

УДК 78.071.1(477) + 82.091(477)

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2025-46-6>**Олексій Іванович Стронський**

ORCID: 0009-0001-6555-6312

аспірант кафедри музичної україністики

та народно-інструментального мистецтва

Карпатського національного університету імені Василя Стефаника

o.stronskyi@gmail.com

ІНТЕРМЕДІАЛЬНИЙ ПРОСТІР КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОЇ МУЗИКИ: ПОЕЗІЯ ОЛЕКСАНДРА ОЛЕСЯ У ВИМІРІ МУЗИЧНОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

Мета роботи – виявити особливості інтермедіального взаємозв'язку поезії Олександра Олеся та камерно-вокальної музики українських композиторів, окреслити основні типи цього діалогу та визначити роль поетичної музикальності у формуванні музичного образу. **Методологія дослідження** ґрунтується на поєднанні музикознавчого і літературознавчого підходів: аналізується ритмічна організація, інтонаційна структура та образний лад поетичного тексту; вивчаються способи художнього переосмислення слова у вокальних композиціях; принципи взаємодії словесного й музичного кодів розглядаються через призму сучасних концепцій інтермедіальності (за В. Вольфом, І. Райєвські, О. Косіновою, І. Бентією). **Наукова новизна** полягає у комплексному інтермедіальному аналізі камерно-вокальних творів на слова Олеся. Доведено, що поетична музикальність Олеся – ритмічна гнучкість, інтонаційна співучість, образна багаточаровість слова – зумовлює глибоку спорідненість його поезії з музичним мисленням, а камерно-вокальні композиції постають як самостійний художній світ, у якому поезія й музика співіснують у діалозі та взаємодоповненні. **Висновки.** Дослідження інтермедіального простору камерно-вокальної музики на прикладі поезії Олександра Олеся дозволяє зробити кілька узагальнень. По-перше, поезія Олеся виявляє високий рівень внутрішньої музикальності, що проявляється у ритмомелодиці вірша, інтонаційній хвилі, образній символіці та емоційній насиченості. По-друге, камерно-вокальний твір розглядається як медіальна комбінація, у якій музика і поезія співіснують рівноправно, формуючи єдиний художній світ. По-третє, аналіз музичних інтерпретацій вірша «Літньої ночі» у трактуванні К. Стеценка, Я. Степового та Г. Алчевського показав, що однаковий поетичний матеріал стає основою для трьох різних музичних світів: драматично-ансамблевого, імпресіоністично-монологічного та лірично-рефлексивного. По-четверте, на матеріалі творів українських композиторів ХХ–ХХІ століть (К. Стеценко, Я. Степового, Г. Алчевського, М. Лисенка, Н. Нижанківського та ін.) показано різні типи

музичної інтерпретації одних і тих самих поетичних образів. Зіставлення різних версій дозволило окреслити типологію інтермедіальних відносин: імітаційно-строфічний, контрапунктно-наскрізний, синтетично-ансамблевий, імпресіоністично-колеристичний типи.

Ключові слова: Олександр Олесь, камерно-вокальна музика, композиторська творчість, музична інтерпретація, вокальний цикл, інтермедіальність, музично-літературний діалог.

Stronskyi Oleksii Ivanovych, Postgraduate Student at the Department of Music Ukrainian Studies and Folk Instrumental Art of the Vasyl Stefanyk Carpathian National University

The intermedial space of chamber-vocal music: the poetry of Oleksandr Oles in the dimension of musical interpretation

Research objective. To identify the features of intermedial interaction between Oleksandr Oles's poetry and Ukrainian composers' chamber-vocal music, to outline the main types of dialogue between poetry and music, and to determine the role of poetic musicality in forming the musical image. **Methodology** is based on the integration of musicological and literary approaches: the rhythmic organization, intonational structure, and figurative nature of poetic texts are analyzed; methods of artistic reinterpretation of poetry in vocal compositions are explored; mechanisms of verbal and musical code interaction are considered through the lens of contemporary intermediality concepts (by W. Wolf, I. Rajewsky, O. Kosinova, I. Bentia). **The scientific novelty** consists in a comprehensive intermedial analysis of chamber-vocal works based on Oles's poetry. It is demonstrated that the poetic musicality of Oleksandr Oles—rhythmic flexibility, intonational melodiousness, and figurative multilayeredness—determines the deep affinity of his poetry with musical thinking. The chamber-vocal works discussed are presented as an independent artistic realm where poetry and music coexist in dialogue and mutual complementarity. **Conclusions.** The study of the intermedial space of chamber and vocal music on the example of the poetry of Oleksandr Oles allows us to make several generalizations. First, Oles's poetry reveals a high level of internal musicality, which is manifested in the rhythm and melody of the poem, intonation wave, figurative symbolism and emotional saturation. Second, the chamber and vocal work is considered as a medial combination in which music and poetry coexist on an equal footing, forming a single artistic world. Third, the analysis of musical interpretations of the poem "Summer Night" in the interpretation of K. Stetsenko, Ya. Stepovy and G. Alchevsky showed that the same poetic material becomes the basis for three different musical worlds: dramatic-ensemble, impressionistic-monological and lyrical-reflexive. Fourthly, on the basis of the works of Ukrainian composers of the 20th–21st centuries (K. Stetsenko, Ya. Stepovy, G. Alchevsky, M. Lysenko, N. Nyzhankivsky, etc.) different types of musical interpretation of the same poetic images are shown. Comparison of different versions allowed to outline the typology of intermedial relations: imitative-strophic, contrapuntal-through, synthetic-ensemble, impressionistic-coloristic types..

Key words: Oleksandr Oles, chamber and vocal music, composer's work, musical interpretation, vocal cycle, intermediality, musical and literary dialogue.

Актуальність теми роботи. Синтез мистецтв – одна з провідних тенденцій художньої культури ХХ – початку ХХІ століття. Музика, література, живопис, театр і кіно дедалі частіше постають не як окремі системи, а як взаємопов'язані структури, що утворюють єдиний семіотичний простір. У цьому контексті інтермедіальність – поняття, що позначає взаємодію, перетин і трансформацію різних медіа – набуває статусу ключової категорії гуманітаристики. Застосування інтермедіального підходу відкриває нові можливості для аналізу творів, у яких слово і звук вступають у діалог, формуючи поліфонічну художню тканину.

Одним із найцікавіших прикладів такої взаємодії в українській культурі є музична інтерпретація поезії Олександра Олеся (1878–1944) – одного з найтонших ліриків початку ХХ століття, поетика якого поєднала символістську метафоричність, емоційну прозорість і виразну музикальність слова. Його вірші, сповнені співучих ритмів, внутрішніх мелодій і тембрових нюансів, природно тяжіють до музичного втілення. Саме тому вони неодноразово ставали основою камерно-вокальних творів українських композиторів різних поколінь – від ранніх романтиків початку ХХ ст. до авторів новітнього часу.

Для багатьох композиторів поезія Олеся слугує не лише текстовою основою, а й партнером у творчому діалозі, який вимагає глибокого проникнення в інтонаційно-смыслову тканину поетичного тексту. Вокальна інтерпретація стає актом «прочитання музикою» – коли композитор не просто передає зміст поезії, а створює її нову версію у звуковому вимірі. У такий спосіб постає своєрідний інтермедіальний простір камерно-вокальної лірики, де слово та звук рівноправно формують цілісне художнє послання.

Дослідження цього простору передбачає залучення не лише музикознавчої, а й літературознавчої оптики, адже поетична музикальність Олеся – це феномен, що існує ще до музичної інтерпретації. Вона проявляється в ритмічних структурах, звуковій організації мови, повторюваності мотивів і образів, у характерній емоційній хвилеподібності його поезій. Саме ця внутрішня музика слова створює потенціал для композиторських прочитань, що розгортаються у формі вокального діалогу між текстом і мелодією.

Отже, мета цієї статті – з'ясувати природу інтермедіального взаємозв'язку між поезією Олександра Олеся та її камерно-вокальними інтерпретаціями українських композиторів, окреслити основні типи цього діалогу та визначити роль поетичної музикальності у формуванні музичного образу. Наукова новизна полягає у спробі розглянути камерно-вокальні твори не лише як музичні композиції, а як міжмедійні тексти, у яких музика виступає формою поетичного мислення.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблема взаємодії поетичного та музичного мистецтва належить до традиційно міждисциплінарних і посідає важливе місце у сучасному гуманітарному дискурсі. У музикознавстві вона осмислювалася у працях, присвячених музично-поетичним зв'язкам, питанням вокальної інтерпретації, музичній образності та інтонаційній спорідненості слова і звуку. Ще у класичних студіях Б. Асаф'єва було наголошено на тому, що музичне мислення часто народжується з мовного інтонаційного зерна, а отже, поезія і музика мають спільну основу – інтонаційність.

Теоретичне осмислення інтермедіальності як окремої дослідницької сфери відбулося наприкінці ХХ – початку ХХІ століття у працях західних науковців. Базові типології міжмедійних відносин запропоновані Werner Wolf («Intermediality Revisited: Reflections on Word and Music Relations», 1999) та Irina Rajewsky («Intermedialität», 2002; «Intermediality, Intertextuality, and Remediation», 2005). Вольф розмежовує екстракомпозиційну та інтракомпозиційну інтермедіальність, виділяючи у другій формі плюрімедіальність (поєднання медіа у межах одного твору) та інтермедіальні референції (коли один медіум відсилає до іншого). Райєвські пропонує три підкатегорії: медіальну транспозицію (адаптація одного медіа в інший), медіальну комбінацію (симультанна присутність двох і більше медіа) та інтермедіальні референції. Камерно-вокальний твір, згідно з цією типологією, є зразком медіальної комбінації, де поетичний текст і музика співіснують рівноправно, формуючи єдиний художній світ.

В українському музикознавстві цю проблематику послідовно розвивали Л. Кияновська, О. Коменда, І. Бентія, М. Черкаши-

на-Губаренко, які розглядали поетичне слово як каталізатор композиторського мислення. Так, Л. Кияновська у статті «Слово як першоімпульс музичного образу» (2009) наголошує, що композитор, працюючи з текстом, «переосмислює слово не лише семантично, а й звуково, розгортаючи поетичну інтонацію у власну музичну логіку». І. Бентія у своїй праці «Інтермедіальний поворот у романі Й.В. фон Гете «Страждання молодого Вертера»» (2022) пропонує методологію аналізу літературно-музичних синтезів крізь призму інтермедіальності – як взаємодії кодів, що продукує нову якість художнього досвіду. М. Черкашина-Губаренко у дослідженнях, присвячених українській камерно-вокальній музиці, розглядає діалог композитора з поетом як процес спільного смислотворення, у якому музична форма продовжує і розвиває поетичну думку.

У галузі літературознавства особливу увагу до музикальності поетичного слова приділяли М. Коцюбинська, Г. Сивокінь, С. Маценка, І. Дзюба, які досліджували феномен «внутрішньої музики» поезії та її ритміко-звукову організацію. Зокрема, С. Маценка («Музичний контекст контрапунктального читання Едварда Саїда», 2018) вказує на необхідність розглядати текст як багатоголосий простір, де «музика мислиться як спосіб поетичного самовираження». О. Косінова у дисертації «Концепція панмузичності у творах Павла Тичини» (2013) визначає панмузичність як інтермедіальну стратегію, за якої «музичні образи свідчать про принципове перевищення естетичної самодостатності одного мистецтва над іншим». Ці ідеї розвивають сучасні дослідники інтермедіальності – І. Поліщук, Л. Руденко, О. Кравченко, які наголошують на тому, що література і музика є формами «різних, але споріднених мов художнього мислення».

Безпосередньо поетика Олександра Олеся неодноразово привертала увагу літературознавців (І. Денисюк, М. Наєнко, Г. Черних, І. Цуркан), які підкреслювали її емоційну насиченість, ритмічну гнучкість та природну мелодійність. І. Цуркан у статті «The Musical Impression in the Creativity of Oleksandr Oles and European Symbolists» (2016) простежує, як поетика Олеся тяжіє до музичного враження, виявляючи символістський тип художнього мислення. Музикознавчі студії, присвячені камерно-

вокальній творчості на слова Олеся, представлені працями О. Осадці («Поезія Олександра Олеся в музичній інтерпретації Якова Степового», 2021), О. Ковальської-Фрайт («Поезія «Прийди, прийди» Олександра Олеся в інтерпретаціях Миколи Лисенка та Нестора Нижанківського», 2015), Л. Цап («Вибрані вокальні твори Кирила Стеценка на слова Олександра Олеся», 2023). Ці дослідження розглядають окремі вокальні твори з точки зору виконавського аналізу та музично-поетичного змісту, однак інтермедіальний аспект – природа діалогу музики і поезії як рівноправних медіа – залишається недостатньо висвітленим.

Отже, попередні дослідження створили теоретичну базу для аналізу взаємодії музики і поезії, однак потребує подальшого розвитку питання про те, як саме поетична музикальність Олеся трансформується у музичний образ, і яким чином камерно-вокальна інтерпретація стає формою міжмедійного діалогу. Ця лакуна визначає актуальність і наукову новизну запропонованого дослідження.

Мета статті – виявити особливості інтермедіального взаємозв'язку поезії Олександра Олеся та камерно-вокальної музики українських композиторів, зокрема способи, якими поетичне слово набуває нового змісту у музичній інтерпретації. Розглянути поняття «інтермедіальність» і його застосування у взаємодії музики та літератури. Визначити основні ознаки поезики Олександра Олеся, що впливають на музичне трактування його текстів.

Виклад основного матеріалу. *Теоретичні засади інтермедіальності музики й поезії.* Інтермедіальність як термін і поняття увійшла до гуманітарного дискурсу у 1980-х роках і позначає взаємодію різних медіа – не лише як процес запозичення чи ілюстрування, а як формування нового художнього цілого, у якому кожен медіум зберігає власну семантичну автономію, але водночас вступає у діалог з іншим. Ця категорія набула особливої ваги в контексті сучасних студій компаративістики, наратології та теорії мистецтв, дозволяючи вийти за межі традиційного розуміння синтезу мистецтв і розглядати міжмедійні відносини як окремий предмет дослідження.

Werner Wolf у праці «Intermediality Revisited: Reflections on Word and Music Relations» (1999) пропонує загальну типологію інтермедіальних форм, яка базується на розмежуванні екстра- та інтракомпозиційної інтермедіальності. Екстракомпозиційна інтермедіальність стосується загальних історичних, культурних та естетичних паралелей між різними мистецтвами (наприклад, музичний романтизм і романтична поезія). Інтракомпозиційна інтермедіальність, натомість, виявляється всередині конкретного твору і має дві основні форми: плурімедіальність (коли два і більше медіа присутні одночасно в межах одного твору) та інтермедіальні референції (коли один медіум відсилає до іншого, але той не присутній безпосередньо). Камерно-вокальний твір є зразком плурімедіальності: поетичний текст і музика поєднані у єдиній структурі, де кожен медіум зберігає власну виразність, але взаємодія між ними породжує нові смислові рівні.

Irina Rajewsky у книзі «Intermedialität» (2002) розвиває цю типологію, виділяючи три основні підкатегорії інтермедіальності: медіальну транспозицію (адаптація твору з одного медіа в інший, наприклад, екранізація роману), медіальну комбінацію (співіснування двох і більше медіа у межах одного твору) та інтермедіальні референції (коли один медіум імітує або згадує інший, не включаючи його безпосередньо). Камерно-вокальна музика належить до категорії медіальної комбінації: текст і музика існують симультанно, формуючи поліфонічну структуру, у якій жоден з елементів не є вторинним чи допоміжним.

В українському музикознавстві та літературознавстві ці теоретичні підходи адаптуються і розвиваються з урахуванням національної специфіки. І. Бенгія у статті «Інтермедіальний поворот у романі Й. В. фон Гете «Страждання молодого Вертера»» (2022) наголошує, що інтермедіальність дозволяє розглядати художній твір «не лише у вузьких фахових межах, а як явище, що формує загальнокультурний контекст доби». О. Косінова у дослідженні «Концепція панмузичності у творах Павла Тичини» (2013) вводить поняття «панмузичність» як інтермедіальну стратегію, за якої музика стає домінантним принципом поетичного мислення. Вона зазначає: «Інтермедіальність – наявність у творі таких

образних структур, які містять інформацію про інший вид мистецтва». Ця дефініція, хоч і сформульована у контексті літературознавства, цілком застосовна і до музикознавчого аналізу: камерно-вокальний твір є простором, де музика «містить інформацію» про поезію (через інтонаційний лад, ритмічну структуру, драматургію), а поезія – про музику (через внутрішню мелодійність, звукову організацію слова, символічну образність).

З точки зору музикознавчого підходу, інтермедіальність у камерно-вокальному творі виявляється на кількох рівнях. По-перше, це рівень інтонаційної спорідненості: композитор читає поетичний текст не лише семантично, а й звуково, трансформуючи ритм вірша у музичний метр, інтонаційні підйоми і спади слова – у мелодичну лінію. По-друге, це рівень драматургічного розгортання: музика не просто супроводжує текст, а створює власну темпоральну структуру, у якій поетичні образи набувають нового часового виміру (через повтори, варіації, кульмінації, постлюдії). По-третє, це рівень символічної взаємодії: гармонійні, темброві, фактурні засоби музики стають коментарем до поетичного тексту, розкриваючи приховані смислові шари, які у слові лише натякаються.

Таким чином, інтермедіальний підхід відкриває можливість розглядати камерно-вокальну лірику не як вторинне музичне відображення літератури, а як самостійний художній світ, де музика і поезія функціонують у взаємодоповненні, зберігаючи власну семантичну автономію. У контексті дослідження музичних інтерпретацій поезії Олександра Олеся це означає, що кожен камерно-вокальний твір є не просто «озвучуванням» вірша, а новою версією поетичного світу, створеною у звуковому вимірі.

Поетична музикальність Олександра Олеся як передумова музичної інтерпретації. Поезія Олександра Олеся вирізняється високою внутрішньою музикальністю, що виявляється на рівні ритмічної організації, інтонаційної складової, образної символіки та емоційної насиченості. Ці властивості створюють природний потенціал для музичного втілення і зумовлюють інтерес до його текстів з боку композиторів різних поколінь. За даними «Енциклопедії сучасної України», Оесь вважається другим поетом (після

Тараса Шевченка) за кількістю творів, покладених на музику композиторами-класиками та сучасними митцями. Зокрема, його вірші інтерпретували М. Лисенко, К. Стеценко, Я. Степовий, Г. Алчевський, Н. Нижанківський, М. Волинський та інші.

Ритмічна організація віршів Олеся часто базується на повторюваних мотивах і хвилеподібній структурі рядка, що створює відчуття природного музичного пульсу. І. Цуркан у статті «The Musical Impression in the Creativity of Oleksandr Oles and European Symbolists» (2016) зазначає, що Олеся характерна «ритмомелодика вірша», здатність слова «звучати», ніби музичний сигнал. Це означає, що композитор, працюючи з текстом Олеся, має справу не лише з однозначним змістом, а з ритмічною та інтонаційною тканиною вірша: зміною довжини рядка, декоративними паузами, звуковими повтореннями (асонанси, алітерації). Наприклад, у ліриці про природу чи кохання чергуються короткі та довгі рядки, що нагадує музичні фрази і сприяє формуванню музичного метру. Ця ознака дає композитору основу для музичної фрази: мелодія може відповідати інтонаційному розвитку слова, метроритм може репрезентувати ритм вірша.

Інтонаційна складова поезії теж важлива: Олесь використовує високі та низькі інтонації слів, м'які і тверді приголосні, а також звучання голосних, що створює «звучання рядка» – явище, яке композитори можуть прямо перенести у мелодію або гармонію. Такі особливості вірша дозволяють музично підкреслити емоційний стан героя або загальний настрій поезії. О. Косінова, аналізуючи паралельні явища у поезії П. Тичини, підкреслює, що «внутрішня музика слова» проявляється у фоносемантичних структурах, які сприймаються як мелодійні лінії ще до музичного озвучення.

Образність Олеся багата на символи, які часто повторюються: ніч, зорі, весна, кохання, туга за рідним краєм. Ці образи служать матеріалом для музичного трактування: композитори створюють мелодичні мотиви, що «розкривають» образ, іноді розвивають його у контрапункті, додаючи музичну перспективу, відсутню у тексті. У статті «Малярські імпресії у творчості Олександра Олеся та європейських символістів» підкреслено,

що природа для Олеся постає «живою істотою», що дихає, співучою, – і це сприймається як музичне середовище. З погляду музичної інтерпретації це означає: коли вірш описує ніч, акацію, зорі, вітер – композитор може обирати тембри, динаміку, інструментацію чи вокальну лінію, щоб передати цю «співучу» природу. Наприклад, легкі арпеджіо фортепіано як шелест листя, висока скрипка як зорі – можливості є, і вони впливають із цієї образної поетики.

Символізм і подвійність смислу слова. І. Цуркан зазначає, що Олесь – «між українським та європейським символізмом», його поетика включає символи, міфи, метафори, подвійні пласти значення. Для музичної інтерпретації це означає, що текст не просто передає одну картину, а багаторівнево: наприклад, ніч може бути образом природи й образом внутрішнього світу. Композитор, працюючи з таким текстом, може створювати музичні «слої» – один для образу природи, один для внутрішнього голосу ліричного героя, один для символічного читування. Це робить інтерпретацію глибшою.

Емоційність, інтимність, ліризм і рефлексія. Поезія Олеся багата на почуття: туга, пам'ять, любов, прагнення злиття з природою. З музичного боку це означає, що вокальна партія, гармонія, динаміка можуть бути зорієнтовані на вираження саме цього почуття, на внутрішній стан, а не лише на зовнішню картину. Наприклад, затримка темпу, м'які напівтональні переходи, спокійні тембри – усе це мовить музикою про внутрішній світ.

Тема часу – миті, минаючого, прагнення до злиття. У поезії Олеся важливий мотив зупиненого часу, миті, сну, ночі, переосмислення. Цей мотив має музичну провідність: пауза, затримка, простір між звуком, темпова розтягнутість. Композитор працює з музичною часовістю: наприклад, введення метроритмічних нерівностей, затримка вокального вступу, фортепіанна постлюдія – усе це спосіб передати тематику минаючого/застиглого часу.

Таким чином, поезія Олеся формує природний інтермедіальний простір, у якому композитор виступає співтворцем образу, а музика стає не просто ілюстрацією слова, а його продовженням і розвитком.

Інтермедіальний діалог вірша «Літньої ночі» у трактуванні К. Стеценка, Я. Степового, Г. Алчевського. Початок ХХ століття став для української музики періодом активного розвитку камерно-вокальної творчості, що нерозривно пов'язана з літературою. Особливо привабливою для композиторів виявилась поезія Олександра Олеся, яку вони сприймали як природний музичний матеріал. Вірш «Літньої ночі», незважаючи на невелику довжину, містить складну екзистенційну проблематику і багатство образів, що дозволяє композиторам проявити власну інтерпретаційну позицію.

Кирило Стеценко, друг поета, у своєму ансамблі для голосу, скрипки та фортепіано (1909) створює трійну інтонаційну структуру, де кожен інструмент має власну мелодичну лінію. Фортепіано задає атмосферу нічного пейзажу, скрипка солує й підтримує вокал, а голос передає ліричний стан героя. Використання мажорної тональності на початку, мінорних відхилень у середині та штрихових динамічних акцентів формує тематичну арку, яка починається світлим ліризмом і завершується можливістю самостійного осмислення поетичного тексту слухачем. Таким чином, Стеценко відтворює ніч як загадку і водночас умиротворену стихію, акцентуючи контраст між зовнішньою красою природи і внутрішнім переживанням героя. Л. Цап у роботі «Вибрані вокальні твори Кирила Стеценка на слова Олександра Олеся» (2023) зазначає, що твори Стеценка «відзначаються пісенністю як прикметною рисою обдарування композитора, що визначає ладово-інтонаційний стрій його творів, природу тональних і гармонічних зв'язків».

Яків Степовий у своєму солоспіві (1918) обирає інший шлях. Він застосовує двочастинну форму з фортепіанною постлюдією, де перша частина базується на дводольному остинато, що створює відчуття плавного шелесту листя акації. Вокальна лінія кантиленна, поступова, з використанням терцевих секвенцій, відтворює внутрішнє переживання героя. Друга частина підкреслює зміни у тексті другої строфи через гармонійну та метроритмічну трансформацію, при цьому діапазон вокалу відносно обмежений, що спрямовує увагу слухача на тонкі нюанси

поетичного змісту. О. Осадця у статті «Поезія Олександра Олеся в музичній інтерпретації Якова Степового» (2021) підкреслює, що у Степового «пісенність поєднується з інтонаційною співучістю, емоційною хвильовістю і темброво багатозаровістю слова». У порівнянні зі Стеценком, Степовий надає твору більш імпресіоністичний і рефлексивний характер, залишаючи простір для особистого переживання слухача.

Григорій Алчевський підходить до вірша через споглядальний ліризм. Його солоспів у наскрізній формі з фортепіанними прелюдією та постлюдією починається драматичною тональністю *fis-moll*, створюючи меланхолійний настрій. Арпеджіо супроводжує вокал, який розвивається поступово, використовуючи терцеві секвенції та інтервальні експансії. Кульмінаційний момент – риторичне зітхання «Чом я, скажіть, не акація ніжна...», що підкреслює емоційну напруженість та інтимність переживання героя. На відміну від Стеценка і Степового, Алчевський формує плавний, рефлексивний простір, де музика більше підкреслює внутрішній світ героя, ніж зображує зовнішній пейзаж. Фортепіанна постлюдія залишає слухача у стані споглядальної рефлексії, виходячи за межі того, що сказано у тексті.

Порівнюючи ці три інтерпретації, можна помітити, що однаковий поетичний матеріал стає основою для трьох різних музичних світів: драматично-ансамблевого у Стеценка, імпресіоністично-монологічного у Степового та лірично-рефлексивного у Алчевського. Кожен композитор по-своєму «читає» вірш, виділяючи ті чи інші ритмічні, інтонаційні та образні елементи. Усі три твори демонструють типову для інтермедіальності трансформацію: поетичний текст не «дублюється» музикою, а вступає з нею у діалог – музика вибирає власні засоби (гармонію, тембр, форму, метр) для розгортання тих самих образів і інтонацій, що закладені в слові.

Інші камерно-вокальні інтерпретації поезії Олеся: типологія інтермедіальних відносин. Поза детально розглянутим віршем «Літньої ночі», камерно-вокальна спадщина на слова Олександра Олеся представлена широким корпусом творів, створених українськими композиторами протягом ХХ – початку ХХІ сто-

ліття. Ці твори демонструють різноманітні типи інтермедіальної взаємодії, які можна систематизувати за кількома критеріями: жанрово-стилістичною приналежністю, способом інтонаційного прочитання тексту, драматургічним рішенням та рівнем автономності музичної форми.

Типологія за способом інтонаційного прочитання. Згідно з типологією Werner Wolf, можна виділити два основні підходи композиторів до поетичного тексту. Перший – імітаційний, коли музика прямо слідує за ритмом і інтонаційними підйомами-спадками вірша, створюючи максимально природне «озвучення» поетичного мовлення. Прикладом може бути солоспів Миколи Лисенка «Прийди, прийди» (1906), у якому вокальна лінія тісно пов'язана з інтонаційною хвилею тексту, а фортепіанний супровід делікатно підтримує настрій, не претендуючи на самостійну драматургічну роль. О. Ковальська-Фрайт у статті «Поезія «Прийди, прийди» Олександра Олеся в інтерпретаціях Миколи Лисенка та Нестора Нижанківського» (2015) зазначає, що у Лисенка «сумний і радісний відтінки настрою втілено через ладотональні та гармонічні нюанси в межах темпової та фактурної однорідності».

Другий підхід – контрапунктний, коли музика створює власну драматургічну лінію, яка може контрастувати з текстом або розкривати його приховані смисли. Прикладом є солоспів Нестора Нижанківського на той самий текст «Прийди, прийди», у якому, за словами О. Ковальської-Фрайт, «поглиблено образно-емоційний контраст за допомогою агогіки, темпових змін, гармонічної колористики, розмаїття фактурних прийомів». Композитор не просто ілюструє слово, а веде з ним діалог, пропонуючи власну інтерпретацію поетичного настрою.

Типологія за драматургічним рішенням. Залежно від форми і композиційного розгортання, камерно-вокальні твори на слова Олеся можна поділити на мініатюри-романси (однорідні за настроєм, із простою строфічною або куплетною формою) та наскрізні композиції (із розгорнутою драматургією, контрастними розділами, фортепіанними інтерлюдіями та постлюдіями). До першої категорії належать численні романси

К. Стеценка («В країні мертвій», «Усе жило, усе цвіло» та ін.), які, за спостереженням Л. Цап, «відзначаються пісенністю як прикметною рисою обдарування композитора». До другої – солоспіви Я. Степового з вокального циклу «Пісні настрою» (1918), де, за аналізом О. Осадці, «пісенність поєднується з інтонаційною співучістю, емоційною хвилювістю і темброво багатозаровістю слова».

Типологія за рівнем автономності музичної форми. Ще один критерій – ступінь, у якому музика виходить за межі поетичної структури. У деяких творах композитор обмежується тим, що є у вірші (строфічна структура, кількість рядків, порядок образів), створюючи музичну форму, яка дзеркально відображає поетичну. Приклад – романси М. Лисенка, де музична форма органічно накладається на віршову. В інших випадках композитор використовує текст як матеріал для власної музичної конструкції: повторює окремі рядки, змінює порядок строф, додає фортепіанні прелюдії і постлюдії, які створюють додатковий смисловий рівень, відсутній у вірші. Такий підхід характерний для Г. Алчевського, у якого фортепіанна постлюдія «залишає слухача у стані споглядальної рефлексії», виходячи за межі того, що сказано у тексті.

Загальна типологічна схема. На основі зазначених критеріїв можна запропонувати загальну типологічну схему інтермедіальних відносин у камерно-вокальній музиці на слова Олесея:

1. Імітаційно-строфічний тип (Лисенко) – музика слідує за текстом, форма проста, інтермедіальність виявляється на рівні інтонаційної спорідненості.

2. Контрапунктно-наскрізний тип (Нижанківський, Алчевський) – музика веде діалог з текстом, створюючи власну драматургію.

3. Синтетично-ансамблевий тип (Стеценка) – залучення додаткових інструментів (скрипка, фортепіано) створює багатозарову інтермедіальну структуру.

4. Імпресіоністично-колористичний тип (Степовий) – музика підкреслює образно-символічний рівень поезії через гармонічні, фактурні та темброві засоби.

Ця типологія не є жорсткою – багато творів поєднують кілька ознак, – але вона дозволяє побачити, як поезія Олеся стимулює різноманітні композиторські стратегії, відкриваючи інтермедіальний простір для творчого експерименту.

Висновки. Дослідження інтермедіального простору камерно-вокальної музики на прикладі поезії Олександра Олеся дозволяє зробити кілька узагальнень.

По-перше, поезія Олеся виявляє високий рівень внутрішньої музикальності, що проявляється у ритмомелодиці вірша, інтонаційній хвилі, образній символіці та емоційній насиченості. Ці властивості створюють природний потенціал для музичного втілення і зумовлюють інтерес до його текстів з боку композиторів різних поколінь – від М. Лисенка до сучасних авторів.

По-друге, інтермедіальний підхід, базований на типології Werner Wolf та Irina Rajewsky, дозволяє розглядати камерно-вокальний твір не як вторинне озвучення поетичного тексту, а як медіальну комбінацію, у якій музика і поезія співіснують рівноправно, формуючи єдиний художній світ. Кожен композитор по-своєму «читає» вірш, виділяючи ті чи інші ритмічні, інтонаційні та образні елементи, і створює власну версію поетичного світу у звуковому вимірі.

По-третє, аналіз музичних інтерпретацій вірша «Літньої ночі» у трактуванні К. Стеценка, Я. Степового та Г. Алчевського показав, що однаковий поетичний матеріал стає основою для трьох різних музичних світів: драматично-ансамблевого, імпресіоністично-монологічного та лірично-рефлексивного. Кожен композитор використовує власні засоби – гармонію, тембр, форму, метр, – щоб розкрити не лише явний зміст тексту, а й його приховані смислові шари.

По-четверте, типологічний аналіз інших камерно-вокальних творів на слова Олеся (Лисенка, Нижанківського та ін.) дозволив виділити чотири основні типи інтермедіальних відносин: імітаційно-строфічний, контрапунктно-наскрізний, синтетично-ансамблевий та імпресіоністично-колеристичний. Ця типологія відображає різноманітність композиторських стратегій і підтверджує продуктивність інтермедіального підходу для аналізу камерно-вокальної лірики.

Таким чином, інтермедіальний простір камерно-вокальної музики на слова Олеся є простором діалогу, у якому музика не ілюструє поезію, а розширює і поглиблює її зміст, створюючи нові смислові рівні через інтонаційно-драматургічне розгортання. Подальші дослідження можуть бути спрямовані на аналіз інших поетичних циклів Олеся у музичних інтерпретаціях, а також на порівняльне вивчення інтермедіальних стратегій у камерно-вокальній творчості на слова інших українських поетів.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Бентія І. В. Інтермедіальний поворот у романі Й.В. фон Гете «Страждання молодого Вертера» та його засадниче значення в епохальному повороті. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. К., 2022. Вип. 132. С. 29–44.
2. Гнидь Б. П. Історія вокального мистецтва: підручник. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1997. 320 с.
3. Дзюба І. М. Тарас Шевченко: життя і творчість. 2-ге вид. Київ: ВД «Києво-Могилянська академія», 2008. 718 с.
4. Ковальська-Фрайт О. Поезія «Прийди, прийди» Олександра Олеся в інтерпретаціях Миколи Лисенка та Нестора Нижанківського. *Вісник Львівського університету*. Серія мистецтвознавство. 2015. Вип. 16, ч. 2. С. 57–63.
5. Коменда О. І. Українська камерно-вокальна музика кінця XIX – початку XX століття: до проблеми періодизації. *Студії мистецтвознавчі*. К., 2018. Вип. 3. С. 45–58.
6. Косінова О. М. Концепція панмузичності у творах Павла Тичини: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01. Київ, 2013. 20 с.
7. Косінова О. М. Музичні мотиви у творчості Павла Тичини. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. Серія: Філологічні науки (мовознавство). Т., 2012. Вип. 105 (3). С. 185–190.
8. Коцюбинська М. Х. «Зафіксоване і нетлінне»: роздуми про епістоларну творчість. Київ: Дух і Літера, 2001. 300 с.
9. Кияновська Л. О. Слово як першоімпульс музичного образу. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка*. Л., 2009. Вип. 23. С. 104–115.
10. Маценка С. Музичний контекст контрапунктального читання Едварда Саїда. *Слово і Час*. 2018. № 9. С. 60–73.
11. Наєнко М. К. Художня література України: від міфів до реальності. Київ: Просвіта, 2011. 1088 с.
12. Олесь Олександр. Енциклопедія сучасної України. URL: <https://esu.com.ua/article-76384> (дата звернення: 26.11.2025).
13. Осадця О. Поезія Олександра Олеся в музичній інтерпретації Якова Степового (на прикладі вокального циклу «Пісні настрою»). *Записки Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника*. Л., 2021. Вип. 13 (29). С. 351–372.

14. Руденко Л. О. Камерно-вокальна творчість В. Губаренка: симбіоз слова і музики: дис. ... канд. мист.: 17.00.03. Суми, 2021. 243 с.
15. Рудницький А. І. Українська музика: історично-критичний огляд. Мюнхен: Дніпрова хвиля, 1963. 468 с.
16. Степанченко Г. В. Музична культура України першої третини ХХ століття. Харків: Основа, 2004. 264 с.
17. Цап Л. О. Вибрані вокальні твори Кирила Стеценка на слова Олександра Олеся: бакалаврська робота. Львів: ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 2023. 32 с.
18. Цуркан І. О. The Musical Impression in the Creativity of Oleksandr Oles and European Symbolists. *Studia Philologica*. 2016. Issue 2. P. 112–119.
19. Черкашина-Губаренко М. Р. Оперний театр у просторі культури ХХ століття: монографія. Київ: КНУТД, 2010. 296 с.
20. Черних Г. Олександр Олес: нариси життя і творчості. Київ: Дніпро, 1988. 272 с.
21. Rajewsky I. O. Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. *Intermedialités*. 2005. № 6. P. 43–64.
22. Rajewsky I. O. Intermedialität. Tübingen; Basel: A. Francke, 2002. 216 s.
23. Wolf W. Intermediality Revisited: Reflections on Word and Music Relations. *Word and Music Studies: Defining the Field* / ed. by W. Bernhart, S. P. Scher, W. Wolf. Amsterdam; Atlanta: Rodopi, 1999. P. 13–34.
24. Wolf W. The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality. Amsterdam; Atlanta: Rodopi, 1999. 272 p.

REFERENCES

1. Bentiia, I.V. (2022). Intermedial turn in J. W. von Goethe's novel "The Sorrows of Young Werther" and its fundamental significance in the epochal turn. *Scientific Herald of Tchaikovsky*. Kyiv: National Music Academy of Ukraine Iss. 132, p. 29–44. [in Ukraine].
2. Hnyd, B.P. (1997). History of vocal art: textbook. Kyiv: NMAU im. P. I. Chaikovskoho. [in Ukraine].
3. Dziuba, I.M. (2008). Taras Shevchenko: life and work. (2nd ed.). Kyiv: Vydavnychiy dim «Kyievo-Mohylianska akademiia». [in Ukraine].
4. Kovalska-Frait, O. (2015). The poem "Come, come" by Oleksandr Oles in the interpretations of Mykola Lysenko and Nestor Nyzhankivskiy. *Visnyk of Lviv University. Art Studies Series*, 16(2), 57–63. [in Ukraine].
5. Komenda, O.I. (2018). Ukrainian chamber-vocal music of the late 19th – early 20th centuries: on the issue of periodization. *Art Studies*, 3, 45–58. [in Ukraine].
6. Kosinova, O.M. (2013). The concept of pan-musicality in the works of Pavlo Tychyna. Candidate's thesis. Kyiv. [in Ukraine].
7. Kosinova, O.M. (2012). Musical motives in the works of Pavlo Tychyna. *Scientific Notes. Series: Philological Sciences (Linguistics)*, 105(3), 185–190. [in Ukraine].
8. Kotsiubynska, M.Kh. (2001). "Fixed and imperishable": reflections on epistolary creativity. Kyiv: Dukh i Litera. [in Ukraine].

9. Kyianovska, L.O. (2009). The word as the primary impulse of the musical image. *Scientific Collections of Lviv National Music Academy named after M. V. Lysenko*, 23, 104–115. [in Ukraine].
10. Matsenka, S. (2018). Musical context of Edward Said's contrapuntal reading. *Word and Time*, 9, 60–73. [in Ukraine].
11. Naienko, M. K. (2011). *Fiction of Ukraine: from myths to reality*. Kyiv: Prosvita. [in Ukraine].
12. Oles Oleksandr. *Encyclopedia of Modern Ukraine*. Retrieved November 26, 2025. URL: <https://esu.com.ua/article-76384> [in Ukraine].
13. Osadtsia, O. (2021). Oleksandr Oles's poetry in the musical interpretation of Yakov Stepovyi (on the example of the vocal cycle "Songs of mood"). *Notes of V. Stefanyk Lviv National Scientific Library of Ukraine*, 13(29), 351–372.
14. Rudenko, L.O. (2021). *Chamber-vocal creativity of V. Hubarenko: symbiosis of word and music*. Candidate's thesis. Sumy. [in Ukraine].
15. Rudnytskyi, A.I. (1963). *Ukrainian music: historical-critical review*. Munich: Dniprova khvyliia. [in Ukraine].
16. Stepanchenko, H.V. (2004). *Musical culture of Ukraine in the first third of the 20th century*. Kharkiv: Osnova. [in Ukraine].
17. Tsap, L.O. (2023). *Selected vocal works by Kyrylo Stetsenko on the words of Oleksandr Oles*. Candidate's thesis. Lviv: Lviv National Music Academy named after M. V. Lysenko [in Ukraine].
18. Tsurkan, I.O. (2016). The musical impression in the creativity of Oleksandr Oles and European Symbolists. *Studia Philologica*, 2, 112–119. [in Ukraine].
19. Cherkashyna-Hubarenko, M. R. (2010). *Opera theater in the space of 20th century culture: monograph*. Kyiv: KNUTD. [in Ukraine].
20. Chernykh, H. (1988). *Oleksandr Oles: essays on life and work*. Kyiv: Dnipro. [in Ukraine].
21. Rajewsky, I.O. (2005). Intermediality, intertextuality, and remediation: A literary perspective on intermediality. *Intermedialités*, 6, 43–64. [in Ukraine].
22. Rajewsky, I.O. (2002). *Intermedialität*. Tübingen; Basel: A. Francke. [in English].
23. Wolf, W. (1999). Intermediality revisited: Reflections on word and music relations. In W. Bernhart, S.P. Scher, & W. Wolf (Eds.), *Word and music studies: Defining the field* (pp. 13–34). Amsterdam; Atlanta: Rodopi. [in English].
24. Wolf, W. (1999). *The musicalization of fiction: A study in the theory and history of intermediality*. Amsterdam; Atlanta: Rodopi. [in English].

Дата першого надходження статті до видання: 09.11.2025

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 16.12.2025

Дата публікації (оприлюднення) статті: 23.12.2025