

УДК 78.27

DOI: <https://doi.org/10.33398/2310-0583.2018.4243.137.148>

Любава Сидоренко

ЖАНРОВА СПЕЦИФІКА КАМЕРНОГО ВОКАЛЬНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ЦИКЛУ «ПІСНІ ПОТОЙБІЧ ЛЮДЕЙ» ЮРІЯ ЛАНЮКА

Сидоренко Любава Вікторівна – кандидат мистецтвознавства, професор, Національна академія сухопутних військ ім. Гетьма П. Сагайдачного, Львів (Україна). E-mail: lubawamus@gmail.com

Жанрова специфіка камерного вокально-інструментального циклу «Пісні потойбіч людей» Юрія Ланюка

У статті визначається індивідуальна стильова манера композитора, що полягає в емоційній насиченості, інтонаційно-тематичній яскравості, цілеспрямованості розвитку, прагненні до оригінальності драматургійних рішень. **Мета статті** полягає у створенні цілісної панорами сучасних тенденцій розвитку жанру камерного вокально-інструментального циклу, інтерпретованого львівським композитором Ю.Ланюком та дослідженні композиційно-драматургійних та стилістичних особливостей жанру в аспекті теорії неостилів у європейському музичному мистецтві другої половини ХХ століття. **Методологія.** У статті застосовано методологію та методику системного дослідження, що поєднують когнітивний та аналітичний методи, актуалізовані у процесі дослідження індивідуально-стильової амплітуди вокального циклу Ю.Ланюка. **Наукова новизна** роботи полягає у тому, що вперше послідовно відстежуються і визначаються жанрові ознаки камерного вокально-інструментального циклу на матеріалі новітніх високохудожніх зразків. **Висновки.** Спостереження, здійснені у статті, дозволяють дійти висновку: камерний вокально-інструментальний цикл в інтерпретації Ю.Ланюка суттєво збагачує європейські традиції доби романтизму. Новітня модель жанру вирізняється філософським рівнем проблематики, інтелектуалізацією.

Ключові слова: камерний вокально-інструментальний цикл, неоромантизм, Львівська композиторська школа.

Актуальність теми. У статті вперше аналізується комплекс індивідуально-стильових рис композитора, що найяскравіше виявляє себе в ситуації емоційно-сміслових та лексичних антиномій. Митець тяжіє до витонченої деталізації, персоніфікації кожного виразового

елементу, демонструючи рідкісну здатність творити самобутній звукопростір. Імпровізаційна свобода, позірна спонтанність викладу музичного матеріалу не суперечать конструктивно вивершеному плану цілого. Звернення до неоромантизму дозволяє розглядати стиль Ю. Ланюка як феномен постмодерністської парадигми. Композитор вільно моделює контрастні стильові шари, запозичуючи образно-асоціативний ряд з глибин європейського духовного «архіву».

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Загальнотеоретичну базу, необхідну для дослідження окресленого кола проблем, становлять праці з мистецтвознавства, культурології, історії та теорії музики. Концептотворчі теоретичні засади визначилися на основі праць С.Павлишин [14], Л.Кияновської [7], О.Козаренка [8], Д.Наливайка [10], Т.Булат [3], а також окремих статей Г.Бара [15], О.Берегової [1], Т.Бовсунівської [2], А.Калениченка [6], Л.Ніколаєвої [11, 12], А.Хлопецького [16], Б.Сюти [13], Л.Польоного [17]. Спосіб визначення стильових напрямків розвитку української музики другої половини ХХ століття у дисертації кореспондує з позиціями Н.Герасимової-Персидської [4], Я.Губанова [5].

Виклад основного матеріалу. Камерно-вокальний цикл як ліричний жанр у повній мірі віддзеркалює сутнісні риси романтизму. Саме в ньому знайшла своє відображення ідея синтезу мистецтв (зокрема, поезії і музики), пошук психологічно достовірних інтонацій для розкриття образу ліричного героя. Як слушно зауважує О.Литвинова, "багаточастинне поєднання вокально-інструментальних мініатюр в єдину циклічну композицію дає можливість у витонченій і разом з тим місткій формі втілити складну систему образів, включаючи особливості їх співвідношень і розвитку" [9].

У тракті постмодерної еволюції музичної мови приклад творчості Ю.Ланюка є надзвичайно цікавим, оскільки відображує її найбільш типові тенденції. Індивідуальному стилю мислення композитора притаманні риси гротеску (як у А.Шнітке, М.Кагеля); театралізації (що зближує його з В.Лютославським, К.Пендерецьким, П.Шиманським); насиченість стильовими знаками (як у Є.Станковича, В.Сильвестрова), що надає його музичним текстам рис "всеприсутності" у часі і просторі. Таким є цикл *"Пісні потойбіч людей"* ("Lieder jenseits der

menschen")³⁶ на вірші П.Целяна³⁷ для мецо-сопрано, фортепіано та струнного оркестру, написаний у 2004 році на замовлення Д.Штюдемана. Принцип алюзійності відіграє центральну роль у формуванні і втіленні вельми оригінальної концепції. Композитору вдалося відтворити ауру романтичної духовності, самотньо втілити настрої та образність поезій П.Целяна, сповнених філософського інтелектуалізму, тонкого ліризму, роздумів про місце творця у сучасному світі, високої місії поетичного слова. Адже П.Целян творить нову лірику – розкату, багатозначну, поліфонічну. Зміст його метафор, використаних Ю.Ланюком у циклі³⁸, є свідченням глибокого проникнення в сутність життя: складна гра асоціацій пов'язана з витонченими емоційними символами ("сонця з ниток", "чорно-сіра пустака", "світлосяйний тон", "півночі від майбуття" тощо), позбавленими чітко окресленої предметної основи. У віршах П.Целяна відчутно прагнення відтворити буття, космос, історію, людський дух, світ речей, стани відчаю, втрати, суму. Контраст між цими станами митець посилює специфічними ідіомами маловживаної поетичної лексики та її синтаксичних сполучень, а також прийомами звукопису. Поет усвідомлено поєднує, здавалося б, непоєднувані речі: він схрестив світ абсурду зі світом порядку. Естетичний плюралізм проявляється на усіх рівнях: сюжетному, композиційному, образному, характерологічному, хронотопному тощо. Міфологізм, поєднання історичних і позачасових категорій, діалогізм поетичного стилю П.Целяна стали предметом самотнього переосмислення Ю.Ланюком.

Основна ідея циклу "Пісні потойбіч людей" – узагальнення лі-

³⁶ Кожна з частин циклу має свою присвяту тим людям, які в тій чи іншій мірі стали причетними до створення цієї музики: Дітмару Штюдеману – послу Німеччини в Україні, Зоряні Кушплер – талановитій сучасній українській співачці, для голосу якої цей твір писався, Роману Кофману – видатному диригенту, який продиригував прем'єрою у 2004 році у Національній філармонії у м.Києві, Валентину Сильвестрову – класику сучасної української музики.

³⁷ Пауль Целян (1920-1970) – австрійський поет і перекладач походженням із Чернівців, один із найбільших європейських ліриків другої половини ХХ століття, автор десяти поетичних книжок, зокрема двох (у тому числі "Schneepart" – "Партія снігу", 1971), виданих посмертно. В Україні вірші Целяна перекладали Василь Стус, Микола Бажан, Мойсей Фішбейн, Петро Рихло, Марк Белорусець (російською) та інші.

³⁸ Ю.Ланюк обирає різні тексти П.Целяна зі збірки "Сонце з ниток" (1968) для кожної з чотирьох частин циклу.

ричної сфери – втілюється композитором у співставленні вирафінованих поетичних образів, об'єднаних одним ліричним настроєм, спільним душевним станом. Драматургічне рішення та інтонаційний стрій твору є спробою індивідуально-авторського втілення характерних романтичних символів, апелюючи до сучасного полікультурного простору.

Композиція циклу логічна, в її основі – принцип парної симетрії: I – Adagio, II – Moderato, III – Largo, IV – Maestoso.

Оркестр позначений театральною афектованістю, яка підкреслена надміром особливих виконавських прийомів: *glissando*, *sul ponticello*, *pizzicato* струнних, гра за підставкою, древком смичка, з сурдиною, різноманітні трелі тощо. Виразною є агогіка, що передбачає численні пришвидшення і заповільнення.

Способом організації музичної тканини є синтез елементів гетерофонії та імітаційної поліфонії, що підкреслює семантичне навантаження сутності окремих звуків-символів, коротких мотивів, ритмоформул, мелізматики, адже музика Ю.Ланюка – це завжди "закодована гра".

Гармонічна мова "Пісень потойбіч людей" характеризується поєднанням діатоніки і хроматики, барвистості і фонічності; оркестрова вертикаль насичена характерними для романтичної ладо-гармонічної системи прийомами: енгармонічними модуляціями, однотерцевими співвідношеннями, альтераційними загостреними та перерваними зворотами, що стають смисловими ознаками стилістики твору.

Конструктивною рисою "Пісень" є симетрія динамічних підйомів та спадів, постійність їх чергувань. Завдяки цьому кожна з чотирьох частин циклу несе в собі риси подібності.

Важливу роль у "Піснях потойбіч людей" відіграють наскрізні лейтінтонаційні комплекси. Такими є пульсуючий звук "с" у партії низьких струнних; поступовий хвилеподібний рух у вокальній партії та оркестровій фактурі у I частині; своєрідним інтонаційним "кодом" II частини стає інтервал висхідної секунди: на основі секвенціювання формується вибаглива мелодична лінія.

Перша частина композиції – "Fadensonnen" ("Сонце з ниток") – являє собою експозицію циклу, викладену у простій тричастинній репризній формі. Плинність, неспішність розгортання, тембральні світлотіні, споглядальність, занурення в оркестровий звукопростір надають цій частині особливої витонченості та делікатності. Лірична та філософська концепційність втілюються тут через тотальну все-

проникаючу проспіваність та промелодизованість фактури. Експозиційний розділ викладено стисло; автор гранично деталізує музичну мову, що спирається на виразність "мікроелементів", які набувають тут тематичної функційності. Так, початковим імпульсом стає звук "с" у партії віолончелей та контрабасів – лейттемор цілого циклу. Композитор доцільно використовує специфічне звучання струнних – від *rosso sul ponticello* – до *molto sul ponticello*. Цей тембровий прийом виконує функцію витриманого фону, що структурує віртуозну фактуру, яка часом розкладається на окремі компоненти, а часом інтегрується в процесі свого розвитку у кластери різної щільності.

Кришталево-тендітна, майже романсова вокальна лінія є лейттемою циклу. Вона інтерпретується у пізньоромантичному стилі, демонструючи безліч трансформацій: фактурних, тембрових, артикуляційних. Кварто-квінтові та терцово-секстові співзвуччя, беручи свій початок з діатоніки у вокальній партії, утворюють кластерні комплекси та quasi-дворівневе сприйняття: вищі точки кожної фрази формують окрему лінію вершин-кульмінацій, поряд з плинним хвилеподібним нерівномірно пульсуючим рухом.

Серединний фрагмент відзначається підвищеною експресією. Скрипки у високому регістрі уособлюють образ мрії, а низькі струнні – тему "потойбіччя" або невідворотного голосу долі. Лейттема в партії мецо-сопрано розвивається "по колу": вона проводиться тричі, після чого органічно переходить у колористичні арпеджійовані звороти фортепіано, які ще більше підкреслюють образ ірреальної дійсності.

Невелика кода містить прийоми алеаторично-сонористичного письма (використання акордів-кластерів, гра флажолетів, *senza metrum col legno* у групі альтів), передбачаючи наступну – контрастну частину циклу. Все це відбувається на незмінному органічному пункті "с" та завершується повним "розчиненням".

Друга частина циклу – "In den flüssen nördlich der Zukunft..." ("В ріках, на північ від майбуття...") – втілює світ безвиході та самоти ліричного героя. Ця гама почуттів передається тут відповідними засобами, сконцентрованими у вокальній партії, заснованій на лейттемі з I частини: "повзучі" хроматичні ходи, які рухаються вгору по вузьких інтервалах, створюють відчуття внутрішнього напруження і драматизму. У процесі свого розвитку ця лейттема видозмінюється, трансформуючись у дисонуючо-нестійку та напружену, підкреслену інтервалом висхідної секунди. Отже, ця частина вирізняється підкрес-

лено символічним змістом і яскраво контрастує до попередньої.

Оркестрова палітра семантично розширюється: кожна група інструментів несе власне образне навантаження. Водночас, досить рельєфно впізнаються лейтсимволи: динамічна приглушеність (*pp-mp, con sord., sul ponticello* у струнних), піцкатні, глісандуючі та тремолоючі прийоми. Фортепіано "відмежовується" від загальної звукової маси і створює самостійний тембровий пласт. Його роль у цій частині – лейттемброва: це образ, що веде квазі-діалог з вокальною партією, рельєфно окреслюючи кожен її фразу. Мелодична лінія фортепіано базується на кластерних співзвуччях та "імпресіоністичних" переливах теми "тіней, написаних на каміннях". Фактурним фоном ліричної теми фортепіано служить поліфонічний контрапункт оркестрового підголоску.

Третя частина – "Wirk nicht voraus..." ("Не переддй, не шли надій...") – драматичний центр циклу. Музика напрочуд динамічна, чільне місце відводиться віртуозній партії мецо-сопрано, інтонаційно-загострений рельєф якої створюється стрибками на широкі інтервали (квартедеціма, нона, велика септіма, тритон), вибагливими синкопованими ритмами, частою зміною метру, численними багатозначними паузами, а також обрисами мелодичного зітхання, що проникли з секундового лейтмотиву партії фортепіано з другої частини (інтонації лейттеми з першої частини тут також проступають у варіантному вигляді). Кожна наступна фраза підіймається щоразу вище: посилюється і динаміка. В оркестровій партії збільшені та зменшені інтервали заповнюються півтонами у різноманітних варіантах та поєднаннях, утворюючи в такий спосіб поліфонічний спектр варіантно-різнопланових мелодичних ліній. Наростання приводить до кульмінаційної вершини на словах: "...стань тут: на жодних основах, прич од молитв...", після якої настає поступове розрідження фактури. Основний лейтмотив, що звучав у партії фортепіано у другій частині, тепер на динаміці *p* переходить в оркестр, але вже як окрема лінія. Завершується частина на *diminuendo*.

Фінал циклу – "Tenebrae" ("Близько ми, Господи, близько й досяжно") – виконує функцію коди. Ця частина повертає емоційне забарвлення першої, лірико-сповідальної частини циклу, створюючи таким чином тематичну арку. У "Tenebrae" відчутно також і романтичні романсові ремінісценції: заокруглені мелодичні фрази, поступеневий рух, плагальні звороти тощо; безперервне зіставлення акордових комплексів різної фонічної концентрації створює враження

невпинної гри кольорів та багатства світлотіней.

Так само, як і перша частина, фінал побудований у тричастинній репризній формі з кодою. Крайні розділи невеликі – це наче слово автора. Починається фінал темою, початок якої ідентичний до теми вступу з першої частини: пульсуючий звук "с" у партії віолончелей та контрабасів на тлі хоралу та сонорно-алеаторичних зон у партії скрипок та альтів повільно і розмірено збираються у звуковий комплекс, що заповнює простір. Завдяки іншому метричному викладу та квартовим флажолетам у високому регістрі ця тема звучить практично невпізнано. У вертикальній проекції флажолетні акордові послідовності утворюють тьмянний дисонуючий простір, контрастом до якого є прозоре діатонічне звучання вокальної лінії. Вона має яскраво-виражену романтичну генезу, де відчуття спокою та умиротворення у поєднанні з внутрішніми переживаннями ліричного героя визначають характер та стильову спрямованість фіналу.

Незмінною залишається поява ліричного лейтмотиву – "теми-мрії" з першої частини циклу у партії мецо-сопрано (але тут лише її початкова хвилеподібна висхідна інтонація). Вона являє собою синтез наспівної кантিলени та мовної виразності, зумовленої увагою до слова та необхідністю конкретизувати поетичну образність. Так, у процесі розвитку початковий ліричний лейтмотив поступово набуває декламаційного характеру, тема-"зерно" розчиняється в загальному звуковому потоці, стає невлівимою. Фразування здійснюється відповідно до віршованих рядків тексту, де кожна фраза поділяється на мотиви синхронно до смислового поєднання слів. Виразність інтонацій підкреслюється паузуванням, що передають мовні особливості. Саме у "Tenebrae" Ю.Ланюк знайшов вишукане темброве втілення цього просвітленого, сповненого надії та добра образу вічної Краси.

Основна подія відбувається у середньому розділі. Особистісний характер висловлювання вплинув на структуру, яка вирізняється наскрізністю розвитку. Це – лірико-експресивний центр фіналу з широкою образно-емоційною амплітудою – від "тихих" низхідних півтонових зітхань, через стримане хвилювання (обірвані репетиції, хроматичні мотиви) – до емоційного вибуху – генеральної кульмінації циклу на словах: "...близько ми, Господи", позначеного розгорнутим вокальним речитативним епізодом драматичного характеру. У цьому розділі розрізняються наступні принципи інтонаційної виразності: широка інтерваліка, примхливий малюнок кульмінаційних зон, звуково-близькі відстані, змієподібні хроматично-"повзучі" лінії аж до

глiсандування у споглядальних, медитативних епізодах. Проінтоновані послідовно мецо-сопрано та різними інструментами ці хроматичні звукоряди утворюють хитку звукову тканину з численних контрапунктів, канонічних імітацій, що набувають цілком своєрідного характеру. В деяких випадках усі голоси дублюють початкову мелодію, в інших – кожен голос підхоплює попередній на перерваній фразі таким чином, що загальна мелодична лінія вибудовується з окремих фраз, озвучених різними інструментами. Властиво, таку фактуру, з особливою внутрішньою рухомістю та вельми мінливою вібрацією, можна визначити як сонористичну "звукову магму", де на перший план виступають канонічна імітація та гетерофонія.

Між кульмінаційними зонами частини, зокрема, перед вступом до третього розділу, знову звучить лейттембр циклу – пульсуючий звук "с" у партії віолончелей на динаміці *p* (*poco sul ponticello-molto sul ponticello*). На його тлі з'являється експресивний речитатив мецо-сопрано – початок заключного розділу, кульмінаційний момент якого завершується поступовим "розсіюванням" фактури та перетворенням її у графічно-вирізьблений сонористичний простір. Тут поєднуються два взаємодоповнюючі методи: розчинення, "приглушення" інтервалу у загальній оркестровій масі та виокремлення яскравої інтонації завдяки ретельній продуманості композитором мелодичного рисунку вокальної партії. Її лейттема піддається наскрізному розвитку та "розчиняється" в коді – філософському резюме.

Камерний вокально-інструментальний цикл "Пісні потойбіч людей" відображує яскраву грань світогляду Ю.Ланюка: постійне прагнення самопізнання, втілення естетичних переконань та прагнень у новому контексті. Єдність цілого досягається завдяки внутрішньому зв'язку частин вокального циклу, глибинному синтезу слова і музики. У співвідношенні вокального та інструментального начал простежується їх гнучка взаємодія, співіснування, свого роду "перемінність тематичних функцій", почерговість виходу на перший план або контрапунктичне поєднання рівнозначних за своєю образно-тематичною характеристикою ліній. Таким чином, взаємодія інструментального та вокального начал сприяє повнішому та глибшому розкриттю драматургічного задуму циклу. Роль слова є великою: вербальний ряд керує усіма формотворчими засобами, зокрема, структурою, у якій переважає наявність декількох епізодів-розділів з кульмінаціями на найбільш семантично виразних моментах тексту; мелодикою, обриси якої підпорядковані ритмо-інтонаціям слова;

динамікою, яка гнучко реагує на усі настроєві зміни.

Отже, у комплексі індивідуальних стильових рис композитора цілком природно співіснують емоційно-сміслові та стильові антиномії. Митець тяжіє до витонченої деталізації, персоніфікації кожного елемента цілого, щоразу підтверджуючи здатність нестандартно мислити та вибудовувати оригінальну драматургію, бути творцем самобутнього звукопростору, розвиток якого трактується як виважений, планомірний процес. Імпровізаційна свобода та невимушеність викладу музичного матеріалу співіснують з чітко окресленими, максимально впорядкованими структурами. Звернення до неоромантизму дозволяє розглядати стиль Ю.Ланюка як феномен постмодерністської парадигми. Композитор вільно моделює контрастні стильові шари, запозичуючи естетичні прообрази з глибин європейського інтелектуального архіву. Цей синтезуючий принцип є провідною стилетворчою ідеєю: всесвіт як історія культури людства, що впливає на концептуальну та просторово-часову організацію, спричиняє особливості композиційної логіки та специфіку образно-асоціативного ряду.

Література

1. Берегова О. М. Проблематика творів сучасних українських композиторів // Українське музикознавство. К., 2001. Вип. 30. С. 50-155.
2. Бовсунівська Т. Романтизм як особливий тип культури // Українське музикознавство. К., 2003. Вип. 32. С. 28-35.
3. Булат Т.П. Камерно-вокальна творчість // Історія української музики: в 6 т. / АН УРСР. ІМФЕ ім. М.Т. Рильського; редкол.: А. Муха (голова) та ін. К., 2004. Т. 5. С. 97-119.
4. Герасимова-Персидська Н. Нове в музичному хронотопі кінця тисячоліття // Українське музикознавство. К., 1998. Вип. 28. С. 32-47.
5. Губанов Я. Кластер як компонент сучасного мислення (на прикладі української радянської музики 70-80-х років) // Українське музикознавство. К.: Муз. Україна, 1980. Вип. 24. С. 118-125.
6. Калениченко А. Музична нео- і полістилістика: спроба систематизації // Музична україністика: сучасний вимір: зб. наук. статей на пошану Л. Пархоменко. К., 2005. Вип.1. С. 106-115.
7. Кияновська Л. О. Стильова еволюція галицької музичної культури XIX-XX ст. Тернопіль: Астон, 2000. 339 с.
8. Козаренко О. В. Феномен української національної музичної мови: [монографія]. Львів: НТШ, 2000. 286 с.
9. Литвинова О. Камерно-вокальний цикл в творчестве украинских советских композиторов 60-70-х годов (к вопросу драматургии жанра): автореф. дис. ... канд. Искусствов.: (17.00.02). ИИФЭ им. М. Ф. Рильского АН УССР. К., 1982. 25 с.

10. Наливайко Д. Теорія літератури й компаративістика. К.: Вид. дім "Києво-Могилянська академія", 2006. 347 с.
11. Ніколаєва Л. М. "Вірш з музикою" як жанровий різновид камерно-вокального твору в теоретичному та виконавському аспектах // Теоретичні та практичні питання культурології: українське музикознавство на зламі століть: зб. статей. Мелітополь, 2002. Вип. 9. С. 361-380.
12. Ніколаєва Л. М. Камерна вокально-інструментальна музика в аспекті проблем термінології // Проблеми української термінології: Вісник НУ "Львівська політехніка": зб. статей. Львів, 2006. Вип. 559. С. 255-259.
13. Сюта Б. Українська музика молодшої генерації композиторів // *Musica ukrainica* [інтернет-видання]. – Режим доступу: // <http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/a-syuta-youngukrcomp.html>.
14. Павлишин С. С. Музика двадцятого століття. Львів: БаК, 2005. 232 с.
15. Bahr H. Die Überwindung des Naturalismus // *Die Wiener Moderne: Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910*. Stuttgart, 1994. S. 199-204.
16. Chłopecki A. O dehumanizowaniu i dohumanizowaniu muzyki XX wieku intuicji kilka "zugespitzt" wyrażonych // *Muzyka w kontekście kultury*. Kraków: AM, 2001. S. 813-819.
17. Polony L. Jeszcze o nowym romantyzmie // *W kręgu muzycznej wyobraźni: eseje, artykuły, recenzje*. Kraków: PWM, 1980. S. 212-225.

References

1. Beregova, O. M. (2001). Problematyka tvoriv suchasnykh ukrainskykh kompozytoriv. K.: Ukrainske muzykoznavstvo. Vyp. 30, 150-155 [in Ukrainian].
2. Bovsunivska, T. (2003). Romantyzm yak osoblyvyi typ kultury. K.: Ukrainske muzykoznavstvo. Vyp. 32, 28-35 [in Ukrainian].
3. Bulat, T.P. (2004). Kamerno-vokalna tvorichist. Istoriia ukrainskoi muzyky: v 6 t. K.: AN URSSR. IMFE im. M.T. Rylskoho; redkol.: A. Mukha (holova) ta in. T. 5, 97-119 [in Ukrainian].
4. Herasymova-Persydska, N. (1998). Nove v muzychnomu khronotopi kintsia tysiacholittia. K.: Ukrainske muzykoznavstvo. Vyp. 28, 32-47 [in Ukrainian].
5. Hubanov, Ya. (1980). Klaster yak komponent suchasnoho myslennia (na prykladi ukrainskoi radianskoi muzyky 70-80-kh rokiv). Ukrainske muzykoznavstvo. K.: Muz. Ukraina, Vyp. 24, 118-125 [in Ukrainian].
6. Kalenychenko, A. (2005) Muzychna neo- i polistylistyka: sproba systematyzatsii. K.: Muzychna ukrainistyka: suchasnyi vymir: zb. nauk. statei na poshanu L. Parkhomenko. Vyp.1, 106-115 [in Ukrainian].
7. Kyianovska, L. O. (2000). Stylova evoliutsiia halytskoi muzychnoi kultury XIX-XX st. Ternopil: Aston, 339 [in Ukrainian].
8. Kozarenko, O. V. (2000). Fenomen ukrainskoi natsionalnoi muzychnoi movy. Lviv: NTSh, 286 [in Ukrainian].
9. Lytvynova, O. (1982). Kamerno-vokalnyi tsykl v tvorchestve ukraynskykh

- sovetskykh kompozytorov 60-70-kh hodov (k voprosu dramaturhyy zhanra). K.: YYFE ym. M. F. Ryl'skoho AN USSR, 25 [in Russian].
10. Nalyvaiko, D. (2006). Teoriia literatury y komparatyvistyka. K.: Vyd. dim "Kyievo-Mohylianska akademiia", 347 [in Ukrainian].
 11. Nikolaieva, L. M. (2002). "Virsh z muzykoiu" yak zhanrovyi riznovyd kamerno-vokalnoho tvoru v teoretychnomu ta vykonavskomu aspektakh. Melitopol: Teoretychni ta praktychni pytannia kulturolohii: ukrainske muzykoznavstvo na zlami stolit. Vyp. 9, 361-380 [in Ukrainian].
 12. Nikolaieva, L. M. (2006). Kamerna vokalno-instrumentalna muzyka v aspekti problem terminolohii. Problemy ukrainskoi terminolohii. Lviv: Visnyk NU "Lvivska politehnika". Vyp. 559, 255-259 [in Ukrainian].
 13. Siuta, B. (2004). Ukrainska muzyka molodshoi heneratsii kompozytoriv. Musica ukrainica [internet-vydannia]. Rezhym dostupu: <http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/a-syuta-youngukrcomp.html>
 14. Pavlyshyn, S. S. (2005). Muzyka dvadtsiatoho stolittia. Lviv: BaK, 232 [in Ukrainian].
 15. Bahr, H. (1994). Die Überwindung des Naturalismus. Die Wiener Moderne: Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910. Stuttgart, 199-204 [in Germany].
 16. Chłopecki, A. (2001). O dehumanizowaniu i dohumanizowaniu muzyki XX wieku intuicji kilka "zugespitzt" wyrażonych. Muzyka w kontekście kultury. Kraków: AM, 813-819 [in Polish].
 17. Polony, L. (1980). Jeszcze o nowym romantyzmie. W kręgu muzycznej wyobraźni: eseje, artykuły, recenzje. Kraków: PWM, 212-225 [in Polish].

Sydorenko Lyubava Viktorivna – Candidate of Art Criticism, Professor, Hetman Petro Sahaidachnyi National Army Academy, Lviv (Ukraine).
E-mail: lubawamus@gmail.com

Genre specificity of Yuriy Lanyuk`s chamber vocal-instrumental cycle "Songs after the People"

The article defines the individual stylistic style of the composer, which consists of emotional saturation, intonational-thematic brightness, purposefulness of development, aspiration to the originality of dramatic decisions.

Purpose of the article is to create a comprehensive panorama of contemporary trends in the genre of the chamber vocal-instrumental cycle, interpreted by Lviv composer Y. Lanyuk, and the study of compositional, dramatic and stylistic features of the genre in the aspect of the theory of loneliness in European musical art of the second half of the twentieth century.

Methodology. The article uses methodology and methodology of systematic research combining cognitive and analytical methods, updated during the study of the individual-style amplitude of the vocal cycle of Y. Lanyuk.

Scientific novelty of the work consists in the fact that the genre signs of

*the chamber vocal-instrumental cycle on the material of the latest high-artistic samples are first observed and sequenced. **Conclusions.** Observations made in the article allow to conclude: the chamber vocal-instrumental cycle in the interpretation of Y. Lanyuk substantially enriches the European traditions of the era of romanticism. The newest model of the genre is distinguished by the philosophical level of the problem, intellectualization.*

Key words: chamber vocal-instrumental cycle, neo-romanticism, Lviv composer's school.

Стаття поступила до редакції 4 листопада 2018 року.

УДК 78.27

DOI: <https://doi.org/10.33398/2310-0583.2018.4243.148.158>

Марія Герєга

ПРОГРАМНИЙ ФОРТЕПІАННИЙ ЦИКЛ

О. ГЕРАСИМЕНКО «СВІТЛО ПРОБУДЖЕНИХ МРІЙ» З ПОЗИЦІЙ ОПАНУВАННЯ ПОЛІСТИЛЬОВОГО СИНТЕЗУ ТА ЗВУКОВОГО РЕЛЬЄФУ

Герєга Марія Михайлівна – кандидат мистецтвознавства, професор, завідувач кафедру загального та спеціалізованого фортепіано, ЛНМА ім. М. В. Лисенка, Львів (Україна). E-mail: mariaherega@ukr.net

Програмний фортепіанний цикл О. Герасименко «Світло пробуджених мрій» з позицій опанування полістильового синтезу та звукового рельєфу

Здійснено розгляд фортепіанного циклу «Світло пробуджених мрій» Оксани Герасименко як перспективного навчального матеріалу на заняттях зі спеціалізованого фортепіано щодо використання як окремих п'єс так і циклу в цілому для формування значного корпусу виконавських навичок і прийомів. В ньому знайшли відображення багатство стильових тенденцій та поліінструменталізм, притаманні її індивідуальному композиторському стилю. Цикл О. Герасименко дає змогу осмислити багатство синтезувань жанрових ознак академічної та естрадно-джазової сфер, чіткість структур і вільних розімкнених форм, чіткий поділ функцій фактурних пластів і постійну зміну звукової щільності та рельєфу, розширену тональність, модальність та соноріку. До дидактичних завдань в роботі на п'єсами належать метро-ритмічні, позиційні труднощі, проблеми звукоутворення, співвідношення звукових рельєфів і фоново-сонорних звучань, аспекти педалізації, досягнення ціліс-