

УДК 78.03/78.08+784/78.087.6

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2024-39-22>**Ло Юйхан**

ORCID: 0000-0003-4775-9543

здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
376074145@qq.com

ПРОЦЕС ЦИКЛІЗАЦІЇ У КАМЕРНО-ВОКАЛЬНІЙ ТВОРЧОСТІ: ДО ПРОБЛЕМИ ЦІЛІСНОСТІ ХУДОЖНЬОГО ТВОРУ

Мета роботи — простежити значення циклу та процесу циклізації у камерно-вокальній творчості як основи формування художньої цілісності музичного тексту. **Методологія дослідження** базується на поєднанні музикознавчого та виконавського аспектах музично-текстологічного підходу з одного боку, з іншого — принципи стилістичного аналізу та семантичного узагальнення актуалізують застосування текстологічного підходу у поєднанні з музикознавчим аналітичним. **Наукова новизна** даної роботи полягає у суттєво оновленому аналітичному підході до камерно-вокальних циклів, в тому числі з посиленням уваги до побудови їх виконавської форми у безпосередньому зв'язку зі специфічними якостями музичної циклічності.

Висновки. Концепція циклічності та її роль у мистецтві, особливо в камерно-вокальній музиці ХХ століття, розглядається як важлива властивість, притаманна багатьом аспектам людської діяльності, включаючи художні твори, наукові й історичні події, а також етапи життя провідних творчих постатей свого часу. Цикл можна розуміти як об'єднання взаємопов'язаних явищ, які разом утворюють системне ціле. Камерно-вокальна музика ХХ століття характеризується прагненням освоїти нову поезію, яка раніше не сприймалася як можливе підґрунтя для таких творів. Композитори зверталися до поетичних джерел, що відображають голос епохи з її соціально-історичними потрясіннями, особистими переживаннями та філософськими роздумами. Музична культура ХХ століття стала періодом активних жанрово-стилістичних пошуків, що заклало міцну основу для розвитку сучасної музики у всій її художньо-образній повноті.

Розширення меж камерно-вокального циклу призвело до нових тенденцій, характерних для композиторської творчості початку ХХІ століття, зокрема це виявилось в експериментах зі складом виконавців, новими формами та художніми засобами. Взаємодія слова та музики стала ключовим фактором у еволюції композиторського мислення, а

сфера камерно-вокальної музики набула важливого значення для визначення стилю композитора й виявлення його художніх інтересів.

Ключові слова: камерно-вокальна творчість, камерно-вокальний цикл, камерність, камернізація, цикл, циклічна форма, циклічність, процес циклізації, композиційна форма, музичний текст, текстологічний підхід, цілісність художнього твору, виконавська форма, виконавська семантика твору.

Luo Yuhang, Applicant at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

The process of cyclization in chamber-vocal works: on the issue of the integrity of an artistic work

Purpose of the work – to trace the significance of the cycle and the process of cyclization in chamber-vocal works as the foundation for forming the artistic integrity of the musical text. **Methodology of the research** is based on combining the musicological and performance aspects of the music-textological approach on the one hand, and the principles of stylistic analysis and semantic generalization, which highlight the use of the textological approach in combination with musicological analysis on the other. **Scientific novelty** of this work lies in a significantly renewed analytical approach to chamber-vocal cycles, including an increased focus on the construction of their performance form in direct connection with the specific qualities of musical cyclicality.

Conclusions. The concept of cyclicality and its role in art, particularly in chamber-vocal music of the 20th century, is considered as an important attribute inherent in many aspects of human activity, including artistic works, scientific and historical events, as well as the life stages of leading creative figures of their time. The cycle can be understood as a combination of interrelated phenomena that together form a systemic whole. Chamber-vocal music of the 20th century is characterized by a desire to embrace new poetry, which was previously not considered as a possible basis for such works. Composers turned to poetic sources that reflect the voice of the era with its social-historical upheavals, personal experiences, and philosophical reflections. The musical culture of the 20th century became a period of active genre-stylistic exploration, laying a strong foundation for the development of contemporary music in all its artistic and imaginative fullness. The expansion of the boundaries of the chamber-vocal cycle led to new trends characteristic of the compositional creativity at the beginning of the 21st century, particularly evident in experiments with the ensemble composition, new forms, and artistic means. The interaction of words and music became a key factor in the evolution of compositional thinking, and the realm of chamber-vocal music gained significant importance in defining a composer's style and revealing their artistic interests.

Key words: chamber-vocal creativity, chamber-vocal cycle, chamber music, chamberization, cycle, cyclical form, cyclicality, process of cyclization, compositional form, musical text, textological approach, integrity of the artistic work, performance form, performance semantics of the work.

Актуальність теми роботи. Поняття циклу як системного цілого полягає в тому, що цикл являє собою структуру, яка складається з взаємопов'язаних елементів, що разом утворюють єдину драматургічну лінію. З одного боку, всі елементи циклу тісно пов'язані між собою, що дозволяє їм формувати цілісну структуру. З іншого боку, кожен з цих елементів є автономним і завершеним, що робить їх незалежними один від одного. Головним у розумінні циклічності є ідея цілісності: всі елементи, об'єднані в цикл, створюють єдине системне ціле. Важливо підкреслити, що саме це об'єднання і надає циклу системності та цілісності. Текст акцентує увагу на важливості дослідження циклів у різних явищах або творах, підкреслюючи їхні структурні закономірності та принципи, які визначають цілісність і єдність системи.

Дослідження камерно-вокального циклу розпочинається з розуміння його історичного походження та еволюції в контексті європейської музичної традиції. Циклізація, тобто прагнення об'єднати окремі твори в цикл, і принцип циклічної структури характеризували розвиток жанрів камерної лірики протягом тривалого історичного періоду – з першої половини XVI століття до кінця XIX століття. Спочатку пісні просто об'єднувалися в збірники, але з часом камерно-вокальний цикл перетворився на художньо цілісну форму. У процесі цього розвитку цикл набув унікального змісту, що дозволило підкреслити та виразити численні відтінки людських емоцій через домінуючий емоційний настрій [13]. Таким чином, камерно-вокальний цикл став важливою частиною європейської музичної традиції, пройшовши тривалий процес еволюції та вдосконалення.

Камерно-вокальна музика є не лише унікальним художнім та семантичним феноменом, але й важливим аспектом творчих пошуків кожного окремого композитора. Камерно-вокальна творчість композитора є своєрідною творчою лабораторією, де композитор експериментує та розвиває свої ідеї. При вивченні камерно-вокальних циклів основна увага зазвичай приділяється видатним творам, що належать композиторам, чиє творчість визнано класичним, залишаючи в тіні інші, можливо, менш

відомі, але не менш значущі роботи для розуміння загального шляху еволюції музичних жанрів.

Мета роботи – простежити значення циклу та процесу циклізації у камерно-вокальній творчості як основи формування художньої цілісності музичного тексту. **Методологія дослідження** базується на поєднанні музикознавчого та виконавського аспектах музично-текстологічного підходу з одного боку, з іншого – принципи стилістичного аналізу та семантичного узагальнення актуалізують застосування текстологічного підходу у поєднанні з музикознавчим аналітичним.

Виклад основного матеріалу. У першій половині XIX століття остаточно сформувалися ключові структурно-композиційні особливості камерно-вокального циклу. Одним із найважливіших їх аспектів стала наявність тематичної єдності поетичної основи та прагнення до створення цілісної багатокомпонентної композиційної структури. Однак на початку XX століття, у зв'язку з масштабними культурно-історичними та соціальними змінами, інтерес до камерно-вокального циклу зріс, тоді як увага до окремих малих форм у камерно-вокальній музиці зменшилася. Питання циклу і циклічності як структурно-композиційного та художньо-семантичного принципів створення та досягнення цілісності було й залишається однією з актуальних тем як у композиторській, так і в художній практиці загалом. В історії світової музичної культури важко знайти композитора, який би не використовував циклічну форму або принципи циклізації. Проте, незважаючи на їх широке розповсюдження, явище циклу і принципу циклічності стало предметом активної уваги дослідників відносно недавно, переважно в працях музикознавців починаючи з XX століття.

Якщо в інструментальній музиці проблеми циклу і циклічності здебільшого обумовлені музичними закономірностями, то в камерно-вокальних жанрах вони залежать від взаємодії двох джерел цього виду мистецтва – вербального (тексту) та музичного. Як зазначає В. Васіна-Гроссман, цикл у камерно-вокальній музиці є ширшим поняттям порівняно з інструментальною музикою, оскільки необхідно враховувати відносини між поетичними текстами [5].

Виявленню циклічності, формуванню уявлення про неї, найбільше сприяють роботи, в яких піднімаються питання музично-аналітичного вивчення конкретних творів. Прикладом такого ракурсу розгляду та музично-аналітичного вивчення музичної творчості стають роботи В. Бобровського. Автор обраного методу пропонує розглядати музичну композицію як узагальнену модель, яка розгортається в ідеальному композиційному часі. Основою цього методу є порівняння двох концепцій форми: «форма як даність» і «форма як принцип» (за термінологією В. Бобровського). Перша концепція представляє форму як конкретну структуру, що існує в музичному творі, тоді як друга розглядає форму як ідеальну модель, закріплену в музичній мові та теоретичних уявленнях про музичну форму [4].

У рамках цього методу Є. Назайкінський пропонує зробити ще один крок: об'єднати всі існуючі типові форми в один комплекс конкретних «даностей», які, у свою чергу, підпорядковуються більш загальному «принципу». Цей принцип автор називає загальною ідеальною композиційною моделлю музичного твору [10]. Треба особливо підкреслити, що ще автор посилається на думки Б. Асаф'єва, який в одній із своїх ранніх робіт зазначав, що камерно-вокальний твір, наприклад романс, «завжди прагне вийти за межі романсу як такого» [2, с. 4]. Це спостереження стосується не лише романсу, а й інших камерно-вокальних жанрів. В. Васіна-Гроссман піднімає питання про те, чи виходять за межі «романсу як такого» характерні вокальні «портретні зарисовки», традицію яких започаткували композитори ХІХ століття і продовжили у ХХ–ХХІ століттях. Крім того, Васіна-Гроссман відзначає прагнення зростання художньої семантики романтичної балади до рівня музично-драматичного твору, в якому в деяких випадках можна спостерігати ознаки сонатної форми [5, с. 303]. Дослідниця стверджує, що прагнення відобразити в пісенному жанрі якомога ширший спектр життєвих явищ призвело до двох основних шляхів розвитку: розширення та ускладнення форми окремого твору та об'єднання пісень або романсів у цикл. Навіть якщо окремі частини циклу не виходять за межі традиційних жанрів, їх об'єднання створює нову художню цінність [5, с. 303].

Камерно-вокальний цикл продовжує привертати постійну увагу композиторів і виконавців завдяки своїм широким виражальним, художнім і виконавським можливостям. З початку ХХ століття камерно-вокальні жанри зайняли важливе місце у творчості як визнаних майстрів, так і композиторів середнього і молодого покоління. З середини ХХ століття з'явилася нова тенденція, яка зберігається і в ХХІ столітті: зближення камерно-вокального циклу з жанровою формою кантати, з одного боку, і з інструментальними жанрами – з іншого. Створюються цикли для кількох виконавців, які включають як сольні, так і ансамблеві епізоди. Інструментальна партія при цьому стає більш складною і часто призначена для ансамблю інструментів.

Крім того, спостерігається значне переосмислення художньо-образної складової циклів. Ліричний герой циклу вже не обов'язково ототожнюється з особистістю автора; він скоріше виступає як персонаж, аналогічний персонажу музично-драматичного твору, який володіє виразною індивідуальною образністю та має яскраві індивідуальні характеристики. Жанрове зближення відбувається не тільки завдяки впливу суміжних жанрів на вокальний цикл, але й через зворотний вплив вокального циклу на інші жанри. Це проявляється, наприклад, у структурі «вокальних» симфоній, що підкреслює важливість вивчення композиційних закономірностей камерно-вокального циклу. Дослідниця наголошує, що загальна структура камерно-вокального циклу безпосередньо пов'язана з «циклічною природою дихання». Вона стверджує, що дихання, прагнучи до рівномірності, впливає на періодичну організацію пісенної структури, включаючи лінійну повторюваність мелодичного контуру, а розподіл висотної лінії на частини схильний до ритмічної та інтонаційної схожості, заснованої на «розміреності динамічної кривої дихання». У найпростішому вигляді це виражається в тому, що мелодійні фрази часто відповідають середній довжині вокального дихання [5, с. 56-57].

Розкриттю циклічності і формуванню уявлення про неї найбільшою мірою сприяють роботи, присвячені аналізу конкретних творів, а також безпосередні музичні аналізи. Для В. Бобров-

ського такі аналізи слугують основою для розробки переконливих теоретико-методологічних підходів до вирішення питань про цикл. Один із ключових питань – різноманітність функцій музичної композиції і важливість композиційної форми в музиці.

Теоретичні концепції В. Бобровського, що стосуються музичної форми, представляють собою багаторівневу ієрархічну систему, елементи якої мають дві взаємопов'язані сторони: функціональну і структурну. Функціональна сторона стосується сенсу, ролі та значення елемента в системі. Цей аспект визначає, як елемент взаємодіє з іншими частинами системи та його функцію в загальній композиції. Структурна сторона описує конкретну форму, внутрішній стан і фізичне вираження елемента. Взаємозв'язок між цими сторонами полягає в тому, що функція елемента визначає його структуру, а структура, своєю чергою, реалізує цю функцію на практиці. Інакше кажучи, функція задає загальний принцип зв'язку елементів, а структура втілює цей принцип у реальності [4].

Бобровський вводить поняття «функціональна подібність», яке описує відносини між елементами системи. Ці елементи можуть перебувати на різних рівнях ієрархії або в межах одного рівня, і їхній зв'язок може бути однаковим за принципом, але відрізнятися за конкретним способом реалізації. Він також використовує термін «структурна подібність», під яким розуміється, що елементи можуть мати однакову структуру, але відрізнятися за своїми функціями. Перехід від функції до структури відіграє ключову роль, оскільки пов'язаний з утіленням ідеальних, абстрактних явищ у матеріальних формах, тобто в конкретних інтонаційних зв'язках. У цьому сенсі музична форма може розглядатися як проєкція художньої ідеї (ідеального феномена) на матеріальну інтонаційну основу (матеріальний феномен). Методологія функціонального аналізу музичних творів за В. Бобровським підкреслює важливість розуміння зв'язку між структурою і функцією музичних явищ і дозволяє виділити основні положення, а саме – функціональний аналіз за Бобровським являє собою вивчення взаємозв'язку музичних явищ на основі діалектичної єдності багаторівневих функціонально-структурних

співвідношень. Це означає, що при аналізі структури музичного твору необхідно бачити (або чути) його визначальну функцію. Структура визначається функцією, і, навпаки, функція проявляється через структуру. Композиційна форма за В. Бобровським – це організований процес порівнянь і розвитку тематичних елементів у межах ритмічної та тонально-гармонійної організації [4]. Цей процес є основою формування музичного твору. Конкретний рівень функціональних і структурних закономірностей – це рівень композиційної форми як даності, тобто як форми конкретного музичного твору. На цьому рівні проявляються загальні закономірності композиційних форм, які реалізуються через порівняння і розвиток різних типів виразності та психологічних станів, пов'язаних з утіленням художньої ідеї твору. Драматургія музичного твору – це результат взаємодії всіх елементів композиції, включаючи характер порівнянь, силу і ступінь контрасту та способи його реалізації. Усе це підпорядковано основній художній ідеї твору.

Серед найбільш важливих термінологічних визначень, які були запропоновані В. Бобровським, треба назвати категорію композиційної форми, яку дослідник розглядає як принцип та як даність. Так, композиційна форма як принцип, на думку В. Бобровського, – це загальна ідеальна модель, яка описує, як різні елементи музичного твору повинні взаємодіяти між собою. Композиційна форма як даність розглядається автором як конкретна реалізація цієї ідеальної моделі в окремому музичному творі, тобто конкретна структура твору, яка існує в музичній реальності [4]. Таким чином, методологія Бобровського дозволяє аналізувати музичний твір не лише як сукупність структурних елементів, а й як процес втілення художньої ідеї через функції і взаємодію цих елементів.

Цей підхід дозволяє розглядати існування чотирьох рівнів, на яких діють композиційно-логічні функції музичної форми, а самі рівні розрізняються за своєю стійкістю і рухливістю в історичному і стилістичному контексті, відображаючи фундаментальні принципи музичного мислення, застосовні в будь-яку епоху і стиль. Однак існують і більш специфічні рівні, де функ-

ції музичної форми змінюються залежно від часу, стилю і жанру, а вище зазначені рівні пов'язані з конкретними особливостями композиції, які залежать від історичного контексту і художньої ідеї твору.

Виходячи з теорії Б. Асаф'єва про процесуальну природу музики, музична форма розкривається через взаємодію двох протилежних тенденцій: прагнення зберегти і повторювати вже існуючі елементи і прагнення вносити нові ідеї і зміни. Ці тенденції існують на всіх рівнях формування музичної теми і структури. Кожен новий рівень музичної форми схожий на попередній, але при цьому адаптується до нових умов, які залежать від жанру, стилю і мети твору. Таким чином, музична форма як процес є результатом взаємодії стійких логічних і композиційних функцій з рухливими історичними і стилістичними умовами [1].

Є. Назайкінський розвиває функціональний підхід В. Бобровського та застосовує його для пояснення поняття музичної логіки, що яскраво демонструють дослідження першого, які допомагають краще зрозуміти, як у музиці пов'язані такі поняття, як «циклічність» і «сюжетність». Є. Назайкінський розглядає повторність у музиці на високому естетичному та художньому рівні, ґрунтуючись на семантичних функціях композиції, а головні теоретичні аспекти його концепції базуються на спостереженнях і роздумах про закономірності та принципи композиції в європейській класичній інструментальній музиці, враховуючи історичну еволюцію музики та її природні передумови, такі як закони природи, життя, мислення, а також особливості музичної творчості, виконання та сприйняття, характерні для музичної культури ХХ століття.

Назайкінський акцентує увагу не на окремих формах композиції, а на загальних законах, які визначають часовий розвиток музичного твору, а також дослідник прагне розкрити ключові змістовні фактори, важливі для розуміння структури музичних творів. Автор підкреслює, що саме логіка музичної композиції, а не тільки система форм і технічні особливості, відіграє вирішальну роль [10]. Ця логіка об'єднує композитора, виконавця і слухача, допомагаючи їм сприймати та передавати розвиток

образів, емоцій і думок у музиці. Вона також дозволяє виконавцю краще зрозуміти задум композитора і створити план виконання твору, який може створити можливість точної передачі художнього змісту музичного твору [10, с. 25].

Перший рівень розуміння музичної форми за концепцією Є. Назайкінського пов'язаний із її змістом і естетичним призначенням, відповідно до якого музикант створює ідеальний світ, у якому втілюються етичні ідеї добра, естетичні уявлення про гармонію всесвіту та емоційні переживання радості. Вивчення музичної форми включає не тільки технічні аспекти структури, а й глибокий сенс, пов'язаний з ідеалами та естетичними цінностями. Другий рівень функціонування музичної форми пов'язаний із історичною типізацією та розвитком жанрів, де форма конкретизується в межах певних жанрів і жанрової семантики, тобто значень, властивих тому чи іншому жанру. Цей рівень підкреслює взаємодію музики з іншими видами мистецтва, такими як література і театр, а в основі кожного жанру лежить певна естетична ідея, логіка композиції, яка близька до сюжетної, та спосіб зіставлення образів, наприклад контраст або його відсутність.

Програмність у музиці, тобто наявність певного сюжету або ідеї, розкривається через зв'язок із історичними жанрами, що надає можливості зберігати традиційні значення жанрів і водночас сприяє їх оновленню, в тому числі й підкреслюючи складну і динамічну природу жанрів. У своїх роботах В. Холопова зазначає, що музична форма тісно пов'язана з індивідуальним стилем композитора. Шляхом вивчення даної сфери музичної творчості, дослідниця приходять до висновку, що зміст музичної форми має трирівневу структуру, а саме – метауровень, який є універсальним та присутнім у всіх музичних творах; другий рівень – найбільш відповідає категорії жанру та найчіткіше визначений з погляду змісту, але він історично обумовлений і має локальне вираження; третій рівень може варіюватися від мінімальних відхилень від стандартних форм до унікальних, неповторних композицій [14, с. 72-75].

Розвиток жанрів у музиці пов'язаний із програмністю, тобто з використанням сюжетів, ідей або тем, запозичених із літератури

і поезії, що яскраво проявляється в музиці романтизму. Холопова припускає, що головні досягнення романтичної музики пов'язані з тим, що вона проникла в образний світ поезії та засвоїла її смислову логіку. Разом із цим, музика романтизму перейняла нове ставлення до часу: замість класичної стабільності і замкнутості вона стала прагнути до змінюваності і відкритості, що обумовило появу нового філософського сприйняття добра і зла, де нарівні з вірою в божественну справедливість визнавалося існування зла, уособленого в сатанинських силах. Нові жанри романтичної музики відрізнялися тим, що вони навмисно змішували композиційні принципи різних класичних форм, що призвело до появи змішаних і повністю унікальних форм. Новаторство романтиків виявилось і в тому, як вони використовували часову послідовність музичного звучання, створюючи нові способи розгортання музичної композиції. Таким чином, романтики розширили межі музичної форми, поєднуючи різні стилі та створюючи нові жанри, які виражали змінюваність і складність їхнього часу.

В. Холопова стверджує, що романтичні музичні форми мають властивість циклічності, яка виходить за межі формальної структури і проникає у зміст творів. На відміну від класичної музики, де циклічність здебільшого ґрунтувалася на формі (повторюваність тем, гармонічна структура), у романтизмі вона також включає програмність – тематичну єдність твору, що підкреслює його емоційну і сюжетну логіку. Таким чином, циклічність у романтичній музиці обумовлена не лише формальними, але й змістовними аспектами, що надає твору естетичну домінанту [14, с. 75]. Також дуже важливими є думки дослідниці стосовно формування нових принципів циклізації, в тому числі й у галузі інструментальної музики. Так, В. Холопова звертає увагу на формування двох різновидів сонатної форми в романтичній музиці, а саме – сонатно-циклічної та сонатно-сюїтної, де сонатно-циклічна форма будується на принципі повторюваності й пов'язаності частин, що характерно для циклів, а музичні теми й ідеї повертаються в різних частинах твору, створюючи відчуття логічної цілісності; сонатно-сюїтна форма ж, навпаки, допускає

більшу свободу в організації частин, що іноді призводить до виникнення контрастно-складеної форми, де різні частини контрастують одна з одною, але все одно утворюють музичний текст, що сприймається як єдине ціле.

Дослідники тексту часто зосереджуються на аналізі знака, де традиційно підкреслюється відповідність форми (плану вираження) і змісту тексту, проте деякі вчені вважають що таке твердження недостатнє для повного розуміння поведінки мовних знаків. Подвійна природа знака, який може бути чимось схожим на слово, але не обов'язково словом у його чіткій формі, дозволяє здійснювати подвійне кодування тексту: як на рівні змісту, так і на рівні звуку. Ці два аспекти знака – змістовий і звуковий – мають відносну самостійність і цілісність. Проте цілісність виражального (звукового) елемента можлива лише тоді, коли існує цілісність вираженого (змістового) елемента, який зберігає свою ідеальну форму незалежно від свого вираження [11, с. 417]. Таким чином, як у музиці, так і в тексті важливі не тільки форма, але й зміст, і циклічність, програмність і структурні особливості творів у обох випадках відіграють ключову роль у їхньому сприйнятті та інтерпретації [6, с. 133]. У концепції О. Жолковського та Ю. Щеглова, яка стосується цілісності знаків у контексті поезики вираження, текст розглядається одночасно як знак, що включає план змісту і план вираження, і як його позначуване, де план вираження тексту пов'язаний з темою, або «власне текстом», який виступає як «ціннісна установка» або «семантичний інваріант» усіх рівнів тексту. У цьому випадку текст розуміється як інформація, позбавлена своєї вираженості. З погляду семіотики, один і той самий текст може мати різні інтерпретації й розуміння, що дозволяє розглядати його як сукупність омонімічних текстів, у яких збігається план вираження. У цьому контексті знак, який утворюється парою «тема – власне текст», називають «прочитанням». Важливо, що відповідність між планом змісту і планом вираження одного прочитання художнього тексту розглядається як типовий елементарний об'єкт моделювання в теорії Жолковського та Щеглова [7, с. 290-292].

Виявляючи параметри цілісності й зв'язності тексту два важливих аспекти, що суттєво впливають на них, а саме – першим є психолінгвістичний аспект, завдяки чому у сучасній психолінгвістиці виникає можливість стверджувати, що від цілісності тексту можна прийти до його зв'язності, але не навпаки. Це означає, що наше попереднє розуміння цілісності тексту визначає те, як ми сприймаємо і усвідомлюємо його зв'язність, а сама цілісність допомагає виявити приховані зв'язки між частинами тексту, які можуть бути неочевидними при першому сприйнятті [9, с. 42–57]. Якщо зв'язність і об'єднання елементів тексту залишаються «нижче» порогу сприйняття, то вони стають помітними тільки через усвідомлене розмірковування над текстом [12, с. 44]. Таким чином, цілісність відіграє пріоритетну роль у сприйнятті тексту, а її розуміння залежить від мовної і мовленнєвої компетенції з боку сприймаючої сторони. Другим аспектом є саме музичний, адже вокальний цикл у камерно-вокальній музиці не лише поширений і впливовий, але й один з найбільш репрезентативних серед інших жанрових форм. Саме камерно-вокальний цикл дозволяє композиторові найповніше виразити своє бачення літературного (або поетичного) першоджерела, до якого він звернувся, та найбільш повно виразити особисте ставлення до втілення свого бачення тексту як на рівні окремих образів, так і на рівні поетичного цілого. У вокальному циклі можна побачити, які аспекти поетичного світогляду виявилися близькими композитору і як вони відобразилися в його власній художній перспективі.

Таким чином, у музичному і літературному контекстах цілісність і зв'язність тексту є важливими для сприйняття та інтерпретації творів. Циклічність, програмність і структурні особливості відіграють ключову роль у створенні ідентичності та цілісності твору, дозволяючи його читачам або слухачам глибше зрозуміти і відчувати задум автора [5, с. 303].

О. Лісова у своєму дослідженні зазначає, що в камерно-вокальній музиці з XIX століття по XXI століття виокремлюються дві основні жанрові форми: камерно-вокальний цикл і камерна опера. Вона стверджує, що загальна естетична програма цих

жанрів і їхні програмні властивості тісно пов'язані з відношенням до слова і літературно-поетичного джерела [8, с. 15-16]. Тобто текст, на якому засновано музичний твір, відіграє ключову роль у його створенні та сприйнятті. Однак у цьому контексті слово розглядається не тільки як зовнішній, вербальний аспект твору. Слідуючи за думками М. Бахтіна [3, с. 31], О. Лісова підкреслює, що слово є способом вираження наміру і вчинку. Бахтін зазначає, що для вираження вчинку, який відбувається в єдиній життєвій події, необхідна вся повнота слова. Це включає його смисловий бік (слово як поняття), образний (слово як візуальний або емоційний образ) і інтонаційний (емоційно-вольова забарвленість слова). Сукупність цих елементів робить слово значущим, справжнім вираженням правди, а не випадковим або суб'єктивним явищем. Таким чином, слово в камерно-вокальній музиці має багаторівневе вираження, адже воно виражає не тільки зміст, але й внутрішні наміри та емоції, що робить його центральним елементом музичного твору.

Таким чином, прагнення до циклізації характерне для еволюції жанрів камерної лірики з XVI до кінця XVII століття, де камерно-вокальний цикл займає унікальне місце, пройшовши тривалий етап розвитку, починаючи з простого об'єднання пісень у збірники й закінчуючи цілісною та унікальною за художньою образністю композицією, результатом чого стає формування особливої жанрової форми, здатної втілювати як домінуючий емоційний настрій епохи, так й тонкі грані та відтінки почуттів композитора.

Наукова новизна даної роботи полягає у суттєво оновленому аналітичному підході до камерно-вокальних циклів, в тому числі з посиленням уваги до побудови їх виконавської форми у безпосередньому зв'язку зі специфічними якостями музичної циклічності.

Висновки. Концепція циклічності та її роль у мистецтві, особливо в камерно-вокальній музиці XX століття, розглядається як важлива властивість, притаманна багатьом аспектам людської діяльності, включаючи художні твори, наукові й історичні події, а також етапи життя провідних творчих постатей

свого часу. Цикл можна розуміти як об'єднання взаємопов'язаних явищ, які разом утворюють системне ціле. Камерно-вокальна музика ХХ століття характеризується прагненням освоїти нову поезію, яка раніше не сприймалася як можливе підґрунтя для таких творів. Композитори зверталися до поетичних джерел, що відображають голос епохи з її соціально-історичними потрясіннями, особистими переживаннями та філософськими роздумами. Музична культура ХХ століття стала періодом активних жанрово-стилістичних пошуків, що заклало міцну основу для розвитку сучасної музики у всій її художньо-образній повноті.

Розширення меж камерно-вокального циклу призвело до нових тенденцій, характерних для композиторської творчості початку ХХІ століття, зокрема це виявилось в експериментах зі складом виконавців, новими формами та художніми засобами. Збільшення складу виконавців і прагнення до більшого масштабування вокальної партії сприяло зближенню жанру вокального циклу з жанром камерної кантати. Взаємодія слова та музики стала ключовим фактором у еволюції композиторського мислення, а сфера камерно-вокальної музики набула важливого значення для визначення стилю композитора й виявлення його художніх інтересів. Взаємозв'язок між музикою і словом як особливе художнє єдність багаторазово вивчалася музикознавцями.

Поняття циклічності в контексті камерно-вокальних творів і їхньої музичної драматургії розуміється як принцип організації музичного твору, при якому існує чітко визначений порядок чергування контрастних жанрово-стилістичних і образно-сміслових елементів. Цей принцип сприяє створенню смислової єдності твору, яке формується в просторово-часових рамках і пов'язане з тим, як твір виконується. Виконавська семантика в цьому контексті означає сукупність вказівок, як словесних, так і графічних, які композитор адресує виконавцю, а самі вказівки визначають як слід інтерпретувати твір, але остаточне втілення все ж таки у значній мірі залежить від особистого ставлення до інтерпретації конкретного твору виконавцем. Виконавцю надані повноваження вкладати в музику свою інтонацію і смисл, які можуть значною мірою відрізнятись від композиторського

задуму. Таким чином, циклічність і виконавська семантика відіграють ключову роль у створенні та сприйнятті камерно-вокальних творів.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Л.: Музыка, 1971. 376 с.
2. Асафьев Б.В. Черты личной преемственности и мимолетности в творчестве композиторов русского романса. *О симфонической и камерной музыке*. Л.: Музыка, 1981. 216 с.
3. Бахтин М. К философии поступка. *Философия и социология науки и техники: Ежегодник*. 1984 – 1985. М., 1986. С. 80–160.
4. Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы. Исследование. М.: Музыка, 1978. 332 с.
5. Васина-Гроссман В. А. Музыка и поэтическое слово: в 3-х ч. Ч. 2: Интонация; Ч. 3: Композиция. М.: Музыка, 1978. 368 с.
6. Деррида Ж. Письмо и различие. М.: Академический проект, 2000. 495 с.
7. Жолковский А., Щеглов Ю. Работы по поэтике выразительности: Инварианты – Тема – Приемы – Текст. М.: АО Издательская группа «Прогресс», 1996. 344 с.
8. Лисовая О. Программность как жанровая парадигма камерной вокальной музыки: к проблеме исполнительского понимания : дис. канд. искусствоведения, специальность: 17.00.03: Музыкальное искусство. Одесса, 2009. 176 с.
9. Лукин В. Художественный текст: Основы лингвистической теории и элементы анализа. М.: Издательство «Ось-89», 1999. 192 с.
10. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. М.: Музыка, 1982. 319 с.
11. Николаева Т. От звука к тексту. М.: Языки русской культуры, 2000. 680 с.
12. Овчинникова И. Ассоциации и высказывание: структура и семантика: Учеб. пособие по спецкурсу. Пермь, 1994. 124 с.
13. Осадчая С. Цикличность как ключевое свойство функционирования богослужебно-певческой традиции. *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник Одеської національної консерваторії ім. А. В. Нежданової*. Одесса, 2016. Вып. 23. С.228-237.
14. Холопова В. Музыка как вид искусства. М.: Научно-творческий центр «Консерватория», 1990. 260 с.

REFERENCES

1. Asafiev, B. (1971) Musical form as a process. L.: Muzyka. [in Russian]
2. Asafiev, B. (1981) Features of personal continuity and transience in the works of composers of Russian romance. On symphonic and chamber music. L.: Muzyka. [in Russian]

3. Bakhtin, M. (1986) On the philosophy of the act. Philosophy and sociology of science and technology: Yearbook. 1984 – 1985. M. Pp. 80–160. [in Russian]
4. Bobrovsky, V. (1978) Functional foundations of musical form. Research. M.: Muzyka. [in Russian]
5. Vasina-Grossman, (1978) V. Music and poetic word: in 3 parts. Part 2: Intonation; Part 3: Composition. M.: Muzyka. [in Russian]
6. Derrida, J. (2000) Letter and Difference. M.: Academic Project. [in Russian]
7. Zholkovsky, A., Shcheglov, Yu. (1996) Works on the Poetics of Expression: Invariants - Theme - Techniques - Text. M.: AO Izdatelskaya Gruppy "Progress". [in Russian]
8. Lisovaya, O. (2009) Programmaticity as a Genre Paradigm of Chamber Vocal Music: Towards the Problem of Performer Understanding: Dis. Cand. of Art Criticism, specialty: 17.00.03: Musical Art. Odessa. [in Russian]
9. Lukin, V. (1999) Fiction Text: Fundamentals of Linguistic Theory and Elements of Analysis. M.: Izdatelstvo "Os-89". [in Russian]
10. Nazaikinsky, E. (1982) Logic of musical composition. Moscow: Muzyka. [in Russian]
11. Nikolaeva, T. (2000) From sound to text. Moscow: Languages of Russian culture. [in Russian]
12. Ovchinnikova, I. (1994) Associations and utterance: structure and semantics: Textbook. manual for a special course. Perm. [in Russian]
13. Osadchaya, S. (2016) Cyclicity as a key property of the functioning of the liturgical-singing tradition. Musical art and culture. Scientific bulletin of the Odesa National Conservatory named after A. V. Nezhdanova. Odesa. Issue 23. Pp. 228-237. [in Russian]
14. Kholopova, V. (1990) Music as an art form. Moscow: Scientific and creative center "Conservatory". [in Russian]