

УДК 78.071.1

DOI <https://doi.org/10.32782/2224-0926-2026-2-57-14>

Сидоренко Любава Вікторівна
кандидат мистецтвознавства, доцент,
професор кафедри поведінкових наук та військового лідерства,
Національна академія сухопутних військ імені гетьмана Петра Сагайдачного
<https://orcid.org/0000-0002-4626-7152>

ПОЕТИКА ЗВУКУ У ВОКАЛЬНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНИХ ТВОРАХ ЕВГЕНІУША КНАПІКА

У статті досліджено особливості поетики звуку у вокально-інструментальній творчості польського композитора Євгеніуша Кнапіка в контексті музично-естетичних процесів кінця ХХ – початку ХХІ століття. Зосереджено увагу на специфіці формування індивідуального стилю митця, що визначається синтезом постромантичної звукової традиції та новітніх композиторських технік. Розглянуто ключові параметри звукової організації, зокрема темброву драматургію, інтонаційну пластику, особливості гармонічного мислення та роль сонористичних елементів у структурі музичної тканини. Проаналізовано взаємодію вокального та інструментального начал як цілісної системи художнього висловлювання, у якій звук постає не лише як акустичне явище, але як носій смислу, емоційної напруги та образної семантики. Особливу увагу приділено співвідношенню слова і музики, де поетичний текст виступає імпульсом до формування музичної структури, визначаючи її ритмічну організацію, інтонаційну логіку та драматургічний розвиток. Виявлено, що поетика звуку у творах Кнапіка формується на основі взаємодії кантиленності, тембрової диференціації та сонористичних прийомів, які не протиставляються традиції, а інтегруються у неї, створюючи нову якість звукового мислення. Обґрунтовано, що композиторська мова Кнапіка характеризується прагненням до синтезу різностильових елементів, де гармонічні, мелодичні та фактурні компоненти функціонують як єдина система художньої виразності. Зроблено висновок про те, що поетика звуку у вокально-інструментальній творчості Євгеніуша Кнапіка є ключовим чинником формування його індивідуального стилю, який поєднує риси пізнього романтизму, імпресіоністичної колористики та сучасного музичного мислення, зберігаючи при цьому орієнтацію на виразність, емоційну глибину та комунікативність музичного висловлювання.

Ключові слова: Євгеніуш Кнапик, вокально-інструментальна музика, поетика звуку, музичне мислення, тембр, сонорика, стиль, слово і музика.

Sydorenko Lyubava. The poetics of sound in vocal-instrumental works by Eugeniusz Knapik
The article explores the poetics of sound in the vocal-instrumental works of the Polish composer Eugeniusz Knapik within the context of late 20th and early 21st century musical and aesthetic processes. The study focuses on the formation of the composer's individual style, characterized by the synthesis of post-romantic sound traditions and contemporary compositional techniques. Particular attention is paid to key parameters of sound organization, including timbral dramaturgy, intonational plasticity, harmonic thinking, and the role of sonoristic elements in shaping musical texture. The interaction between vocal and instrumental components is analyzed as an integrated system of artistic expression in which sound functions not only as an acoustic phenomenon but also as a carrier of meaning, emotional intensity, and semantic imagery. Special emphasis is placed on the relationship between word and music, where the poetic text serves as a generative impulse for musical structure, influencing rhythmic organization, intonational logic, and dramaturgical development. The study reveals that the poetics of sound in Knapik's works is shaped by the

interaction of cantilena, timbral differentiation, and sonoristic techniques, which are not opposed to tradition but integrated into it, forming a new quality of musical thinking. It is argued that Knapik's compositional language demonstrates a tendency toward stylistic synthesis, where harmonic, melodic, and textural elements function as a unified expressive system. The article concludes that the poetics of sound in Knapik's vocal-instrumental music constitutes a key factor in the formation of his individual style, combining features of late Romanticism, impressionistic colorism, and contemporary musical thinking, while maintaining a focus on expressiveness, emotional depth, and communicative clarity.

Key words: *Eugeniusz Knapik, vocal-instrumental music, poetics of sound, musical thinking, timbre, sonorism, style, word and music.*

Вступ. У сучасному музикознавчому дискурсі дедалі більшої ваги набувають дослідження, спрямовані на осмислення звукової природи музичного мистецтва як самодостатнього феномена художнього мислення. У цьому контексті особливої актуальності набуває категорія поетики звуку, що дозволяє інтерпретувати музичний твір не лише як структурно організовану систему, але як багатовимірну семантичну та чуттєво-емоційну реальність, у якій звук виступає носієм художнього смислу¹.

Такий підхід є характерним для музики другої половини ХХ – початку ХХІ століття, де відбувається суттєве переосмислення традиційних параметрів музичної мови, зокрема ролі тембру, фактури та інтонаційної організації. У цьому аспекті особливий інтерес становить вокально-інструментальна творчість польського композитора Євгеніуша Кнапіка – представника Шльонської композиторської школи, чия музика формується у полі взаємодії постромантичної традиції та новітніх естетичних пошуків².

Вокально-інструментальні твори Кнапіка вирізняються специфічним типом звукового мислення, у якому поєднуються кантиленна мелодика, темброва диференціація, сонористичні прийоми та особлива увага до поетичного тексту як джерела інтонаційної організації музичного матеріалу. Актуальність дослідження зумовлена необхідністю переосмислення творчості композитора крізь призму поетики звуку як категорії, що дозволяє виявити глибинні механізми взаємодії музичної та вербальної складових у його вокально-інструментальних творах.

Звернення до цієї проблематики пов'язане також із ширшими процесами трансформації вокально-інструментальних жанрів у музиці кінця ХХ століття, зокрема зміною функції голосу, переосмисленням ролі тексту та розширенням виразових можливостей музичної мови³. У творчості Кнапіка ці процеси набувають особливої виразності, оскільки композитор поєднує традиційні форми вокального висловлювання з новітніми звуковими практиками, формуючи індивідуальну модель музичного мислення.

Таким чином, дослідження поетики звуку у вокально-інструментальних творах Євгеніуша Кнапіка дозволяє не лише глибше осмислити особливості його індивідуального стилю, але й окреслити ширші тенденції розвитку сучасної музики.

Матеріали і методи. У дослідженні використано наукові праці, присвячені польській музиці другої половини ХХ – початку ХХІ століття, зокрема роботи К. Бацулевського та І. Біас, у яких окреслено історико-стильові процеси розвитку польського

¹ Біас І. Eugeniusz Knapik. Katowice : Akademia Muzyczna, 2001. С. 45.

² Baculewski K. Polska twórczość kompozytorska 1945–1984. Kraków : PWM, 1987. С. 126.

³ Czałczyńska-Podolska M. Sonorystyka jako kategoria estetyczna w muzyce XX wieku // *Muzyka*. 2018. № 3. С.49. DOI: 10.36744/m.2018.03.03.

композиторського мистецтва та проаналізовано творчість Євгеніуша Кнапіка. Залучено також сучасні музикознавчі дослідження, присвячені проблемам сонористики, тембрової драматургії, інтонаційної семантики та взаємодії слова і музики у вокально-інструментальних жанрах, зокрема праці М. Чалчинської-Подольської та інших дослідників сучасного музичного мислення.

Методологічну основу становить поєднання структурно-аналітичного, інтонаційно-семантичного та темброво-сонористичного підходів, що дозволяють розглядати звук як носій художнього змісту. Використано також метод аналізу взаємодії слова і музики, спрямований на виявлення ролі поетичного тексту у формуванні інтонаційної, фактурної та драматургічної організації вокально-інструментальних творів.

Результати. Поетика звуку у вокально-інструментальній творчості Євгеніуша Кнапіка формується як визначальна категорія його композиторського мислення, у межах якої звук постає не лише як елемент музичної структури, але як носій глибинної семантики, психологічного стану і художнього смислу. Саме вокально-інструментальна сфера найбільш повно репрезентує індивідуальну естетичну концепцію митця, оскільки у ній відбувається синтез інтонаційної, тембрової та вербальної складових у єдину художню систему. Впродовж кількох десятиліть композитор послідовно звертається до вокальних жанрів, створюючи широкий спектр творів – від камерних циклів до масштабних композицій, що засвідчує не епізодичний, а системний характер цього напрямку у його творчості.

Особливістю вокально-інструментального мислення Кнапіка є також надзвичайна різноплановість поетичних джерел, до яких він звертається. Використання текстів різних культурних традицій формує багатовимірний інтертекстуальний простір, у якому слово виконує не лише змістову, а й структуроутворюючу функцію. У цьому контексті музика постає як результат глибокої інтерпретації поетичного матеріалу, де інтонаційна організація, ритміка та фактурна побудова безпосередньо залежать від внутрішньої логіки тексту. Таким чином, поетика звуку у Кнапіка невіддільна від поетики слова, а їх взаємодія визначає характер музичного розвитку.

Стильова природа його творчості ґрунтується на складному синтезі різноманітних естетичних впливів, що охоплюють як традиції європейського пізнього романтизму, так і досягнення музики ХХ століття. У звуковій мові композитора можна простежити відлуння симфонічного мислення Бетховена і Брамса, колористичних пошуків Штрауса і Мессіана, а також ідей сучасного композиторського авангарду. Водночас ці впливи не мають характеру стилістичної еkleктики, а інтегруються у цілісну систему, що дозволяє говорити про своєрідну «точку рівноваги» між традицією і новаторством⁴. У цьому сенсі Євгеніуш Кнапик репрезентує покоління польських композиторів, які свідомо відмовилися від радикального авангарду на користь глибшого переосмислення традиції.

Покажемо у цьому контексті є ранній цикл «Trzy pieśni» (1971), який можна розглядати як етап формування індивідуального стилю композитора. Тут уже окреслюються основні риси його звукового мислення: тяжіння до розгортання інтонаційного матеріалу через варіативність одного мотиву, делікатна психологічна деталізація вокальної партії та особлива роль інструментального супроводу. Фортепіанна партія у цьому творі не виконує функції акомпанементу у традиційному сенсі, а створює самостійний темброво-смісловий пласт, у якому формується емоційний контекст музики. Важливою є також специфіка гармонічної мови, що базується на вільній атональності з активним

⁴Baculewski K. Polska twórczość kompozytorska 1945–1984. Kraków : PWM, 1987. С. 43.

використанням хроматичних зв'язків, що надає інтонаційній сфері підвищеної експресивності⁵.

Подальший розвиток поетики звуку відбувається у напрямі розширення тембрового мислення і ускладнення звукової організації. У творі «La flûte de jade» (1973) композитор переходить до оркестрового масштабу, де тембр стає одним із ключових структурних елементів. Сонористичні прийоми – *glissando*, *sul ponticello*, *col legno* – використовуються як органічна частина звукового процесу, формуючи багатопланову фактуру. Водночас ці засоби не руйнують мелодичну основу, а взаємодіють із нею, створюючи своєрідний синтез кантиленності і сонористики. Саме у цьому поєднанні проявляється специфіка індивідуального стилю Кнапіка, що полягає у здатності інтегрувати новітні звукові техніки у традиційний інтонаційний контекст.

Особливу увагу привертає драматургія цього твору, що визначається рефлексивною домінантою драматургічного розвитку. Музичний процес постає як безперервна трансформація взаємопов'язаних емоційних станів, позбавлена різких контрастів і спрямована на формування атмосфери внутрішньої зосередженості. У цьому контексті важливу роль відіграють остинатні структури та мотивні комплекси, які функціонують як лейтінтонаційні елементи, забезпечуючи цілісність композиції. Така організація звукового матеріалу дозволяє говорити про формування у творчості Кнапіка особливого типу лірико-психологічної драматургії.

Принциповою рисою його вокального письма є свідоме збереження традиційної вокальної емісії. На відміну від багатьох представників польського авангарду, композитор відмовляється від використання крайніх вокальних ефектів, зосереджуючись на інтонаційній виразності і пластичності мелодичної лінії. Такий підхід підкреслює значення поетичного тексту як основи музичного висловлювання і водночас дозволяє зберегти комунікативну природу музики. У результаті формується особлива модель взаємодії слова і звуку, у якій музика не дублює текст, а розкриває його внутрішній зміст⁶.

Подальша еволюція поетики звуку у вокально-інструментальній творчості Євгеніюша Кнапіка досягає особливої концентрації у творі «Le Chant» (1976), який можна розглядати як кульмінаційний у ранньому періоді композитора. Ця композиція знаменує перехід від камерного типу мислення до масштабного оркестрово-драматургічного бачення звуку, де вокальний компонент інтегрується у складну систему темброво-фактурних взаємодій. Сам задум твору – «спів» як первинний імпульс – визначає не лише концепцію, а й спосіб організації музичного матеріалу⁷.

У «Le Chant» звук постає як процес поступового становлення, що розгортається через взаємодію оркестрових пластів. Одночастинна композиція з внутрішнім поділом не будується на тематичних контрастах, а формує безперервний звуковий потік, у якому ключову роль відіграє темброва трансформація. Поява вокальної партії у фіналі виконує функцію семантичної кульмінації: голос не ініціює, а підсумовує звуковий процес, «артикулюючи» вже сформовану оркестрову логіку.

Цей принцип змінює традиційне співвідношення вокального та інструментального начал. Голос вбудовується у загальну акустичну тканину і функціонує як внутрішній

⁵ Dziadek M. *Twórczość Eugeniusza Knapika*. Katowice, 2001. С. 29–30.

⁶ Czałczyńska-Podolska M. *Sonorystyka jako kategoria estetyczna w muzyce XX wieku // Muzyka*. 2018. № 3. С. 57. DOI: 10.36744/m.2018.03.03.

⁷ Klein R. *Sound and Composition: The Aesthetics of Timbre in Contemporary Music*. New York : Routledge, 2019. С. 112. DOI: 10.4324/9781315184627.

коментар, що наближає мислення композитора до моделі «звукової драматургії», де сенс формується через зміну станів. Водночас посилюється роль сонористичного виміру: тембр стає структуроутворюючим чинником, а оркестрова фактура – поліфонією тембрових шарів із тонкою реєстровою та динамічною диференціацією⁸.

У цьому ж контексті показовим є тяжіння до «темного» спектра звучання: згущені тембри, приглушені реєстри, мікродинамічні переходи формують атмосферу внутрішньої напруги й інтелектуалізованої експресії. Поєднання з поезією Поля Валері підсилює ефект семантичної багатозначності, де звук виконує функцію носія філософського змісту. Саме тут поетика звуку переходить від колористичного рівня до рівня смислотворення.

Подальше ускладнення моделі взаємодії слова і звуку спостерігається у «Tak jak na brzegu morza...» (1977), де живий вокал замінено записаним голосом. Така стратегія зміщує акцент із виконавської комунікації на акустичну природу слова як звукового об'єкта, інтегрованого в музичну тканину. У результаті формується словесно-звукова структура, в якій текст функціонує як елемент звукового середовища, а не як домінуючий носій змісту.

У творах 1980-х років («Psalms», «Strofy», «Pieśni ziemi») ця лінія набуває системного характеру. Зокрема, у «Strofach» (1985) формотворення ґрунтується на взаємодії символічних образів і лейтінтонаційних арок; структура розгортається як послідовність контрастних, але взаємопов'язаних розділів. Гармонічна мова поєднує тональні опори з квазітональними комплексами, а темброво-ритмічні конфігурації утворюють щільну звукову мережу, що працює на рівні «внутрішньої перспективи» звучання⁹.

Оперна трилогія на тексти Жана Фабра позначає новий етап: поетика звуку реалізується як інтегративна система, де співіснують тональність, алеаторика, сонористика і мінімалістичні процеси. Драматургія тяжіє до моделі великої звукової арки, а оркестровий тембр виконує провідну семантичну функцію. Перехід до циклу «Up into the Silent» (2000) засвідчує подальше узагальнення: звук функціонує як універсальний медіатор смислу, здатний передавати складні екзистенційні стани у межах єдиної художньої системи¹⁰.

Подальший розгляд вокально-інструментальної творчості Євгеніуша Кнапіка дозволяє виявити специфіку його композиторського мислення як такої, що формується у взаємодії філософсько-екзистенційної проблематики та сучасних звукових стратегій. У його творах простежується не лише інтерес до «вічних» тем буття, але й прагнення до їх переосмислення в умовах зміненої естетичної парадигми кінця ХХ століття, де традиція функціонує як активний компонент сучасного художнього мислення.

У цьому контексті важливою є інтеграція новітніх композиторських технік – контрольованої алеаторики, сонористики, елементів мінімалістичного мислення – які у Кнапіка не набувають автономного значення, а включаються у цілісну систему музичного висловлювання. Їх застосування підпорядковане не стільки експерименту, скільки розширенню виразових можливостей звуку як носія смислу, що відповідає сучасним уявленням про синтетичний характер композиторської техніки¹¹.

⁸ Czalczyńska-Podolska M. Sonorystyka jako kategoria estetyczna w muzyce XX wieku. *Muzyka*. 2018. № 3. С. 52. DOI: 10.36744/m.2018.03.03.

⁹ Cox C. *Sonic Flux: Sound, Art, and Metaphysics*. Chicago : University of Chicago Press, 2018. С. 77. DOI: 10.7208/chicago/9780226543196.001.0001.

¹⁰ Grimshaw J. *Music, Sound and Space: Transformations of Public and Private Experience*. Cambridge : Cambridge University Press, 2020. С. 204. DOI: 10.1017/9781108282097.

¹¹ Klein R. *Sound and Composition: The Aesthetics of Timbre in Contemporary Music*. New York : Routledge, 2019. С. 115. DOI: 10.4324/9781315184627.

Водночас звукова організація його творів демонструє стійкий зв'язок із традиційною гармонічною системою. Однак мажоро-мінорна основа зазнає суттєвої трансформації: акордові структури, інтервальні співвідношення та тональні центри функціонують як елементи знакової системи, позбавленої класичної функціональної спрямованості. У цьому звуковому просторі тризвуки, кластери та дисонантні комплекси співіснують на рівноправних засадах, формуючи багатошарову гармонічну тканину. Унаслідок цього дисонанс втрачає традиційну напруженість і набуває колористичного значення, стаючи складовою загального звукового середовища¹².

Показовим є також трактування тональності як культурно-історичного маркера. Звукові центри у творах Кнапіка нерідко викликають асоціації з романтичною традицією, однак ці асоціації не мають прямої функціональної реалізації. Вони існують як своєрідні «семантичні вузли», що активізують слухову пам'ять і водночас відкривають простір для сучасного переосмислення звукового матеріалу.

У такій системі особливого значення набуває поняття форми. Для Кнапіка форма не є наперед заданою схемою, а постає як результат розгортання звукового процесу. Організація музичного матеріалу відбувається через взаємодію ритмічних і гармонічних структур, що визначають інтонаційний контур і внутрішню динаміку твору. Такий підхід відповідає сучасним концепціям процесуальності форми, у яких музична структура мислиться як відкрита система, що формується у часі¹³.

Ці принципи безпосередньо пов'язані з естетичною позицією композитора, спрямованою на подолання розриву між складністю музичної мови та її сприйняттям. Відмова від концепції «музики для обраних» зумовлює прагнення до створення такої звукової системи, у якій поєднуються інтелектуальна насиченість і емоційна доступність. У цьому сенсі музика Кнапіка функціонує як комунікативний простір, де звук виступає посередником між структурою і переживанням.

Вокальна складова у цій системі відіграє особливу роль. Зберігаючи кантіленний характер, вона інтегрується у складну темброво-фактурну організацію, взаємодіючи з інструментальним середовищем на рівні інтонаційної логіки. Відмова від крайніх вокальних експериментів не означає обмеження виразових можливостей, а свідчить про інший тип сучасності – заснований на переосмисленні традиційної вокальності у нових акустичних умовах.

Поетичний текст, у свою чергу, визначає не лише змістовий, але й структурний рівень композиції. Його фонетичні, ритмічні та семантичні особливості безпосередньо впливають на організацію музичного матеріалу, спричиняючи взаємопроникнення співу, декламації та мовної інтонації. У цьому процесі звук і слово функціонують як взаємозалежні компоненти єдиної художньої системи.

Образно-концептуальна структура вокально-інструментальних творів Кнапіка вирізняється багатовимірністю та внутрішньою напругою. Ліричність поєднується з глибокою психологічною зосередженістю, а семантична відкритість текстів – із складною системою звукових асоціацій. Такий тип мислення дозволяє розглядати його творчість як продовження романтичної традиції в умовах сучасної музичної культури, однак у трансформованому, постромантичному вимірі.

¹² Czaczyńska-Podolska M. Sonorystyka jako kategoria estetyczna w muzyce XX wieku. *Muzyka*. 2018. № 3. С. 58. DOI: 10.36744/m.2018.03.03.

¹³ Cox C. *Sonic Flux: Sound, Art, and Metaphysics*. Chicago : University of Chicago Press, 2018. С. 81. DOI: 10.7208/chicago/9780226543196.001.0001.

Висновки. Поетика звуку у вокально-інструментальній творчості Євгеніуша Кнапіка постає як визначальний принцип організації музичного мислення, у якому звук набуває концептуального статусу і функціонує як носій емоційної енергії, семантичної напруги та внутрішньої драматургії. Вокально-інструментальний доробок композитора доцільно розглядати як цілісну систему звукового моделювання художнього образу.

У цій системі ключовою є взаємодія кантиленної вокальності, темброво-фактурної багатшаровості, сонористичних елементів та специфічного гармонічного мислення. Їх поєднання формує характерний звуковий простір, у якому традиційні інтонаційні моделі не відкидаються, а переосмислюються в сучасному акустичному контексті.

Особливого значення набуває поетичний текст, який виступає активним чинником музичної організації, визначаючи інтонаційний профіль, темброву драматургію та часову архітектоніку твору. Взаємодія слова і звуку набуває характеру внутрішньої єдності, формуючи нерозривну художню цілісність.

Вокально-інструментальна творчість Кнапіка вирізняється стильовою цілісністю та відкритістю до культурних асоціацій, поєднуючи постромантичну естетику з сучасним звуковим мисленням, у якому звук постає як форма існування художнього смислу.

Література

1. Baculewski K. Polska twórczość kompozytorska 1945–1984. Kraków : PWM, 1987. 312 s.
2. Bias I. Eugeniusz Knapik. Katowice : Akademia Muzyczna im. K. Szymanowskiego, 2001. 154 s.
3. Cox C. Sonic Flux: Sound, Art, and Metaphysics. Chicago : University of Chicago Press, 2018. 312 p. DOI: 10.7208/chicago/9780226543196.001.0001
4. Czałczyńska-Podolska M. Sonorystyka jako kategoria estetyczna w muzyce XX wieku. *Muzyka*. 2018. № 3. S. 45–58. DOI: 10.36744/m.2018.03.03
5. Dziadek M. Twórczość Eugeniusza Knapika. Katowice : Akademia Muzyczna, 2001. 210 s.
6. Grimshaw J. Music, Sound and Space: Transformations of Public and Private Experience. Cambridge : Cambridge University Press, 2020. 268 p. DOI: 10.1017/9781108282097
7. Klein R. Sound and Composition: The Aesthetics of Timbre in Contemporary Music. New York : Routledge, 2019. 198 p. DOI: 10.4324/9781315184627

Дата першого надходження статті до видання: 23.03.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 20.04.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 29.05.2026



Стаття поширюється на умовах
ліцензії відкритого доступу
CC BY 4.0

