

Марія ГАРКУША,

orcid.org/0000-0001-5709-4616

аспірантка кафедри інтерпретології та аналізу музики

Харківського національного університету мистецтв

імені І.П. Котляревського,

викладач

Дніпропетровської академії музики

(Дніпро, Україна) garkusamaria@gmail.com

КОНЦЕРМЕЙСТЕРСЬКИЙ ВИМІР СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО ВОКАЛЬНОГО ЦИКЛУ: ЗАКОНОМІРНОСТІ ПЕРЕКЛАДАЦЬКОЇ ГЕРМЕНЕВТИКИ

Статтю присвячено висвітленню проблеми наукових підходів до сучасного українського вокального циклу в аспекті концертмейстерської діяльності, вказано чинники оновлення функцій піаніста-концертмейстера, які набувають ознак навігаційної, режисерської та комунікативної спрямованості в умовах полілогу «поет-композитор-вокаліст». З метою диференціації виконавської стратегії та інтерпретації твору запропоновано вивчення дій концертмейстера в аспекті художнього перекладу як частини процесу інтерпретації, зокрема перекладацької герменевтики. Вона дозволяє об'єднати суб'єктивні чинники створення циклу та об'єктивні закономірності функціонування вже створеного художнього тексту, авторські вказівки, коментарі, програму тощо і тлумачення концертмейстера як одного з режисерів та навігаторів виконання. Авторські стилі у сучасних українських вокальних циклах демонструють різні види художнього перекладу поетичного першоджерела, що є основою для вибудовування власного концертмейстерського «перекладу» як частини виконавської інтерпретації. Запропоновано розглядати завдання концертмейстера при виконанні вокального циклу з боку двох видів перекладацької герменевтики, а саме інтерпретативної та доречної. Розглянуто вокальні цикли Лесі Дичко «Настрої» на слова Лесі Українки та Олександра Яковчука «Сливи цвіт» на вірші М. Басю як приклади різних типів художнього перекладу та відповідних до цих типів перекладацької герменевтики піаніста-концертмейстера. Леся Дичко демонструє майстерність міжвидового синхронізованого художнього перекладу, який надає влучні еквіваленти віршам Лесі Українки. Концертмейстерський вимір, який обумовлює інтерпретацію цього твору – усвідомлення глибинних та поверхневих структур тексту як логічного та доречного розгортання образів циклу, від проникливого споглядання пейзажу до інтимного монологу. Художній переклад Олександра Яковчука у вокальному циклі на вірші М. Басю «Сливи цвіт» є транспонуючим, перемикаючим певну невизначеність вірша та його відкритість у визначальні та досить сильні емоційні стани-образи.

Ключові слова: *перекладацька герменевтика, концертмейстер, інтерпретація, український вокальний цикл, художній переклад.*

Maria HARKUSHA,

orcid.org/0000-0001-5709-4616

Graduate student at the Department of Interpretology and Music Analysis

Kharkiv I.P. Kotlyarevsky National University of Arts,

Lecturer at the Dnipropetrovsk Academy of Music

(Dnipro, Ukraine) garkusamaria@gmail.com

THE CONCERT MASTER DIMENSION OF THE MODERN UKRAINIAN VOCAL CYCLE: REGULARITIES OF TRANSLATION HERMENEUTICS

The article is dedicated to highlighting the problem of scientific approaches to the modern Ukrainian vocal cycle in the aspect of concertmaster activity, the factors of updating the functions of the pianist-concertmaster, which acquire signs of navigational, directorial and communicative orientation in the conditions of the “poet-composer-vocalist” polylogue, are indicated. In order to differentiate the performance strategy and interpretation of the work, it is proposed to study the concertmaster’s actions in the aspect of artistic translation as part of the interpretation process, in particular translation hermeneutics. It allows you to combine the subjective factors of the creation of the cycle and the objective regularities of the functioning of the already created artistic text, the author’s instructions, comments, program, etc. and the interpretation of the concertmaster as one of the directors and navigators of the performance. The author’s styles in modern Ukrainian vocal cycles demonstrate various types of artistic translation of the poetic primary source, which is the basis for building one’s own concertmaster “translation” as part of the performance interpretation. It is proposed to

consider the tasks of the concertmaster when performing a vocal cycle from the perspective of two types of translational hermeneutics, namely interpretive and appropriate. Lesya Dychko's vocal cycles "Moods" to Lesya Ukrainka's words and Oleksandr Yakovchuk's "Plums to the Blossom" based on M. Basyo's poem are considered as examples of different types of artistic translation and corresponding to these types of translation hermeneutics of the pianist-concertmaster. Lesya Dychko demonstrates the mastery of cross-species synchronized artistic translation, which provides apt equivalents to Lesya Ukrainka's poems. The concertmaster dimension that determines the interpretation of this work is the awareness of the deep and surface structures of the text as a logical and appropriate unfolding of the images of the cycle, from a penetrating contemplation of the landscape to an intimate monologue. Oleksandr Yakovchuk's artistic translation in the vocal cycle of M. Basyo's poem "Plum Blossom" is transposing, switching a certain uncertainty of the poem and its openness into defining and rather strong emotional states-images.

Key words: translation hermeneutics, concertmaster, interpretation, ukrainian vocal cycle, artistic translation.

Постановка проблеми. Сучасна культурна ситуація, нові формати концертного життя висувають нові вимоги до всіх учасників мистецького життя, зокрема ансамблевого музикування. Розширюються і межі виконавської поетики, яка отримує у сьогоденні певну диференціацію: так, вона тісніше пов'язана з інтерпретацією, герменевтикою, коментуванням, навігацією слухача та презентацією художнього (музичного) твору. Однією з головних проблем визначається проблема актуальності безпосереднього спілкування виконавців та публіки, з чим конкурує різноманітний простір медіа-засобів, імерсивних стратегій та віртуальних мистецьких заходів. Як зазначає О. Злотник, «феномен комунікації набуває все більш виразного значення – діалогічність стає головним принципом існування сучасного менталітету, головним принципом функціонування сучасної культури у комунікативному середовищі суспільства інформаційної доби» (Злотник, 2019: 1). У такому різнорівневому діалозі, міжвидових мистецьких впливах особливого значення набувають саме змістові підходи та інші чинники, які формують інтерпретаційну стратегію виконавця. Зокрема це стосується концертмейстера у його роботі із сучасною музикою, яка відрізняється різноманіттям авторських рішень, композиційних технік, жанрових новацій. До таких відносяться сучасні українські вокальні цикли, які є певною лабораторією різних жанрово-стильових підходів до поетичних текстів. Співвідношення музичної складової та поетичного першоджерела можливо розглянути з позицій художнього перекладу, що дозволить більш диференційовано підійти до інтерпретації вокального циклу. Втім, недостатня розробленість змістового прочитання, художнього перекладу сучасного українського камерного вокального циклу не відповідає потужній панорамі розвитку та виконавської практики цього жанру, її різних вимірів, що обумовлює актуальність обраної теми статті.

Аналіз досліджень з теми. Концертмейстерську діяльність та її багатофункціональність розглянуто у працях Л. Боровицької (2018), Г. Зуб

(2012), Н. Інюточкиної (2010), Т. Молчанової (2015), Л. Нікітської (2000), В. Піруса (2024), Л. Повзун (2009), питання інтерпретації – у дослідженнях О. Баланко (2009), Ю. Ніколаєвської (2020), Н. Кашкадамової (2014), В. Москаленка (2013), теорію художнього перекладу – у роботах Н. Гриців (2023), О. Жаркова (1994), С. Заскіна (2012), А. Хуторської (2009). На підґрунті цього корпусу досліджень зазначимо, що багатофункціональність концертмейстера у сучасному ансамблі актуалізує питання мислення, структури його діяльності, виконавської майстерності, які спрямовані на вибудовування адекватної інтерпретаційної стратегії. У свою чергу сучасна інтерпретація музичного твору, зокрема в ансамблі може мати декілька підходів в залежності від віддаленості або наближеності до першоджерела. Так, Н. Інюточкина підкреслює, що концертмейстерство є особливим родом виконавського мистецтва, з урахуванням еволюції фортепіанної партії вокальних циклів певного історичного періоду. У контексті багатоскладовості ансамблю яскраво виявляються особисті властивості концертмейстера, «який сполучає технологічні, інтерпретаторські якості з ансамблевою комунікативністю, здатністю до співпереживання, вміння створити сприятливий творчий мікроклімат» (Інюточкина, 2010: 17). Саме ці якості дозволяють концертмейстерові реалізувати інтерпретації в площині художнього перекладу, який є предметом активного наукового обговорення.

Розгляд інтерпретації у музичному мистецтві надано у дисертаційному дослідженні А. Хуторської відповідно до композитора як інтерпретатора-перекладача поезії. Дослідниця зазначає, що процеси синтезу, перекладу, інтерпретації мають власну специфіку та можуть втілюватися паралельно у музично-поетичному творі (Хуторська, 2009). В дисертації надано уточнення, що «переклад (у вузькому розумінні) є окремим випадком інтерпретації, як більш широкого поняття, яке відповідає більш масштабному явищу, водночас інтерпретація (в вузькому розумінні) як логічна

операція процесу пізнання вбудовується у процес перекладу» (Хуторська, 2009). Таким чином, для диференціації процесу інтерпретації доцільно розглянуто концертмейстерський вимір вокального циклу як вид перекладацької герменевтики.

Трактування виконавства як виду художнього перекладу передбачає усвідомлення його специфіки в музичному просторі, на відміну від літературознавчого трактування перекладу. Водночас можна знайти спільні механізми художнього перекладу на матеріалі літератури, зокрема герменевтичний аспект, певну суб'єктивність розуміння поетично-музичного тексту. Так, перекладацька герменевтика «передбачає, що розуміння тексту оригіналу, переклад і тлумачення цього тексту мають спільну природу – когнітивну. Осмислення (comprehension) тексту вимагає відповідних культурних і спеціальних знань (cultural and specialist knowledge), які скеровують феноменологію розуміння» (Гриців, 2023: 78). Таким чином, саме когнітивні операції, аналітична складова будуть залучати визначені дослідницею спеціальні та міждисциплінарні відомості, які сьогодні суттєво впливають на змістову інтерпретацію та мистецьку комунікацію.

Також авторка визначає основні орієнтири когнітивної герменевтики, до яких відносить «цілісне бачення перекладача і розуміння тексту як самодостатнього артефакту», звертається до поняття «герменевтичної спіралі» необхідного пізнання тексту першоджерела та «вдосконаленого розуміння», яке обумовлює процес перекладу (Гриців, 2023).

Художній переклад має різні спрямованості і тому доцільно виокремити відповідні різні перекладацькі дії з текстом. *Першим* видом є, за висновками дослідників, *інтерпретативна теорія перекладу* ((la théorie interprétative de la traduction) або інтерпретативний підхід (interpretative approach)) – це цілісна концепція, за дослідженням Д. Селесковича, яка відмічена передусім пояснювальним потенціалом для створення саме «смісло-центричного перекладознавчого аналізу й увиразнення важливості смислової еквівалентності (sense equivalence)» (Seleskovitch, 1976: 95). В контексті виконавської інтерпретації аналогом перекладознавчого аналізу є шляхи музикознавчого та виконавського аналізу усіх рівнів художнього тексту та приросту змістів завдяки розгортанню головної ідеї твору, визначення її породжуючого принципу, закономірностей художньої та власне музичної логіки.

Інший вид перекладацької герменевтики пов'язано із процесами когніції, що дозволяє

науковцям виокремити так звану когнітивну герменевтику, яка передбачає, за працею П. Тепе, що когнітивна інтерпретація художнього тексту пов'язана із поясненням і розтлумаченням. Автор вважає, що когнітивна інтерпретація передбачає передусім причинно-наслідкове пояснення якостей тексту, які тим чи іншим чином пов'язано з образом автора, умовами створення художнього продукту, що сформували текст» (Тепе, 2011).

Звернемо увагу і на виокремлення вченим так званого доречного підходу (the appropriate approach), який розглядає ступінь актуальності наданого тексту для читача. Перекладач усвідомлює, що слухач (або читач) бере для себе з цього тексту, тобто визначає його перцептивний потенціал, можливі варіанти. Таким чином, такий тип підходу віддзеркалює суб'єктивні враження, необхідні у наданий момент для адресата, від прочитаного тексту та почерпнути з нього ймовірні способи для вирішення власних питань (Тепе, 2011).

Таким чином, перекладацька герменевтика охоплює когнітивні підходи для пояснення, виправдання та усвідомлення процесу перекладу. Переклад реалізується у постійній взаємодії *подання* текстового смислу і *співдяння* цього смислу з інтелектуальним досвідом перекладача, читача, слухача, що уможливує визначення перекладу як *вдосконаленого* розуміння. Перекладацька герменевтика розглядає саме умови, причетні до концепції тексту, системи переконань та цінностей.

Мета статті – розглянути діяльність концертмейстера як різновид перекладацької герменевтики на прикладі сучасного українського камерного вокального циклу.

Виклад основного матеріалу статті. Розглянемо особливості художнього перекладу Лесі Дичко у вокальному циклі на вірші Лесі Українки як взаємодію глибинної та поверхневої структур музично-поетичного тексту. Концертмейстерський вимір – інтерпретативна та доречна герменевтика.

Творчість Лесі Українки завжди приваблювала композиторів музикальністю, ліричною сповідальністю та багатством поетичної мови. Як зазначає Л. Філоненко, «Леся Українка чи не найяскравіше думала музичними образами, формами, і це чітко відбилосся в ряді її творів. Адже музична обдарованість надихала її на високохудожні зразки різних форм: драму-феєрію «Лісова пісня», цикл віршів «Сім струн», «Невільничі пісні», «Мелодії», поезію «До мого фортепіано», збірку «На крилах пісень» та ін» (Філоненко, 2022: 749). Автор наводить також спогади Ізидори Косач-Борисової, наймолодшої сестри письменниці, які

свідчать про величезну захопленість поетеси музикою: «Музику Леся дуже любила і грала добре, та блискучої техніки не мала... Проте її гра на фортепіано була дуже хороша. Грала вона гарні класичні речі або народні українські пісні, у виконання яких вкладала багато душі і почуття. А часом навіть виконувала якісь свої власні імпровізації» (Філоненко, 2022: 750). Наведемо також і рядки поетеси з листа до М. Драгоманова від 18 грудня 1990 року: «Мені часом здається, що з мене вийшов би далеко кращий музикант, ніж поет, та тільки біда, що «натура утяла мені кепський жарт» (Філоненко, 2022: 750).

Тому звернення майстра вокальної музики Лесі Дичко до її віршів у вокальному циклі «Настрої» не є випадковим. Так, за визначенням Н. Калініної, «більшість камерно-вокальних циклів Л. Дичко для голосу та фортепіано раннього періоду творчості свідчить про тяжіння композитора до літературної спадщини українських митців. До них відносяться «Вокальний триптих» на слова П. Грабовського для баритона та фортепіано (1965), «Казка» на слова В. Коломійця для голосу та фортепіано (1966), «Земля моя» на слова І. Франка для драматичного сопрано та фортепіано (1966), «Пастелі» для мецо-сопрано та фортепіано (1967) й «Енгармонійне» для високого голосу та фортепіано на слова П. Тичини (1967)».

Пісня «На човні» з вокального циклу «Настрої» одразу презентує той тон висловлювання, який саме і обумовлено глибинною структурою поетично-музичного тексту, яку вивчає концертмейстер при аналізі твору. Саме глибинна структура тексту обумовлює його режисерську функцію, початок побудови інтерпретативної герменевтики. Це тон спокійної та водночас меланхолійної розповіді, опису подій, які розгорнуто на фоні річного пейзажу. Композиторка формує необхідні семантичні відмінності на рівні ладової діатоніки, яка створює ясність та певну простоту вокальної мелодики.

Мелодичний синтаксис, який теж презентує глибинні відношення, спирається на ритмічну подібність фраз з метою підкреслювання кожної поетичної фрази із пісенною силабікою. Головним завданням концертмейстера є вибудовування цього поступового перетворення внутрішніх процесів на форму подання психологізованої картини. Тут інтерпретація та доречність можуть співпадати. Гнучкість та пластичність мелодики переплітається, перегукується із фоном, який створює фортепіано. Так відбувається поступове перетворення, переключення суто-музичного плану семантичного рівня, зокрема ладотонального та

ритмічного, у рівну, плинну фактурну фігурацію, картину плинності поетичного тексту, який у свою чергу перетворюється з картини розкриття думок героїні. В середині та наприкінці композиції виникає проникливий вокаліз, який теж є перетворенням, результатом накоплення звукового потоку на невербальне вираження. Так «омузикаленість поетичного тексту» обумовлює темброву єдність соліста та концертмейстера. Це виступає важливим компонентом семантичного перетворення: це тьмяне, інтимне довірливе звертання.

«Яблулька», друга пісня циклу, контрастує із попереднім твором своїм рухливим, легким та прозорим звучанням. Глибинні звуковисотні процеси, а саме діатоніка збагачена тут акординою, яка передає певне звучання слова, що наче бринить у просторі природи. Звукообразальність підкорено тут ритмічній нерегулярності, імпровізаційності. Звертає на себе увагу ритмо-фактурне остінато у фортепіанній партії, яке виконується рівним та матовим звуком, який відтіняє вокальну дзвінку мелодіку. Перетворення глибинної структури, а саме діатонічних переборів звуків в мелодиці асоційовано з аутентичними звучаннями фольклорної музики, і тому втілюють враження непередбачуваності образу весни, яка розмовляє із вітром про своє кохання. Фортепіанна партія майже мінімалістична, її артикуляція повинна бути рівною та водночас глибокою за звукоутворенням. Кульмінація пісні – це звертання весни, воно відмічено однойменною тональністю, іншим типом мелодики, яка підкорена руху з вершини-джерела, побудована на заклинаннях-повторах. Саме «переклад» концертмейстера виконую вирішальну визначальну роль у природних звучаннях, які надають слову різноманітності у вираженні.

Заключна, третя пісня циклу є найбільш драматичною та водночас деталізованою. Передусім це відбито у наскрізній строфічній формі, яка розгортає стан сприйняття нічного пейзажу та метафоричні враження. Образ співу співставлено тут із звуками природи, які співвідносяться з почуттями героїні. Музичний план виступає як певне узагальнення вербального тексту та водночас ніби «розмикає» його у безкінечність звучання Всесвіту. У першому розділі «Ніч тиха і темна була» на перший план висловлювання виходить різкий тональний зсув, коли з'являється розвинута вокальна мелодика, а партія фортепіано в основному її дублює. У другому розділі твору «Ти співав» подовжено розширення інтонаційної бази твору, додано зміни розміру для диференціації фраз. Партія фортепіано насичена мелодичною фігурацією, що надає звучанню повільної плин-

ності та мерехтливості. Глибинні структури, тобто поступова хроматизація тональності та ритмічна імпровізаційність перетворюються на синтаксичному та композиційному рівні у тихий монолог, в якому кожна фразу виокремлено довгим мовчанням пауз.

Кульмінація твору та вірша «Ох, яка мене туга взяла» – це мелодичний сплеск, які марковано акордовими лініями фортепіано та високим регістром, постійними тональними зіставленнями (наприклад, Fis, d).

Концертмейстер відтворює у цій пісні різноманітне, передусім мелодизоване постійне оновлення музичної тканини, яке об'єднано із вербальним рівнем, поверхневою структурою і втілює розвиток емоційного стану, його різні етапи. Його художнє мислення підпорядковано врахуванню історико-культурного контексту, який вбачається у романтичних принципах поетичного тексту Лесі Українки, і паралелізмів рухів душі та відлуння природних процесів. Тому виконавська стратегія концертмейстера спрямована на втілення тонких та водночас розпливчастих звукових нюансів, гру гармоній та фактурну мінливість. Артикулювання ясне, але постійно затухаюче, що підкріплено повільним, імпровізаційними темпоритмом.

Таким чином, Леся Дичко демонструє майстерність міжвидового синхронізованого художнього перекладу, який надає влучні еквіваленти віршам Лесі Українки та виступає художнім маркером поетичних деталей та етапів розвитку образу. Пісенність пронизує весь цикл, створюючи певний метатекст, символ глибинної ідеї співаючої душі героїні. Концертмейстерський вимір його власної перекладацької герменевтики, яка обумовлює його інтерпретацію цього твору – усвідомлення глибинних та поверхневих структур тексту як основи цілісності твору, логічного та доречного розгортання образів циклу, від проникливого споглядання пейзажу до інтимного монологу.

Інший тип художнього перекладу, на який спирається концертмейстер, можна спостерігати у Дев'яти віршах відомого класика японської класичної поезії М. Басьо, які стали предметом уваги Олександра Яковчука у вокальному циклі «Сливи цвіт». Дослідниця стилю Яковчука О. Кушнірук зазначає тут естетику «інакшої поетичної першооснови» (Кушнірук, 2020), яка обумовлює, на наш погляд, і відповідну естетику композиторського транспонування як виду художнього перекладу.

Як відомо, поетичний жанр хайку у Басьо пов'язано із естетикою «надлишкового почуття», яке визначено в якості художнього принципа «сіорі». У хайку Басьо оригінально використав

характерні виразні засоби, що склалися в сучасній йому поезії, ввів нові, продиктовані характером та завданнями його творчості. Поезія Басьо спрямована на простоту мови, втім, вона поєднується з гострою та зворушливою виразністю. Значну роль стали відігравати інтонаційно-синтаксичні засоби: цезура, еліптичні конструкції. Як відзначають дослідники, відбір лексики в хайку дуже ретельний, тому кожне слово влучне та неминуче, обов'язкове, яке має відчуватися як незамінне. Саме ці якості актуалізує та водночас транспонує у музичній площині Олександр Яковчук. Це передбачає смисловий, виразний перенос у тон вираження, який відрізняється певним чином від першоджерела, але не віддаляється від його основних образних стрижнів.

У вокальний цикл О. Яковчука «Сливи цвіт», який створено у 2017 році, увійшли десять мініатюр; «Рису – новини», «Як на ту біду», «Була б забула», «Вже дождали й жнив», «Гора – вишина», «Тихо, мов у сні», «Хмурої ночі», «На білий рукав», «Думалось мені», «Пахне сливи цвіт» – дуже короткі вірші хайку, відомі своєю тонкою асоціативністю та парадоксальністю.

За спостереженням О. Кушнірук, «композитор ретельно продумує тональний план частин твору відповідно настроям, які окреслені сюжетом: No1 – до мажор, No2 – мі мажор, No3 – соль мажор, No4 – мі мінор, No5 – ля мінор–соль мажор, No6 – ре мінор, No7 – фа мінор, No8 – мі мінор, No9, 10 – до мажор» (Кушнірук, 2020: 74). Для концертмейстера це є основою для побудови цілісності циклу, яка є досить особливою в умовах незавершеності та змістової відкритості кожного вірша.

Перша пісня «Рису-новини» розгортає лаконічний, ззовні побутовий текст у прозорій діатоніці та тонких простих мелодичних лініях у вокалістиці та піаніста. Мажоро-мінорні зсуви у завершенні хоку створюють враження неочікуваної асоціації героїні, яка усвідомлює власну самотність. Артикулювання піаніста тут максимально ясне та водночас легке, матове, що збігається з силабікою солістки.

Друга пісня створює ще більший колорит пентатонічних інтонацій та барвистих акордів з доданими тонами, силабіка зберігає ясність слів та незвичайну поетичну виразність хоку. Концертмейстер ту відтворює ніжний, «пастельний» тон, який асоційовано із лінійними перехрестями японського традиційного живопису та каліграфії.

Третя мініатюра «Була б забула» контрастна попереднім завдяки скерцозним мотивам, тональним «мерехтінням», різкій акцентності в партії фортепіано, що створює певну загостреність та

характерність картини вірша. Саме концертмейстеру доручено скерцозні лейтінтонації твору, які є тригером транспонування вірша у характерність висловлювання.

Четвертий та п'ятий вірші є певним предиктом до кульмінаційної зони циклу, а саме шостого, сьомого та восьмого солоспівів, як це зазначено у статті О. Кушнірук (Кушнірук, 2020).

Меланхолійна фактурна фігура фортепіано у четвертій пісні «Вже дождали й жнив» – це і фон, і середовище, завдяки якому розгортається сумна розповідь героїні. Фортепіанна партія ніби «оплітає» вокальну мелодію, додаючи все більш експресивних гармонійних барв. «Музика логічно передає снагу слова, емоційне звукове наповнення вимагає від співачки тонкого нюансування – від трепетно ніжних поспівок до драматичних екзальтованих фраз із ферматами на високих звуках» (Кузик, 2018: 14). Додамо, що транспонування композитора полягає тут у додаванні нових змістових нюансів у стан очікування героїні, її повільні рефлексії.

У *п'ятому* номері «Гора-вишина» вперше у фортепіано з'являються терцові ланцюги, які підкреслюють дисонатність нижнього шара фактури, поліритмія, невелике, але ж нарощування активності мелодичного потоку, який все частіше завершується питанням, яке підтримано фортепіано. Ця безперервність стимулює більш схвильоване, емоційне виконання солістки, тому марковане артикулювання концертмейстера, його «переклад» є тут доречним, тобто актуалізує прихований драматизм події.

Шостий солоспів «Тихо, мов у сні» перемикає сприйняття у стан безнадійності та глибокого суму: фортепіано та голос майже не звучать разом, а ніби відповідають один одному на невимовні питання. Виникає образ гнітючої пустоти, душевного смутку. Фортепіано надає висхідні пасажи та акордові дисонуючі послідовності, які контрастують із майже декламаційним стилем вокальної партії.

Вперше в циклі *сьомий номер* «Хмурої ночі» втілює той драматизм, який було приховано у попередніх піснях, демонструє образ тривожного шляху, з імітацією ритму кроків з різкою, майже токатною артикуляцією фортепіано. Слова вперше розриваються, дивно скандуються, надаючи експресіоністичного нахилу виразності, і лише на зверненні до місяцю перетворюються саме на спів.

Восьмий солоспів «На білий рукав» – апогей токатності, напору, що провокує зміну вимовляння солістки на акцентоване, різке, нерегулярне. Образи холоду, снігу, осіннього вітру тран-

споновані композитором у модус більш відкритих почуттів. Розробка акордів із доданими тонами перетворюється у стрімкі пасажи, які окреслюють певний простір цієї картини. Транспонуючий переклад композитора полягає у нарощуванні трагічного змісту, який вперше у циклі отримує такий рухливий характер.

Дев'ятий вірш повторює тематичний матеріал у фортепіано першого номеру, що створює арку. Мелодика вокалістки повертається до сумного розповідного тону, останнього одкровення Фактура стає при цьому більш різноманітною, з'являються багатотерцеві акорди як відлуння тонів солістки.

Як зазначає О. Кушнірук, «показовим прийомом художньої цілісності циклу «Сливи цвіт», подібно до «Уривків з мого Кобзаря», виступає наявність інтонаційно-тематичної арки між крайніми частинами твору. Таке смислове навантаження покладене лише на фортепіанну партію, де у світлій барві тональності до мажору помірного темпі виринають звукові арабески – діатонічні мотиви у верхньому регістрі на тлі паралельних септакордів у середньому, доповнені появою діалогізуючих з ними того ж типу мотивів у солістки (No1)» [с. 75].

Таким чином, композитор транспонує японську поетичну мініатюру з її натяками, *незавершеністю* та водночас концентрацією наскрізних думок героїні, в різні *завершені* емоційні модуси: він не обмежується спогляданням або розповіддю, а перемикає ці стани у відчай, тугу, глибокий сум. Наскрізним метамодусом є тотальна самотність, що складає основу для перекладацької герменевтики концертмейстера. Виконавська поетика ту містить фактурну прозорість та ясність, матові, ніби приглушені фарби інструменту, артикуляційну гнучкість та «розповідність».

Висновки. Опанування сучасного українського вокального циклу піаністом-концертмейстером вимагає в умовах нових форматів концертного життя та мистецької комунікації гнучкого та диференційованого підходу до тлумачення та інтерпретації. Одним з таких підходів може слугувати теорія художнього перекладу, зокрема перекладацька герменевтика. Вона дозволяє об'єднати суб'єктивні чинники створення циклу та об'єктивні закономірності функціонування вже створеного художнього тексту, авторські вказівки, коментарі, програму тощо і тлумачення концертмейстера як одного з режисерів та навігаторів виконання. Авторські стилі демонструють різні види художнього перекладу поетичного першоджерела, що є основою для вибудовування власного «перекладу» як частини виконавської

інтерпретації. Художній переклад у вокальному циклі Лесі Дичко «Настрої» на вірші Лесі Українки еквівалентний, відкриваючий трансформацію глибинних структур поетичного тексту у поверхневі, які спрямовано на сприйняття слухача. Тим самим композиторка досягає певного аутентизму у відтворенні образів поетеси, не вдаючись при цьому до прямого відтворення фольклорних інтонацій або засобів. Художній переклад Олександра Яковчука у вокальному циклі на

вірші М. Басю «Сливи цвіт» є транспонуючим, перемикаючим певну невизначеність вірша та його відкритість у визначальні та досить сильні емоційні стани-образи. Виконавська інтерпретація концертмейстера обох циклів спирається на звукову відповідність саме цілям художнього перекладу композиторів, виокремлює відбір виконавських засобів, тип артикулювання, динамічно-темпових ресурсів та робить вже власне розтлумачення композиторського рішення.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Боровицька О. Концертмейстерська діяльність: проблема дефініції поняття, сутність феномену, сучасні реалії виконавства. *Молодий вчений*. Херсон, 2018. № 4 (56). С. 476–479.
2. Злотник О. Й. Комунікативний простір музичного мистецтва України кінця ХХ – початку ХХІ століття. Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 26.00.01 «Теорія та історія культури». Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, Міністерство культури України. Київ, 2019. 254 с.
3. Калініна А. Принципи трактування поезії П. Тичини у вокальному циклі «Енгармонійне» Л. Дичко. *Аспекти історичного музикознавства*, вип. № 15. Харків, 2019. С. 80–99.
4. Кушнірук О. Стильові особливості вокальних циклів Олександра Яковчука. *Часопис Національної музичної академії України*. No 2-3. 2020. С. 47–48.
5. Лу Тунцзе. Концепт пам'яті культури в камерно-вокальній музиці сучасних українських композиторів: модуси творчої інтерпретації. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип. 53, том 1, 2022. С. 124–130.
6. Пірус В. Феномен піаніста-концертмейстера та сутність його діяльності. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип. 71, том 2, 2024. С. 119–123.
7. Філоненко Л. Леся Українка і музика (до проблеми синтезу в мистецтві кінця ХІХ — початку ХХ сторіччя). *Grail of science*, (12–13), 2022. С. 749–755.
8. Seleskovitch D. Interpretation, a Psychological Approach to Translation. In *Translation: Applications and Research*, ed. by R. Brislin (New York: Gardner Press, 1976): 92–116.
9. Tepe P. Cognitive Hermeneutics: The Better Alternative. *Discourse Studies* 13 (5) 2011: P. 601–608.

REFERENCES

1. Borovytska O. (2018) Kontsertmeisterska diialnist: problema definititsii poniattia, sutnist fenomenu, suchasni realii vykonavstva [Concertmaster activity: the problem of the definition of the concept, the essence of the phenomenon, modern realities of performance]. *Molodyi vchenyi*. Kherson. A young scientist. Kherson. № 4 (56). S. 476–479. [in Ukrainian].
2. Zlotnyk O. Y. (2019) Komunikatyvnyi prostir muzychnoho mystetstva Ukrainy kintsia XX – pochatku XXI stolittia. [Communicative space of Ukrainian musical art of the late 20th – early 21st centuries]. *Dysertatsiia na zdobuttia naukovooho stupenia kandydata mystetstvosnavstva za spetsialnistiu 26.00.01 «Teoriia ta istoriia kultury»*. Natsionalna akademiia kerivnykh kadriv kultury i mystetstv, Ministerstvo kultury Ukrainy. National Academy of Managers of Culture and Arts, Ministry of Culture of Ukraine. Kyiv, 2019. 254 s. [in Ukrainian].
3. Kalinina A. (2019) Pryntsypy traktuvannia poezii P. Tychny u vokalnomy tsykli «Enharmoniiine» L. Dychko. [Principles of interpretation of P. Tychna's poetry in the vocal cycle "Enharmonious" by L. Dychko]. *Aspekty istorychnoho muzykoznavstva*, vyp. № 15. Aspects of historical musicology, issue No. 15. Kharkiv. S. 80–99. [in Ukrainian].
4. Kushniruk O. (2020) Stylovi osoblyvosti vokalnykh tsykliv Oleksandra Yakovchuka. [Stylistic features of Oleksandr Yakovchuk's vocal cycles]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy*. Journal of the National Music Academy of Ukraine No 2-3. S.47–48. [in Ukrainian].
5. Lu Tuntsze (2022) Kontsept pamiaty kultury v kamerno-vokalnii muzytsi suchasnykh ukrainskykh kompozytoriv: modusy tvorchoi interpretatsii. [The concept of cultural memory in the chamber and vocal music of modern Ukrainian composers: modes of creative interpretation] *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*. Current issues of humanitarian sciences. Vyp. 53, tom 1. S. 124–130. [in Ukrainian].
6. Pirus V. (2024) Fenomen pianista-kontsertmeistera ta sutnist yoho diialnosti. [The phenomenon of the pianist-concertmaster and the essence of his activity]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*. Current issues of humanitarian sciences Vyp. 71, tom 2. S. 119–123. [in Ukrainian].
7. Filonenko L. (2022) Lesia Ukrainka i muzyka (do problemy syntezy v mystetstvi kintsia XIX – pochatku XX storichchia). [Lesya Ukrainka and music (to the problem of synthesis in the art of the late 19th and early 20th centuries)]. *Grail of science*, (12–13). S. 749–755. [in Ukrainian].
8. Seleskovitch D. (1976) Interpretation, a Psychological Approach to Translation. In *Translation: Applications and Research*, ed. by R. Brislin (New York: Gardner Press, 1976): 92–116.
9. Tepe P. (2011). Cognitive Hermeneutics: The Better Alternative. *Discourse Studies* 13 (5). P. 601–608.