за методом «герменевтичного кола» дав змогу виявити та описати іконічні знаки та знаки-індекси як важливий канал утворення музичного смислу. Дослідження романсів-монологів в аспекті музично-герменевтичного підходу дозволило констатувати спільні тенденції на рівнях характеру образного смислоутворення, інтонування в драматургічному аспекті, композиційних особливостей та апелювання до знакової характеристичності музичного тексту.

Перспективи подальшого дослідження романсів Віталія Кирейка на вірші Тараса Шевченка (ор. 128) детерміновані необхідністю усвідомлення творів у контексті загальної еволюції індивідуального стилю композитора.

Джерела та література

1. Калініна А. С. Принципи співвідношення слова та музики у вокальних циклах композиторів другої половини ХХ століття: дис. <...> д-ра філософії : 025 – музичне мистецтво (02 – культура і мистецтво). Харків, 2022. 280 с.

2. Кирейко Віталій Дмитрович. Арії з опер та романси [Ноти] : навч.-метод. посібник для студентів мистецьких закладів вищої освіти III–IV рівнів акредитації / упоряд.: Шестеренко І. В. та Цюпак Карабалут В. А., ред. нотного тексту І. В. Шестеренко. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2024. 80 с.

3. Кир'янчук І. Пошуки ідеалу людини: шлях до віднайдення морально-естетичних цінностей у творчості Михайла Ореста і Тараса Шевченка. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія : Філологічна.* 2014. Вип. 47. С. 56–60.

4. Кошова І. Символ, колір, звук у поезії Тараса Шевченка «Тече вода з-під явора...». *Літературознавство. Фольклористика. Культурологія.* 2016. Вип. 23–25. С. 343–358. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/Lfk_2016_23-25_29 (дата звернення 20.02.2025).

5. Левицький В. Вірш Тараса Шевченка «Тече вода з-під явора...»: особливості розгортання теми. *Слово і Час.* 2013. № 9. С. 20–24. URL : <http://dSPACE.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/149317/04Levytsky.pdf?sequence=1> (дата звернення 20.02.2025).

6. Ма Ши. Методика формування системного уявлення про національну музичну культуру в майбутніх учителів музичного мистецтва : дис. <...> д-ра філософії : 014 – середня освіта (музичне мистецтво). Одеса, 2023. 255 с.

7. Сунь Пенфей. Формування вміння семіотичної інтерпретації творів мистецтва в процесі фахової підготовки майбутніх учителів музики : автореф. дис. <...> канд. пед. наук : 13.00.02. Київ, 2018. 23 с.

8. Творець чарівних мелодій : розповіді, вірші, есеї про видатного композитора сучасності Кирейка Віталія Дмитровича / упоряд. І. В. Лобовик. Київ : Криниця, 2002. 112 с. + 8 арк. фото. (Серія : «Моя книгозбірня»).

9. Ткачук О. Медіальний нарратив поеми «Сон» Тараса Шевченка. *Шевченкознавчі студії*. 2011. С. 128–136.

10. Три літа. URL : <http://litopys.org.ua/shevchenko/shev145.htm>.

11. Цюпак Карабулут В. А. Актуалізація жанру обробки народної пісні у вокальній спадщині Віталія Кирейка. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2022. Вип. 42. С. 42–48.

12. Цюпак Карабулут В. А. Вокальна творчість Віталія Кирейка: виконавська актуалізація: наукове обґрунтування творчого мистецького проекту на здобуття творчого ступеня доктора мистецтва за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво» (галузь знань 02 «Культура і мистецтво»). Київ, 2023. 119 с.

13. Цюпак Карабулут В. Камерно-вокальна спадщина Віталія Кирейка 2000-х років: світоглядні парадигми. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*. 2022. Вип. 47. С. 102–109.

14. Цюпак Карабулут В. А. Національно-патріотичні мотиви вокальної творчості Віталія Кирейка 2000-х років. *Ukraine. Europe. World. History and names in cultural and artistic reflections*. 2022. С. 345–348. DOI : <https://doi.org/10.31318/2786-8877.6.2023.291434>.

15. Чамата Н. Вірш Тараса Шевченка «Пророк». *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія : Філологічна*. 2014. Вип. 47. С. 168–170. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nznuoaf_2014_47_44 (дата звернення 20.02.2025).

16. Шевченко Р. С. Трансформація звукообразу бандури у творчості М. Лисенка (на прикладі обробок народних пісень та солоспівів із циклу «Музика до “Кобзаря” Т. Шевченка») : дис. <...> д-ра філософії : 025 – музичне мистецтво. Львів, 2023. 522 с.

17. Шевченко Т. Сон (комедія). URL : <http://litopys.org.ua/shevchenko/shev128.htm> (дата звернення 20.02.2025).

18. Шестеренко І. В. Творчість Віталія Кирейка в аспекті біографічних досліджень : автореф. дис. <...> канд. мистецтвозн. : 17.00.03. Львів, 2009. 24 с.

19. Шип С. В. Музична герменевтика : монографія. Суми : ФОП Цьома С. П., 2023. 137 с.

20. Шпильова Л. А. Драмогерменевтика як інноваційна технологія у професійній підготовці майбутнього вчителя музичного мистецтва. *Young Scientist*. 2019. № 11 (75). С. 233–235. DOI : <https://doi.org/10.32839/2304-5809/2019-11-75-50>.

21. Штонь Г. Духовна структурованість вірша Шевченка. *Слово і Час*. 2019. № 3. С. 46–50.

References

1. KALININA, Anna. *Principles of the Relationship between Word and Music in the Vocal Cycles of Composers of the Mid- to Late 20th Century*: a Ph.D. Thesis: speciality 025 – Musical Art (02 – Culture and Art). Kharkiv, 2022, 280 pp. [in Ukrainian].

2. SHESTERENKO, Iryna, Viktoriia TSIUPAK KARABALUT, compilers. *Kyreiko Vitalii Dmytrovych. Arias from Operas and Romances [Music]: A Teaching and Methodical Manual for Students of Art Institutions of Higher Education of the 3rd-4th Levels of Accreditation*. Iryna SHESTERENKO is the ed. of the musical text. Kyiv: P. I. Tchaikovskyi NMAU, 2024, 80 pp. [in Ukrainian].

3. KYRIANCHUK, Ihor. The Search for the Ideal of a Person: The Path to Finding Moral and Aesthetic Values in the Works of Mykhailo Orest and Taras Shevchenko. *Scientific Proceedings of the National University «Ostroh Academy». Series: Philological*, 2014, issue 47, pp. 56–60 [in Ukrainian].
4. KOSHOVA, Inna. Symbol, Color, Sound in Taras Shevchenko's Poetry «Water Flows from under the Sycamore...». *Literary Studies. Folkloistics. Culturology*, 2016, issue 23–25, pp. 343–358 [online] [viewed 20 February 2025]. Available from: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Lfk_2016_23-25_29 [in Ukrainian].
5. LEVYTSKYI, Viacheslav. Taras Shevchenko's Poem «Water Flows from under the Sycamore...»: Features of the Theme Development. *Word and Time*, 2013, no. 9, pp. 20–24 [online] [viewed 20 February 2025]. Available from: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/149317/04Levytskyi.pdf?sequence=1> [in Ukrainian].
6. MA, Shi. *Methodology of the Formation of a System Notion on the National Musical Culture among the Future Teachers of Musical Art: A Ph.D. Thesis: Speciality 014 – Secondary Education (Musical Art)*. Odesa, 2023, 255 pp. [in Ukrainian].
7. SUN, Pengfei. *Formation of the Skill of Semiotic Interpretation of Art in the Process of Professional Music Teachers Training*. An Author's Abstract of a Ph.D. Thesis in Pedagogical Sciences: Speciality 13.00.02. Kyiv, 2018, 23 pp. [in Ukrainian].
8. LOBOVYK, Iryna, compiler. *Creator of Magical Melodies: Stories, Poems, Essays about an Outstanding Composer of Our Time Kyreiko Vitalii Dmytrovych*. Kyiv: Well, 2002, 112 pp. + 8 sheets of photos (Series: My Book Collection) [in Ukrainian].
9. TKACHUK, O. Medial Narrative of Taras Shevchenko's Poem «Dream». *Shevchenko Studies*, 2011, pp. 128–136 [in Ukrainian].
10. SHEVCHENKO, Taras. *Three Summers* [online] [viewed 20 February 2025]. Available from: <http://litopys.org.ua/shevchenko/shev145.htm> [in Ukrainian].
11. TSIUPAK KARABULUT, Viktoriia. Actualization of the Genre of Folk Song Arrangement in the Vocal Heritage of Vitalii Kyreiko. *Ukrainian Culture: Past, Present, Ways of Development*, 2022, issue 42, pp. 42–48 [in Ukrainian].
12. TSIUPAK KARABULUT, Viktoriia. *Vocal Works of Vitalii Kyreiko: Performing Actualization: Scientific Substantiation of a Creative Artistic Project for Obtaining the Creative Degree of Doctor of Arts: Speciality 025 «Musical Art» (Branch of Knowledge 02 “Culture and Art”)*. Kyiv, 2023, 119 pp. [in Ukrainian].
13. TSIUPAK KARABULUT, Viktoriia. Chamber and Vocal Heritage of Vitalii Kyreiko in the 2000s: Worldview Paradigms. *Bulletin of the Kyiv National University of Culture and Arts. Series «Art Studies»*, 2022, issue 47, pp. 102–109 [in Ukrainian].
14. TSIUPAK KARABULUT, Viktoriia. National-Patriotic Motifs of the Vocal Heritage of Vitalii Kyreiko in the 2000s. *Ukraine. Europe. World. History and Names in Cultural and Artistic Reflections*, 2022, pp. 345–348. DOI: <https://doi.org/10.31318/2786-8877.6.2023.291434> [in Ukrainian].
15. CHAMATA, Nina. Taras Shevchenko's Poem «The Prophet». *Scientific Proceedings of the National University «Ostroh Academy». Series: Philological*, 2014, issue 47, pp. 168–170 [online] [viewed 20 February 2025]. Available from: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nznuoaf_2014_47_44 [in Ukrainian].
16. SHEVCHENKO, Ruslana. *Transformation of the Sound Image of Bandura in the Works of M. Lysenko (Exemplified by the Arrangements of Folk Songs and Solos from the Cycle «Music to the “Kobzar” by T. Shevchenko»): A Ph.D. Thesis: Speciality 025 – Musical Art*. Lviv, 2023, 522 pp. [in Ukrainian].
17. SHEVCHENKO, Taras. *Dream (Comedy)* [online] [viewed 20 February 2025]. Available from: <http://litopys.org.ua/shevchenko/shev128.htm> [in Ukrainian].
18. SHESTERENKO, Iryna. *Vitalii Kyreiko's Works in the Aspect of Biographical Research. An Author's Abstract of a Ph.D. Thesis in Art Studies: 17.00.03*. Lviv, 2009, 24 pp. [in Ukrainian].
19. SHIP, Serhii. *Musical Hermeneutics: A Monograph*. Sumy: Private Entrepreneur Tsoma S. P., 2023, 137 pp. [in Ukrainian].

20. SHPYLOVA, Lilia. Dramatic Hermeneutics as an Innovative Technology in the Professional Preparation the Future Teacher of Musical Art. *Young Scientist*, 2019, no. 11 (75), pp. 233–235. DOI: <https://doi.org/10.32839/2304-5809/2019-11-75-50> [in Ukrainian].

21. SHTON, Hryhorii. Spiritual Structure of Shevchenko's Verses. *Word and Time*, 2019, no. 3, pp. 46–50 [in Ukrainian].

Конфлікт інтересів

Авторка не має потенційного конфлікту інтересів, який би міг вплинути на рішення про опублікування цієї статті.

Використання штучного інтелекту

Не використовувався.

Отримано / Received 16.06.2025

Рекомендовано до друку / Recommended for publishing 02.10.2025

Опубліковано / Published 18.12.2025