

УДК 784.3

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/90-2-23>

Чжан ЦЗИЦЗИН,

orcid.org/0009-0001-8871-0298

аспірантка кафедри історії української музики та музичної фольклористики
Національної музичної академії України імені Петра Чайковського
(Київ, Україна) *zjzhang606@gmail.com*

УКРАЇНСЬКИЙ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНИЙ ЦИКЛ 1920-Х: ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ТРАНСФОРМАЦІЇ ТА ВИКОНАВСЬКЕ ВТІЛЕННЯ (НА ПРИКЛАДІ «ТРЬОХ РОМАНСІВ НА ВІРШІ СТАРОВИННИХ КИТАЙСЬКИХ ПОЕТІВ» БОРИСА ЛЯТОШИНСЬКОГО)

У статті проаналізовано жанрово-стильові особливості вокального циклу Бориса Лятошинського «Три романси на вірші старовинних китайських поетів» (1925, оп. 17) у контексті модерністських тенденцій української камерно-вокальної музики першої третини ХХ століття. Встановлено, що у цей період жанр романсу зазнав значних трансформацій, зумовлених активним освоєнням європейських авангардних впливів, а також пошуком нових виражальних засобів, спрямованих на глибоке розкриття образно-змістового наповнення творів. Визначено ключові стильові новації вокального циклу, серед яких – імпресіоністична колористика, символістська образність, використання пентатоніки, політональність тощо, що засвідчили суттєву еволюцію композиторського мислення у порівнянні з усталеною тогочасною академічною традицією. Виявлено, що завдяки використанню східної поезії Б. Лятошинський створив вражаюче виразний жіночий образ, що характеризується медитативною споглядальністю, метафоричністю та глибоким психологізмом музичного втілення. Вперше в українському музикознавстві висвітлено та здійснено виконавський аналіз циклу, детально проаналізовано вокально-декламаційну специфіку вокальної партії, що потребує від співака інтонаційної точності, глибокого проникнення у психологічні стани ліричної героїні та опанування складних інтонаційно-метричних конструкцій. Також охарактеризовано роль партії фортепіано, технічно-виразова складність якої вимагає від концертмейстера високої культури звуковидобування, тонкого педалювання та виразної колористики. Підкреслено значення ансамблевої взаємодії як ключового фактору успішного сценічного втілення циклу. У творі поєднано досвід національної вокальної традиції, синтезувавши його з новітніми композиційними техніками та орієнтальними образами, й розширив межі жанрового вираження українського камерного романсу, посівши особливе місце в історії національного музичного мистецтва.

Ключові слова: камерно-вокальна музика, Борис Лятошинський, вокальний цикл, орієнталізм, імпресіонізм, мелодекламація, виконавська інтерпретація.

Zhang ZIJING,

orcid.org/0009-0001-8871-0298

Postgraduate student at the Department of History of Ukrainian Music and Musical Folklore Studies
Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music
(Kyiv, Ukraine) *zjzhang606@gmail.com*

UKRAINIAN CHAMBER-VOCAL CYCLE OF THE 1920: GENRE-STYLE TRANSFORMATIONS AND PERFORMANCE EMBODIMENT (ON THE EXAMPLE OF “THREE ROMANCES ON VERSES BY ANCIENT CHINESE POETS” BY BORYS LYATOSHYNsky)

The article analyzes the genre and stylistic features of Borys Lyatoshynsky's vocal cycle *Three Romances on Poems by Ancient Chinese Poets* (1925, Op. 17) within the context of modernist trends in Ukrainian chamber vocal music of the first third of the 20th century. It is established that during this period, the genre of the art song (romance) underwent significant transformations, driven by the active assimilation of European avant-garde influences and the search for new expressive means aimed at deeply revealing the figurative and semantic content of the works. The key stylistic innovations of the cycle are identified, including impressionistic coloristic techniques, symbolist imagery, the use of pentatonic scales, polytonality, and others, which demonstrate a notable evolution in compositional thinking compared to the established academic traditions of the time.

It is revealed that through the use of Eastern poetry, B. Lyatoshynsky created a strikingly expressive female image, characterized by meditative contemplation, metaphorical richness, and deep psychological expression in its musical embodiment. Special attention is given to the performance context of the cycle, with a detailed analysis of the vocal-

declamatory specificity of the vocal part, which requires the singer to possess intonational precision, deep immersion into the psychological states of the lyrical heroine, and mastery of complex intonational and metric structures. The role of the piano part is also characterized, highlighting its technical and expressive complexity, which demands from the accompanist a high level of sound production culture, delicate pedaling, and expressive coloristic nuance. The importance of ensemble interaction is emphasized as a key factor in the successful stage realization of the cycle. The work synthesizes the experience of the national vocal tradition with innovative compositional techniques and oriental imagery, thereby expanding the boundaries of genre expression in the Ukrainian chamber art song and occupying a distinctive place in the history of national musical art.

Key words: chamber-vocal music, Borys Liatoshynsky, vocal cycle, orientalism, impressionism, melodeclamation, performing interpretation.

Актуальність проблеми. Українська камерно-вокальна музика 1920-х років характеризується динамічними жанрово-стильовими перетвореннями на тлі переходу від національно-романтичної традиції до модерністських пошуків. Якщо на початку XX століття романсовий жанр розвивався під впливом народнопісенної мелодики та класичної поезії (традиція М. Лисенка заклала національні стильові засади жанру), то вже у 1920-х у ньому відчутні впливи нової мистецької парадигми, зумовленої авангардними європейськими тенденціями. У цей період камерно-вокальний жанр переживає сутнісну трансформацію: збагачується його жанрово-стильова організація поряд з поглибленням образно-змістового наповнення. Особливо показовою у цьому контексті є камерно-вокальна творчість Б. Лятошинського, одного з лідерів «нової генерації» українських композиторів 1920-х, який у своїх романсах чи не найвиразніше втілює жанрово-стильові новації цієї доби. Серед його камерно-вокального доробку виокремимо вокальний цикл «Три романси для високого голосу на вірші старовинних китайських поетів» (1925, оп. 17). Йдеться, зокрема, про використання імпресіоністичної гармонії, пентатонічних структур, елементів політональності, мелодекламації, символістської образності та тонкого психологічного нюансування тощо, що утворюють багатшарову, експресивну, екзистенційно заглиблену музичну мову.

Звернення Б. Лятошинського до стародавньої китайської поезії засвідчує формування нової тематичної парадигми, що виходить за межі усталеної національної романсової традиції і репрезентує загальноєвропейське захоплення орієнтальною естетикою, що притаманне мистецтву музичного модернізму. Твір вирізняється символістською образністю, тонкою метафорикою та глибокою психологічною рефлексією, а отже, демонструє значну еволюцію композиторського мислення порівняно з романтичними тенденціями його камерно-вокальних задумів 1910-х. Водночас, виконавське втілення цього циклу потребує реалізації складної драматургії і витонченої інтонаційної мови, опа-

нування багатшарової фактури та розкриття глибокого лірико-психологічного образу героїні. Така єдність жанрово-стильового новаторства і складних виконавських вимог зумовлює потребу не лише музикознавчого, а й виконавсько-інтерпретаційного аналізу цього циклу.

Аналіз досліджень. Проблематику розвитку українського камерно-вокального мистецтва 1920-х років представлено за кількома векторами опрацьованих наукових джерел. Першу групу складають праці із загальних питань стильової еволюції романсу та ролі Б. Лятошинського у цих трансформаційних змінах. Зокрема, Т. Гомон (Гомон, 2017), реконструюючи ранній період творчості композитора, окреслює модерністські ознаки його романсів 1910-х, акцентуючи увагу на поступовому ускладненні композиторських виразових засобів упродовж десятиліття. У цьому контексті засадничими є праці, де досліджено формування національного стилю камерно-вокальної музики, зокрема стаття Б. Косопуда (Косопуд, 2017) про вплив творчості Т. Шевченка на образно-змістовий простір українського романсу.

У нотовиданні «Борис Лятошинський. Романси 1920-х» (Савчук, 2015) автор-упорядник І. Савчук у розлогіму науково-аналітичному вступі визначив стильову своєрідність камерно-вокальних творів композитора-модерніста. Науковець виводить поняття «екзистенційного наративу» в камерно-вокальній творчості Б. Лятошинського, інтерпретуючи його як відображення модерністської доби через автобіографічні та філософські мотиви.

Друга група джерел висвітлює «китайську тему» в музичному мистецтві й творчості європейських та українських композиторів. У роботі М. Рен (Рен, 2008) здійснено аналіз впливу східної образності на оновлення музичної мови в творчості Г. Малера та К. Дебюссі. У праці О. Рижової (Рижова, 2019) виявлено паралелі втілення східних мотивів у творчості західноєвропейських та українських композиторів першої третини XX століття.

До третьої групи джерел відносимо теоретичні праці про культурний діалог у музиці між Сходом і Заходом. Ю. Азарова (Азарова, 2021) пропонує

методологію транскультурного аналізу, розглядаючи взаємодію далекосхідних і західних традицій у постмодерній музиці, що дає змогу інтерпретувати цикл Б. Лятошинського «Три романси...» як ранній вияв транскультурності.

Метою статті – комплексне дослідження жанрово-стильового простору українського камерно-вокального циклу 1920-х років на прикладі циклу Б. Лятошинського «Три романси на вірші старовинних китайських поетів» у річищі взаємодії національно-романтичної традиції з модерністськими композиційними пошуками.

Виклад основного матеріалу. На зламі XIX–XX століть в українській музичній культурі остаточно утвердився жанр сольного співу з фортепіано, сформований на основі ідей національного романтизму, яскраве втілення якого простежуємо у творчих пошуках Микола Лисенка та його послідовників. Частина цих опусів має програмно-поетичний характер, інші часто пройняті суто ліричним або елегійним емоційно-образним ладом. Значне місце у доробку українських композиторів початку XX століття посідають солоспіви, написані на тексти класиків української поезії – Івана Франка, Лесі Українки, Тараса Шевченка та ін. відомих постатей. Показовою у цьому контексті є Лисенкова шевченкіана – близько сорока романсів, у яких композитор глибоко прочитує філософський контекст та громадянський пафос поезій, надаючи кожному творові індивідуального музичного тлумачення. Як наголошує Б. Косопуд, цей досвід осмислення Миколою Лисенком Шевченкового слова став у вокальній творчості «і взірцем, і могутнім стимулом для сучасників та прийдешніх поколінь» (Косопуд, 2017: 111), що загалом сприяло утвердженню національних стильових ознак у камерно-вокальному жанрі.

Упродовж перших десятиліть XX століття в українському музичному середовищі заявило про себе нове покоління композиторів, для якого камерно-вокальна лірика стала однією з провідних форм художнього вислову. Розвиваючи установлені академічні традиції, такі митці, як Кирило Стеценко, Яків Степовий, а починаючи від 1910-х Борис Лятошинський, пізніше у 1920-ті Левко Ревуцький, активно опановували специфіку камерно-вокальної творчості, надаючи їй нових як стильових характеристик, так і змістових сенсів.

Візьмімо до прикладу ранню камерно-вокальну творчість Б. Лятошинського 1910-х років. Т. Гомон зазначає: «упродовж цього періоду, особливо починаючи з 1914-го року, ускладнюється образно-значеннєвий світ творів композитора поряд з ускладненням їх гармонічної мови. Він пише романси

на вірші поетів, творчість яких увібрала в себе модерні риси, втілила прагнення висловлюватися за допомогою алегорій і символів, активно застосовує мелодекламацію, що дає можливість передати глибинність поетичної рими у її мовно-інтонаційному розгортанні» (Гомон, 2017: 194).

Його камерно-вокальна стилістика цього періоду формується під впливом естетики символізму та експресіонізму, що простежується як в обраних за тематикою поетичних текстах, так і в музичній мові, сповненої психологічною напругою й тонкими внутрішніми рефлексіями, витонченою метафоричною відкритістю до перепрочитань. Як зазначає О. Козаренко, у цих романсових здобутках Б. Лятошинського 1920-х «“рідко світить сонце”. Та все ж їх присмеркова атмосфера спонукає до розважень над таємницями людської душі, “місячних тіней”, зоряного неба над головою... Так *musica humana* перетворюється на *musica mundana*, стаючи дорогоцінним джерелом знання про світ, від – (спів-, со-) твореного Митцем у залишених нам текстах» (Козаренко, 2015: 6).

Цей вокальний цикл написано після трагічних подій Української революції 1917–1921 рр., коли Київ опинився у вирі більшовицьких політичних змін, репресій і духовного спустошення. Б. Лятошинський переживав тоді гостру внутрішню кризу – між вірністю високим гуманістичним ідеалам мистецтва та неможливістю реалізувати їх у деструктивному соціальному середовищі. Задум автора романтизовано передає його екзистенційні роздуми, які, з огляду на цензурні обмеження, трансформовано у метафоричні картини, стилізовані під інтонації китайської поезії.

Зазначимо, що східна тематика на початку XX ст. не була особливим явищем в європейській музичній культурі. Як відомо, ще у добу пізнього романтизму на межі століть одним з перших до її переосмислення звернувся Г. Малер у вокально-симфонічному циклі «Das Lied von der Erde», 1908, де у симфонії-пісні використав вірші Лі Бо й інших китайських поетів династії Тан, аби передати мотиви самотності та тлінності буття. Пентатоніка й витончена оркестровка органічно поєднали східну образність поетичних джерел із західною музичною мовою (Рен, 2008: 155). У контексті використання поезії Лі Бо, до якої звертається і Б. Лятошинський, показовим є й інший опус – вокальний цикл Клода Дебюссі «Trois Poèmes de Li Po» (1909–1910) як один із вишуканих прикладів втілення теми Сходу в європейській камерно-вокальній ліриці. Створена у межах загального захоплення японізмом та синізмом у французькому мистецтві доби *fin de siècle*, ком-

позиція виявляє глибоке переосмислення східної образності через призму символістської естетики та музичного імпресіонізму.

Б. Лятошинський, добре обізнаний з творчістю європейських модерністів, органічно долучився до художніх тенденцій часу. Його цикл, створений на китайські тексти, як знакова компонента модерної музичної творчості ХХ століття, став частиною транскультурного діалогу Схід-Захід, автентично на художньому рівні втіленого «у другій половині ХХ століття, що певною мірою збігається з творчими пошуками та експериментами пізнього авангарду» (Азарова, 2021: 8).

Потрібно наголосити, що композитори у зверненні до східної тематики найчастіше послуговувалися перекладами, а тому їхня камерно-вокальна інтерпретація Сходу формувалася не на основі автентичного занурення у китайську поетичну традицію, а радше через узагальнені й певною мірою стереотипізовані уявлення. Цю специфіку І. Савчук визначає як «музичне міфологізування теми Сходу», а в контексті творчості Б. Лятошинського 1920-х – як «своєрідний вияв екзистенційного у світовідчутті митця. Адже, в такого роду музичних “східних” розмірковуваннях приваблює відсторонена ареальна суб’єктивна ідея, що ґрунтується на внутрішніх відчуттях Майстра як можливість, що дарує момент відчуження від несправедливого зовнішнього світу. Тут герой має нагоду міркувати розмірено, час уповільнений, а смерть чи страх – поняття, що пульсують щохвилинно в екзистенційних модусах буття <...> власного героя крізь поетичну мову китайського вірша та медитативні характеристики музичного мислення» (Савчук, 2015: 33).

Цикл «Три романси на вірші старовинних китайських поетів» складається з трьох солоспівів: № 1 «Давнє», слова Цюя Гофу; № 2 «При яшмових сходах туга», слова Лі Бо; № 3 «Над струмком бентежно кликнув птах», слова Вана Вея. Уперше цикл надруковано лише у 2015 році у нотовиданні «Борис Лятошинський. Романси 1920-х» (Савчук, 2015: 250–266).

У Меморіальному кабінеті-музеї композитора зберігається автограф циклу, а у приватному архіві відомої української піаністки Римми Голубевої – його рукопис. Характерно, що в останньому композитор власноруч систематизував опус як твір за номером 18, хоча в усіх відомих каталогах його творів ці романси фігурують під номером 17. Відомо також, що у 1934 році Лятошинський здійснив оркестрове перекладення циклу для голосу з камерним оркестром. Переклад поетичних текстів українською мовою для цього видання підготував Стефан Балацький.

У камерно-вокальному доробку Лятошинського 1920-х цей цикл посідає особливе місце, адже уперше в центрі сюжетного розгортання постає ліричний жіночий образ – героїнею поетичних сюжетів є самотня жінка, що було рідкістю для його ранніх романсів. Якщо загалом у романсах 1920-х переважає узагальнений / чоловічий суб’єкт переживання, то в цьому циклі голос належить саме самотній жінці, зануреній у світ спогадів, туги й приреченого очікування. На фемінні образи у творчості композитора 1920-х майже не натрапляємо (винятком є хіба що романс «Із Метерлінка», тв. 12 № 1).

Саме в цей період композитор викристалізовує власну художню мову, інтенсивно освоюючи нові виражальні засоби. У творі він сміливо поєднує традиційне тональне мислення з актуальними на той час експериментальними техніками, використовує пентатонічні структури, квартово-квінтові співзвуччя, елементи політональності, а також багатшарово поліфонізує фактуру.

У № 1 «Давнє» змальовано медитативну нічну картину, забарвлену легким сумом. Вокальна партія цього романсу характеризується м’якою кантиленою, що ґрунтується на пентатонічному ладі, завдяки чому досягається ефект східного колориту. Інтонаційна виразність вокальної партії, що наближена до мелодекламації, збагачена повторюваністю мотивів, де відсутні різкі інтервальні стрибки. А все це створює враження спокійної задумливої оповіді, підсиленої баркарольним ритмом. Фактура партії фортепіано багатшарова: внизу – своєрідна гармонічна основа педальний тон (фа#), середній пласт зібрано із хвилеподібних баркарольних рухів, а верхній пласт – це контрастні до вокальної лінії мереживні мелодійні звороти, викладені в пентатонічному ладі, що в цілому створюють колористичну картину задумливої нічної оповіді.

Другий романс циклу «При яшмових сходах туга» постає логічним сюжетним продовженням попереднього номера, у якому тема самотності та безнадії героїні розкривається з більш виразною драматичною напругою. Твір побудовано як своєрідну двочастинну сцену: спочатку прозорий вокальний вступ-імпровізація без супроводу (*Senza tempo*), а далі, в основному розділі, відбувається розгорнутий діалог голосу і фортепіано (*Andante lento*).

Вокальна партія в «При яшмових сходах...» значно експресивніша порівняно з попередньою, і якщо в першому романсі інтонаційний розвиток вокальної лінії є переважно плавним, то у цьому номері композитор використав значно ширший

діапазон, загостривши його різкими інтонаційними стрибками. Вже вступна речитативно-аріозна фраза насичена *rubato* і протяжними паузами, що унаочнює ефект живого декламування: героїня ніби промовляє свої думки у порожнечу ночі. Показовими у цьому контексті є вже згадані стрибки (третій, м. 6), де третій створює відчуття тривоги й фатуму, а секста озивається скорботним зойком. Далі, в основній частині, вокальна лінія розгортається у широкому діапазоні, до того ж її розвиток синхронізується з драматичними звичками поетичного тексту.

Б. Лятошинський свідомо вдається до виразної мелодекламації, де ритміка голосу наближена до природної мовної просодії. При цьому мелодичний розвиток вокальної партії є доволі складним, насиченим хроматичними ходами та пентатонічними зворотами. Вокал то розтягує слова на довгих нотах (немовби повисаючи), то вкладає кілька складів у стрімкий пасаж, що варіативно відтінює кожен нюанс поетичного тексту.

Фортепіанна фактура другого романсу багатшарова й образно насичена. Чи не вперше Б. Лятошинський постає як глибокий колорист, і саме темброво-звукова колористика відкрила йому широкі можливості для втілення психологічно насиченого портрету героїні, котра переживає екзистенційну кризу через страх, меланхолію та відчай.

Поезія Лі Бо, покладена в основу романсу, відома як «Жалоба біля яшмових сходів». Це класичний сюжет китайської поезії: самотня придворна дама пізно вночі під місячним сяйвом ступає мармуровими (яшмовими) сходами, оплакуючи свою самотину. Білий іній (чи роса), що осів на сходах і змочив її мереживні панчохи, символізує холод осінньої ночі і водночас сльози, непомітно проліті жінкою. Місяць у Лі Бо описаний як «ясний місяць височіє восени», що заливає все холодним світлом – у китайській поезії осінній місяць у повні уособлює тендітну меланхолію, а його сяйво пробуджує у самотньої душі цілий рій спогадів і тривог. І лише перед світанком героїня «сумна, повернулася до себе», що мовою поетичної метафори означає відмову героїні від надії, поринання у власний внутрішній світ. Показово, що у кульмінаційній зоні «*росою вже зрошено мереживну панчошу*» композитор використав політональний ефект, це посилює враження подвійної реальності: фізичний холод роси і душевний холод розпачу.

Третій романс циклу «Над струмком бентежно кликнув птах» у композиційній драматургії твору виконує функцію узагальнення й образного син-

тезу, тобто як рефлексивний епілог, де осмислюються й трансформуються основні інтонаційні та образно-сміслові наративи попередніх номерів. Романс написано у більш рухливому темпі (*Allegretto con moto*), що вирізняє його на тлі повільних, медитативних попередніх номерів. Водночас, за характером поетичного настрою він зберігає загальну образно-сміслову «інтонацію» циклу – лірична замальовка, пройнята відчуттями самотності та внутрішньої тиші героїні, серед неймовірно реалістично змальованих краєвидів. Композитор, використавши вірш Вана Вея, ніби переносить дію з палацових сходів у лоно дикої природи, де «пісня бентежна дзвенить <...> потік лиш сріблом спливав...».

Вокальна партія третього романсу також має свою особливість розвитку. Побудована як імітація природного співу, починається легким наспівом, ніби героїня підхоплює спів птаха над струмком. Ці інтонації, наснажені варіативним подрібненням початкового мотиву, надають вокалу імпровізаційного характеру. Діапазон голосу дещо звужений порівняно з попередніми романсами, проте в середній частині спостерігаємо кілька інтонаційних стрибків, що звучать схвильовано: героїня неначе здригається, чуттєво реагуючи на несподіване сяйво місяця. Вокальна виконавська стилістика має бути м'якою за звуковеденням, що часом переходить майже на шепіт (особливо наприкінці романсу). Б. Лятошинський і в цьому номері щедро застосовує мелодекламаційний принцип, де ритмічна організація вокальної лінії у міру є вільною, фразування гнучким, відповідно до поетичних рим використаної поезії.

Фортепіанна партія у третьому романсі має виразний поліфонічний характер – басові педалі (пусті квінти) тримають гармонічний фон, середній голос вибудовано на остинатних фігураціях (образ струмка або відлуння крику), а у верхньому час від часу зустрічаються імітації мотивів-відгуків пташиного співу. Композитор у цьому циклі майже не вдається до класичної імітаційної поліфонії, проте поліфонічний принцип мислення виявляється саме у незалежності розвитку пластів фактури, що мають осібну логіку розвитку і тим самим створюють ефект наскрізного «контрапункту» образів, у їх появі, заставленні та розвитку.

За символічним змістом третій романс постає як філософське узагальнення попередніх двох. Тут відсутні конкретні натяки на сюжетний розвиток, існує лише символічний пейзаж, у якому відлунюють образи-мотиви перших романсів – місяць, осінь, самотність, де жіночий образ лише вгадується. Птах у фіналі циклу виконує роль своєрідного меседжера:

його неспокійний крик сприймається як голос долі, що віддзеркалює душевний стан героїні.

У циклі «Три романи...» простежується чітка наративна цілісність: художні образи й символи органічно перетікають від романсу до романсу, чим утворюють єдиний сюжетно-смісловий простір. Перший романс експонує дію – очікування героїні та символічність її порухів і думок. У другому романсі цей наратив досягає своєї кульмінації. Третій номер циклу відіграє роль узагальненого епілогу, у якому особистий досвід переходить у відсторонену медитацію героїні, зануреної у власні думки на тлі яскравої колористики природи.

З огляду на сказане, циклу Б. Лятошинського притаманна стильова «поліфонія». Передовсім це авторська тенденція до символізму, що передає захоплення митця східними метафорами, культивування різних станів – настрою сутінків, музики підсвідомих переживань. У цьому контексті можна вказати на паралелі із загальною художньою картиною часу, де звернення до східної символіки постає як важлива ознака модерністських пошуків. Більше того, композитор перебував під впливом імпресіоністичної естетики, що виявлялася у творчості французьких митців, зокрема К. Дебюссі, у якого захоплення азійським мистецтвом, використання коротких мелодій і пентатонічних звукорядів дало йому змогу «розірвати традицію та знайти нові, екзотичні звучання» (Рен, 2008: 68).

Окрім імпресіонізму, у циклі відчутні ознаки експресіонізму – гострі дисонанси, політональні нашарування, відверта передача крайнього відчаю, як у другому романсі циклу. Це поєднує твір із пошуками тогочасних європейських модерністів, зокрема композиторів-нововіденців. Як і вони, Б. Лятошинський прагнув розширити межі тональності та знайти нові гармонічні барви для вираження кризових станів душі.

У вокально-інтонаційній текстурі циклу на рівні алюзій можна простежити також впливи української музичної традиції, зокрема елементи народнопісенної мелодики у плавних вокальних ходах (відгомін старовинних дум чи ліричних пісень), а також ноктюрнової лірики М. Лисенка, у солоспівах якого теж звернення до півтонів і модальних зворотів обумовлене створенням настрою ночі.

Виконавська специфіка камерно-вокального циклу «Три романи на вірші старовинних китайських поетів» передбачає низку специфічних вимог як до співака, так і до піаніста. Загалом вокальна партія циклу значною мірою характеризується психологічною насиченістю й потребує від співака глибокого проникнення у внутрішній світ ліричної героїні для втілення складної емоційно-образної палітри

авторського задуму – почуття самотності, зажури й прихованого драматизму. Партію написано для високого голосу із достатньо широким діапазоном, де основну складність становить інтонаційна точність у мелодичних побудовах, насичених пентатонічними фігурами та складними інтервальними конструкціями. Важливою постає здатність виконавця оперувати широким динамічним діапазоном, забезпечуючи при цьому швидкі й контрастні динамічні переходи, що особливо відчутно у другому романсі циклу, коли розвиток дії відбувається у межах піано, за винятком вступного речитативу на початку твору. При цьому вокаліст має чітко артикулювати поетичний текст, зберігаючи природність мовлення й наближаючи його до декламації.

Вагоме значення має ансамблева взаємодія, де голос і фортепіано у формі діалогу доповнюють один одного. Від концертмейстера вимагається високий рівень культури звуковидобування, тонке відчуття стилістичних нюансів та глибоке художньо-образне мислення.

Попри камерний формат твору, його музично-драматургічна побудова потребує значної емоційної та психологічної напруги. Вокалістові належить точно відтворити три різних психологічних стани, представлених у романах: у першому – тихий сум і стриману надію; у другому – відчай і глибокий емоційний біль; у третьому – умиролюбне прийняття буття і спокій споглядання. Здатність виконавців швидко переключатися між цими психологічними станами є важливою складовою успішної сценічної інтерпретації. При цьому вокальна подача залишається камерною, внутрішньо наповненою, з мінімальною кількістю зовнішніх ефектів.

Важливими також є акторська майстерність і вміння соліста максимально переконливо передати прихований психологічний підтекст твору.

Висновки. У першій третині ХХ століття український романсовий жанр зазнав значних стильових трансформацій, у яких органічно поєдналися академічна пізньоромантична естетика та модерністські тенденції. Показовим прикладом цих новацій є вокальний цикл Б. Лятошинського «Три романи на вірші старовинних китайських поетів» (1925, ор. 17), де традиційні засади камерно-вокального жанру збагачені широким спектром композиторських новацій (використання політональності, пентатоніки і складної поліфонічної фактури тощо). Поетичну основу циклу склали переклади давніх китайських віршів (Цуй Гофу, Лі Бо, Ван Вей), що істотно збагатили тематично-образний простір задуму Б. Лятошинського.

Ансамблеве виконання циклу потребує високого рівня професійної підготовки виконав-

ців – співака й концертмейстера. Вокальна партія, написана для високого жіночого голосу, характеризується значною психологічною глибиною й складністю інтонаційного малюнка (пентатонічні конструкції, великі інтервальні ходи, мелодекламація). Виконавцеві слід тонко володіти широкою динамічною палітрою, підтримувати ясність дикції та природність мовлення. Фортепіанна партія вимагає від піаніста детальної роботи з тембровими й акустичними нюансами, тонкого педалювання та виразного відтворення колористичних ефектів (імітація природних звуків). Успішна ансамблева інтерпретація передбачає гнучку вза-

ємодію між вокалістом і піаністом, де динамічні кульмінації мають бути чітко збалансованими, а тихі епізоди – виразно прозорими й емоційно насиченими.

Обрані тексти, об'єднані мотивами самотності та споглядальності, наснажені образами витонченої метафоричності й орієнтального колориту, *потребують подальшого дослідження* висвітливши глибші екзистенційні переживання – медитативність, особливу модальність та витончену звукову палітру, що органічно впишеться в широкий транскультурний контекст зацікавлення східною тематикою дослідників.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Азарова Ю. Діалог традицій Сходу і Заходу в музиці постмодернізму. *Народна творчість та етнологія*. 2021. № 3. С. 7–25. URL: <https://sm.etnolog.org.ua/zmist/2018/3/7.pdf>
2. Гомон Т. Ранній період творчості Бориса Лятошинського: наукова реконструкція за матеріалами невідомих і мало-відомих джерел 1910-х років : дис. ... канд. мистецтвознав.: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Київ, 2017. 255 с.
3. Козаренко О. Замість передмови. *Лятошинський Борис. Ромansi 1920-х* / (Авт.-упоряд. І. Б. Савчук). Київ; Ніжин: ПП Лисенко М. М., 2015. Вид. 2-е, перероб. і виправ. С. 5–6.
4. Косопуд Б. Поезія Тараса Шевченка у камерно-вокальній творчості композиторів Галичини. *Українська музика*. 2015. Вип. 3 (25). С. 110–117.
5. Лятошинський Борис. *Ромansi 1920-х* / (авт.-упоряд. І. Савчук ; Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України). Київ; Ніжин : ПП Лисенко М. М., 2015. Вид. 2-е, перероб. і виправ. 292 с.
6. Рижова О. Китайська тема в німецькому й українському символізмі (на прикладі порівняння інструментальної фактури в «Пісні про землю» Г. Малера й циклу на вірші китайських поетів Б. Лятошинського). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2019. № 2. С. 420–425. URL: <https://journals.urau.ua/visnyknakkkim/article/view/177784>
7. Савчук І. Борис Лятошинський. Екзистенційний наратив 1920-х. *Лятошинський Борис. Ромansi 1920-х* / (авт.-упоряд. І. Б. Савчук ; Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України). Київ; Ніжин : ПП Лисенко М. М., 2015. Вид. 2-е, перероб. і виправ. С. 15–41.
8. Ren M. Mahler's Concept of Chinese Art in his Das Lied von der Erde. *Maynooth Musicology*. Vol. 7. 2008. Pp. 154–178. URL: <https://mural.maynoothuniversity.ie/id/eprint/9462/>

REFERENCES

1. Azarova, Yu. (2021). *Dialog tradytsii Shkodu i Zakhodu v muzytsi postmodernizmu* [Dialogue of Eastern and Western Traditions in the Music of Postmodernism]. *Narodna tvorchist ta etnografia*. № 3. Pp. 7–25. URL: <https://sm.etnolog.org.ua/zmist/2018/3/7.pdf> [in Ukrainian]
2. Homon, T. (2017). *Rannii period tvorchosti Borysa Liatoshynskoho: naukova rekonstruktsiia za materialamy nevidomykh i malovidomykh dzherel 1910-kh rokiv* [The Early Period of Borys Lyatoshynskyi Creativity: Scientific Reconstruction Based on Materials from Unknown and Little-Known Sources of the 1910s]: dys. ... kand. mystetstvovnav.: spets. 17.00.03 «Muzychne mystetstvo». Kyiv. 255 s. [in Ukrainian]
3. Kozarenko, O. (2015). *Zamist peredmovy* [Instead of a Preface]. *Liatoshynskiy Borys. Romansi 1920-kh* / (Avt.-uporiad. I. B. Savchuk). Kyiv; Nizhyn: PP Lysenko M. M. Vyd. 2-e, pererob. i vyprav. Pp. 5–6. [in Ukrainian]
4. Kosopud, B. (2015). *Poeziia Tarasa Shevchenka u kamerno-vokalnoi tvorchosti kompozytoriv Halychyny* [Poetry of Taras Shevchenko in the chamber and vocal works of composers of Galicia]. *Ukrainska muzyka*. Vyp. 3 (25). Pp. 110–117. [in Ukrainian]
5. Liatoshynskiy, Borys (2015). *Romansi 1920-kh* [Romances of the 1920s] / (avt.-uporiad. I. Savchuk ; In-t problem suchas. mystets. NAM Ukrainy). Kyiv; Nizhyn : PP Lysenko M. M. Vyd. 2-e, pererob. i vyprav. 292 s. [in Ukrainian]
6. Ryzhova, O. (2019). *Kytaiska tema v nimetskomu y ukrainskomu symvolizmi (na prykladi porivniannia instrumentalnoi faktury v «Pisni pro zemliu» H. Malera y tsyклу na virshi kytaiskykh poetiv B. Liatoshynskoho)* [The Chinese theme in German and Ukrainian symbolism (on the example of a comparison of the instrumental texture in G. Mahler «Song of the Earth» and the cycle of poems by Chinese poets by B. Lyatoshynskyi)]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv*. № 2. Pp. 420–425. URL: <https://journals.urau.ua/visnyknakkkim/article/view/177784> [in Ukrainian]
7. Savchuk, I. (2015). *Borys Liatoshynskiy. Ekzystantsiinyi naratyv 1920-kh*. [Borys Lyatoshynskyi. Existential narrative of the 1920s.]. *Liatoshynskiy Borys. Romansi 1920-kh* / (avt.-uporiad. I. B. Savchu ; In-t problem suchas. mystets. NAM Ukrainy). Kyiv; Nizhyn : PP Lysenko M. M. Vyd. 2-e, pererob. i vyprav. Pp. 15–41. [in Ukrainian]
8. Ren, M. (2008). Mahler's concept of Chinese art in his Das Lied von der Erde. *Maynooth Musicology*. Vol. 7. Pp. 154–178. URL: <https://mural.maynoothuniversity.ie/id/eprint/9462/>

Дата першого надходження рукопису до видання: 25.08.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 26.09.2025

Дата публікації: 23.10.2025