ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОЇ МУЗИЧНОЇ ПЕДАГОГІКИ ТА ВИКОНАВСТВА

УДК 78.03+784/784.3
DOI https://doi.org/10.31723/2524-0447-2024-40-21

Лариса Миколаївна Лобода
ORCID: 0000-0001-5446-2380
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри сольного співу
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
lobodasong@gmail.com

ХУДОЖНЬО-ОБРАЗНА ТА ПСИХОЕМОЦІЙНА ОСНОВА ВОКАЛЬНОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ БАЛАДИ Ф. ШУБЕРТА «ВІЛЬШАНИЙ КОРОЛЬ» (ERLKÖNIG)

Мета дослідження *– окреслити головні напрями розвитку та пріоритетні напрямки вивчення художньо-образної та психоемоційної основи вокальної інтерпретації Балади Ф. Шуберта «Вільшаний король» (Erlkцnig).* ***Методологія роботи*** *базується на музично-історичному та текстологічному підходах, спираючись на поглиблений жанрово-стилістичний аналіз, у тому числі виконавських мовленнєвих засобів.* ***Наукова новизна*** *даної статті зумовлюється визначенням особливих художньо-образних та психоемоційних властивостей вокальної інтерпретації камерно-вокальних творів (на прикладі Балади Ф. Шуберта «Вільшаний король» (Erlkönig). Визначаються зв'язки між особистісними уявленнями виконавця, образними характеристиками герою камерно-вокального твору та способами виконання.*

Висновки. *У камерно-вокальному творі розвиток емоційного імпульсу являє собою процес, що триває протягом усього музичного висловлювання. Цей імпульс, закладений на початку, отримує логічний розвиток у межах єдиної художньої концепції. У більшості камерно-вокальних творів імпульс є цілісним і неперервним, що можна простежити у романсах європейських композиторів, разом з тим, у деяких творах, зокрема у баладі Франца Шуберта «Вільшаний король», спостерігається*

© Лобода Л. М., 2024

співіснування кількох емоційних імпульсів у рамках однієї музичної структури. Загальна особливість камерно-вокального жанру полягає в тому, що кожен емоційний імпульс розвивається автономно, не вступаючи в складну взаємодію з іншими. Саме тому процес його розгортання залишається лінійним, а роль кожного образу в оповіді визначається виключно звуковими характеристиками. На відміну від складних багатопланових драматургічних структур опери, тут відсутнє активне взаємопроникнення різних емоційних станів. Ступінь ідентифікації співака з ліричним героєм визначається особливостями кожного конкретного нотного й вербального тексту. У камерно-вокальному жанрі виконавець стає безпосереднім посередником між музичним образом і слухачем, моделюючи виразне наповнення залежно від закладеної композитором емоційної траєкторії.

Ключові слова: *камерно-вокальне виконавство, вокальна інтерпретація, художній образ, психоемоційна основа вокальної інтерпретації, камерно-вокальна творчість Ф. Шуберта, балада «Вільшаний король» (Erlkönig), музика і слово, моноопера, quasi-моноопера.*

Loboda Larysa Mykolaivna, *Ph.D. in History of Arts, Associate Professor at the Department of Solo Singing of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music*

Artistic-imagery and psycho-emotional foundation of vocal interpretation in F. Schubert's Ballad "Erlkönig"

The objective of this study *is to outline the primary directions of development and the key areas of research concerning the artistic-imagery and psycho-emotional foundation of vocal interpretation in Franz Schubert's ballad Erlkönig.* ***The methodology*** *is based on a music-historical and textological approach, relying on an in-depth genre and stylistic analysis, including an examination of performance speech techniques.* ***The scientific novelty*** *of this article lies in identifying the specific artistic and psycho-emotional characteristics of vocal interpretation in chamber vocal compositions, exemplified by Schubert's Erlkųnig. The study explores the relationships between the performer's personal interpretative vision, the imagery of the characters in chamber vocal works, and the means of vocal execution.*

Conclusions. *In chamber vocal music, the development of an emotional impulse unfolds throughout the entire musical utterance. This impulse, embedded at the beginning, undergoes logical evolution within a unified artistic conception. In most chamber vocal works, the emotional impulse is integral and continuous, a characteristic observable in the art songs of European composers. However, in certain compositions, such as Schubert's Erlkųnig, multiple emotional impulses coexist within a single musical structure. A defining feature of the chamber vocal genre is that each emotional impulse develops autonomously, without complex interactions with others. As a result, its unfolding remains linear, and the role of each character in the narrative is determined solely by sonic characteristics. Unlike the intricate, multi-layered dramaturgical structures of opera, chamber vocal works lack active interpenetration of different emotional states. The degree of a singer's*

identification with the lyrical persona is dictated by the specificities of both the musical and verbal text. In this genre, the performer serves as a direct mediator between the musical image and the listener, shaping expressive content in accordance with the emotional trajectory embedded by the composer.

Key words: *chamber vocal performance, vocal interpretation, artistic image, psycho-emotional foundation of vocal interpretation, chamber vocal works of F. Schubert, ballad Erlkцnig, music and text, mono-opera, quasi-monoopera.*

Актуальність цього дослідження зумовлена не лише сучасними тенденціями музикознавства, а й низкою принципових питань, пов'язаних із природою співочого мистецтва. Особлива роль, яку відіграє співак-соліст у виконавській практиці, потребує глибокого аналізу емоційно-психологічних процесів, що лежать в основі його творчості. Особистість вокаліста в цьому контексті набуває статусу ключового медіатора, що забезпечує втілення музично-вербального тексту. Однак саме ця функція диктує необхідність обмеження його самостійного впливу, що, своєю чергою, вимагає виключення багатьох аспектів, які не входять у межі досліджуваної проблеми.

Людський голос, будучи унікальним інструментом, перевершує всі інші музичні засоби виразності своїми можливостями. Це зумовлено його здатністю чинити безпосередній емоційний вплив, що робить вокальну музику особливо тонким і багатогранним засобом художнього вираження. На думку низки дослідників, саме «особливий енергетичний струм, тонкий чуттєвий вплив на психофізіологічну структуру» [1, с. 63] формує феномен вокального мистецтва, відрізняючи його від інших видів музичного виконавства.

У цьому контексті балада Франца Шуберта *«Вільшаний король»* (Erlkönig) постає не просто як шедевр камерної вокальної лірики, а як твір, що є найвищим зразком драматичного наративу у вокальному жанрі [2]. Сьогодні вона визнана одним із найзначущіших творів в історії камерного вокалу. Завдяки своїй високій художній складності це музичне полотно входить до репертуару провідних світових вокалістів, які розглядають його виконання як показник технічної майстерності й артистичної виразності.

Балада являє собою складну драматургічну конструкцію, у якій один співак втілює одразу чотири персонажі: оповідача, батька, сина та Вільшаного короля. Кожен із цих образів має власні вокально-темброві й ритмічні характеристики, що потребує від виконавця високої гнучкості та чіткого розмежування інтонаційних сфер. Партія оповідача, якому належить найважливіша функція – оприлюднення трагічного фіналу, що наповнена драматичними інтонаціями й виконується в баритоновому регістрі. Образ дитини, сповнений відчаю та наростаючого страху, втілений у високій теноровій теситурі, причому його партія піднімається на півтона вгору з кожним повторенням, посилюючи емоційне напруження. *Вільшаний король*, навпаки, представлений м'якою, спокусливою мелодією, що звучить на піанісімо у середньому теноровому регістрі, створюючи ілюзію солодкого зачарування. Голос батька звучить у низькому басовому регістрі, підкреслюючи його стривоженість і занепокоєння.

Окрім чотирьох вокальних персонажів, у баладі присутній і п'ятий образ–кінь, рух якого передається акомпанементом. Неперервне звучання швидких тріолей у фортепіанній партії створює ритмічну ілюзію стрімкого галопу, символізуючи марну спробу втечі від неминучої загибелі. Ця деталь надає творові динамічної завершеності, посилюючи його драматичний ефект. *«Вільшаний король»* (Erlkönig) – це не просто вокальний твір, а складна сценічна мініатюра, у якій вокаліст створює повноцінну драматургічну панораму, передаючи найтонші відтінки емоцій і психологічних станів персонажів.

Виклад основного матеріалу. Психологічний аспект вокального виконавства має особливу природу, зумовлену глибоким взаємозв'язком між характером звучання голосу та внутрішнім емоційним напруженням виконавця. На відміну від драматичного актора, який здатний вибудовувати образ, спираючись на загальний психологічний малюнок ролі, співак змушений передавати найтонші нюанси внутрішнього стану персонажа безпосередньо через вокальну лінію. Без цієї інтонаційної виразності, без ретельного опрацювання емоційного підтексту неможливо адекватно реалізувати вокальну партію, оскільки саме темброві

й динамічні нюанси стають ключовими засобами музично-драматичного оповідання.

Вокальний звук має унікальну здатність впливати на слухача. На відміну від міміки чи жестів актора, які сприймаються лише в безпосередній близькості, співочий голос проникає в будь-який простір зали, забезпечуючи потужний художній ефект. Тому виразність вокального виконання безпосередньо залежить від того, наскільки глибоко співак занурюється в психологічну природу свого персонажа. Людський голос, будучи водночас музичним інструментом і засобом емоційного самовираження, несе в собі значний заряд психологічної енергії, яка передає внутрішній стан образу.

У сучасному мистецтві значущість емоційно-психологічних процесів багаторазово зростає, оскільки підсилюється роль невербального, підтекстового рівня художніх творів. Художня реальність дедалі частіше вибудовується на основі інтуїтивного, чуттєвого сприйняття, а смислова інтерпретація твору залежить не лише від конкретних текстових значень, а й від прихованих смислів, закладених у музичній інтонації.

Дослідники зазначають, що в сучасному суспільстві все більшого значення набувають способи сприйняття, засновані на інтуїції та емоційному відгуку, що призводить до зростання ролі підтекстів в мистецтві та визначає необхідність особливої уваги до прихованих, підсвідомо сприйманих аспектів художньої комунікації [1, с. 5].

Найяскравіше цей принцип проявляється в музиці, яка, не будучи прив'язаною до точкових предметних значень, зберігає в собі чуттєву ауру смислів [1, с. 5]. У вокальному мистецтві ця особливість набуває особливого значення, оскільки емоції, що становлять основу внутрішнього світу персонажа, не просто виражаються, а трансформуються в музичну тканину, стаючи частиною художнього наративу. У результаті музичний текст постає не просто як супровід поетичного слова, а як його метафоричне продовження, що відображає зміни емоційного стану героя через найтонші інтонаційні варіації.

Балада *«Вільшаний король»* написана Францем Шубертом у 1782 році і є одним із найвиразніших зразків європейського

камерно-вокального мистецтва. Композитор створює твір на основі однойменного вірша Йоганна Вольфганга фон Гете, обираючи жанр балади як форму, у якій оповідний елемент набуває першорядного значення [2]. Оповідальний характер композиції зумовлює її драматургічну структуру: саме Оповідач стає центральним елементом твору, оскільки він не лише передає сюжет, а й формує емоційне сприйняття подій, що розгортаються в музичному просторі.

Через свою драматургічну функцію Оповідач постає ключовою фігурою балади, що дозволяє розглядати твір як його сольне висловлювання, своєрідну *«монооперу».* Якби основним носієм драматургічного розвитку став Вільшаний король, можна було б говорити не про баладу, а про казкову оперу, у якій саме його голос визначав би музично-драматичний розвиток. Однак у цьому випадку саме Оповідач є зв'язковою ланкою між усіма персонажами і тим, хто формує сприйняття подій. Безперечно, інтерпретація балади Шуберта як *«монооперu Оповідача»* залишається дискусійною, проте її структура справді містить елементи драматичної дії: динамічний розвиток подій, вираження психологічних реакцій героїв та протистояння двох сил–захисника й агресора. Ці характеристики співвідносяться з драматургічною схемою Фрайтага, що дає підстави розглядати *«Вільшаного короля»* як твір із жанровою подвійністю, що знаходиться на межі між баладою та монооперою.

Не менш важливим аспектом є прихована драматургія твору. Вона проявляється через співчуття, яке пронизує оповідь: Оповідач не залишається безстороннім спостерігачем, його голос передає тривогу, напруження й трагізм того, що відбувається. У цьому контексті цікаво, що кульмінація та розв'язка винесені в самий фінал – це виходить за межі традиційної драматичної структури, але підкреслює особливу природу конфлікту. У центрі цього протистояння знаходяться дві сили, що борються за свідомість і долю дитини: Батько, який прагне захистити її, та Вільшаний король, що намагається підкорити її своїй владі. При цьому відсутні сцени відкритого патетичного вираження почуттів – наприклад, реакція на смерть дитини не отримує розгор-

нутого музичного втілення. Фінальна трагедія не стає об'єктом емоційного акценту, а подається з максимальною стриманістю.

Слід зауважити, що подібні паралелі не варто сприймати як спробу остаточної жанрової класифікації. Наявність драматичних елементів у баладі пояснюється її належністю до міжжанрової сфери, що дозволяє виявляти в ній риси, які зближують її з іншими музичними формами. В основі сюжету лежить архаїчна міфологічна модель: образ Вільшаного короля походить від давнього анімізму, від уявлень про духів лісу, які виникли зі страху перед прихованими в ньому небезпеками.

Окремої уваги заслуговує вокальна драматургія, що реалізується через особливу систему перемикань між персонажами. Оповідач не лише веде оповідь, але й миттєво перевтілюється в кожного з героїв, відтворюючи їхні репліки. У ці моменти відбуваються змістові переходи, коли виконавець змінює вокальну манеру, створюючи ефект множинності дійових осіб. Усі персонажі сприймаються як зовнішні образи, що існують у світі Оповідача, але водночас цілком належать його внутрішньому переживанню. Один із найзначущіших переходів відбувається у фіналі: рядки про прибуття вершника та про те, що дитина в його руках вже мертва, розділені на змістовому рівні, але в музичній тканині вони поєднані як єдиний, трагічний підсумок. Такі переходи можна розглядати не лише як чергування персонажів, а й як зміну емоційних станів – саме вони формують звукову драматургію твору [3]. Зміна регістрів, тембрових характеристик і динамічних відтінків дозволяє не лише розмежувати образи, але й виявити особливий внутрішній зв'язок між ними: драматичне зіткнення зовнішніх подій із внутрішніми переживаннями виражається через вокальні інтонації, але водночас залишається прихованим на рівні музичного підтексту.

У баладі взаємодія хаосу і порядку проявляється винятково через динаміку персонажів: Дитина, що відчуває страх і перебуває в стані тривожного збудження, символізує хаос, тоді як її Батько, який прагне повернути їй відчуття безпеки, втілює порядок. Цікаво, що Вільшаний король, попри свою інфернальну природу, також належить до категорії порядку, але особливого – він

уособлює незмінну, вічну силу, перед якою людина виявляється беззахисною. Водночас музична структура твору не підтримує активної взаємодії між інструментальною та вокальною партіями в тій мірі, в якій це могло б підсилити драматичний ефект: інструментальний супровід виконує суто акомпануючу функцію, залишаючи провідну роль голосу. Проте саме через інтерпретацію Оповідача, його емоційні акценти та суб'єктивне сприйняття відбувається смислове наповнення подій, що розгортаються.

Оскільки саме він визначає, як історія буде почута слухачем, Оповідач фактично не має самостійної музичної характеристики. Він не є окремим дійовим персонажем, а слугує лише носієм образів, через якого розгортаються події. Можна сказати, що вся звукова тканина твору являє собою його внутрішній монолог, крізь який він передає голоси персонажів. Таким чином, балада – це не об'єктивне оповідання, а суб'єктивне бачення ситуації, залежне від сприйняття та внутрішнього світу самого Оповідача.

Тут важливе не стільки індивідуальне окреслення кожного героя, скільки їх співвідношення між собою. Оповідач фіксує увагу на певних моментах, які для нього є найбільш значущими та емоційно важливими. Він виокремлює їх із загального потоку подій, запам'ятовує, подумки повертається до них – отже, вони залишили глибокий слід у його свідомості. Така вибірковість уже свідчить про його особисті якості: він явно людина чутлива, сприйнятлива, емоційно залучена. Але що саме привернуло його увагу в цій історії? Ми бачимо, що він зосереджений на конфлікті між дитячим світосприйняттям та раціональною позицією батька, на страхові перед невідомою силою, з якою стикається герой, та на боротьбі за його життя. Такий вибір мимоволі наштовхує на припущення, що Оповідач сам перебуває у віці, коли подібні події набувають особливої особистісної значущості. Можливо, він пережив хворобу або втрату власної дитини – з огляду на високу дитячу смертність у той період, така гіпотеза видається цілком імовірною. У такому випадку його інтерес до баладного сюжету набуває глибоко особистого характеру, а саме оповідання – додаткового психологічного рівня.

Відсутність чітко окреслених характеристик Оповідача за наявності детально розроблених образів, якими він оперує, є характерною рисою вербальної структури, що зустрічається не лише в літературі, а й в оперних творах. У низці випадків композитори прямо позначають подібні фрагменти як «розповідь», підкреслюючи їхню роль у музичній драматургії.

Якщо розглядати баладу Франца Шуберта не як самостійний твір, а як частину більшого драматичного цілого, вона могла б отримати назву, що акцентує її наративну природу, наприклад, «Оповідь про Вільшаного короля» або «Розповідь про хворобу та смерть». Таке переосмислення підкреслює ключову роль Оповідача, який не лише передає події, але й визначає їхнє сприйняття. Залежно від його функції в сюжеті – чи є він просто стороннім спостерігачем, другом Батька або ж взагалі істотою з ірреального світу – змінюється сама природа історії.

Однією з можливих інтерпретацій може бути трактування подій як жахливого сну або хворобливого видіння. Можливо, у Дитини лише на мить піднялася температура, але уява батьків, підживлена тривогою, створює зловісні образи, перетворюючи звичайний стан недомагання на містичну загрозу. У такому випадку Вільшаний король стає породженням страху, а напружена нічна подорож – проєкцією тривожних роздумів дорослої людини. Як відомо, страх має властивість перебільшувати реальність, і сприйняття дійсності, спотворене панікою, перетворює підсвідомі фантазії на майже відчутні образи.

Більше того, можна припустити, що вся історія балади – це не об'єктивно реальна подія, а суб'єктивний внутрішній монолог. Наприклад, якщо уявити її як розповідь, що ведеться не від імені Батька, а від імені матері, зануреної в тривожні роздуми. У такому разі баладу можна було б виконати жіночим голосом, хоча подібні трактування поки що не набули широкого розповсюдження. Проте такий варіант відкриває цікаву паралель: межі між зовнішнім і внутрішнім світом розмиваються, а уявні об'єкти набувають тієї ж реальності, що й події фізичного буття. Це дає можливість розглядати твір як історію без прямого адресата, що виникає у свідомості самого Оповідача.

Таким чином, балада щораз більше виявляє ознаки quasi-моноопери, в якій Оповідач є центральним персонажем, а всі інші фігури є не стільки самостійними героями, скільки втіленими в його свідомості силами. Їхня поява виражається через вокальні засоби виразності, включаючи зміну фонетичного забарвлення голосу, що робить Оповідача єдиним активним носієм дії.

При цьому важливо зазначити, що в цьому творі немає персонажів у звичному розумінні – тут ми маємо справу не з індивідуальними героями, а з персоніфікованими силами, кожна з яких має свою символіку та специфічний емоційний заряд. Це властиво камерно-вокальним творам, у яких відсутній лінійний розвиток характерів, натомість представлена радше схематична емоційна конструкція. За таких умов не може бути динамічного емоційного вектору – розвиток образів обмежений хронологічними рамками композиції. Натомість виникають емоційні інтенції, що окреслюють межі образних сфер, серед яких можна виділити три основні: Батько, Дитина та Вільшаний король. Саме ця триєдність чітко простежується у виконанні Дітріха Фішера-Діскау, який демонструє глибоку диференціацію емоційних станів.

Кожен із цих образів розвивається за власним типом емоційної динаміки. Батько втілює лінійний процес заспокоєння: його партія вибудувана в логіці поступового *diminuendo*, де він усе наполегливіше намагається передати дитині відчуття безпеки. Дитина, навпаки, рухається у напрямку *crescendo*, передаючи страх через наростання динаміки та темпове прискорення, що підкреслює зростаючу паніку. Вільшаний король залишається незмінним: його голос, на перший погляд м'який і манливий, зберігає стабільність, що робить його образ особливо зловісним – він не реагує на події, його присутність незмінна і непідвладна зовнішнім обставинам. Таким чином, перед нами три контрастні лінії емоційного процесу: у Батька – лінія згасання, у Дитини – лінія наростання, у Вільшаного короля – статичний, непорушний вираз сили.

Батько, будучи однією з центральних фігур балади, вокально втілений у відносно стабільній формі: його партія не містить різ-

ких динамічних перепадів, оскільки його завдання – зберігати зовнішній спокій і не дозволити дитині піддатися паніці. Його нотно-вербальна структура побудована на чітко фіксованих сигнальних інтонаціях, що інтерпретуються виконавцем через текстові й звукові характеристики. У цьому сенсі Батько стає голосом розуму, який протистоїть ірраціональному страху дитини та гіпнотичному впливу Вільшаного короля. Однак, попри цю стійкість, він виявляється безсилим перед неминучим фіналом – трагічний кінець уже зумовлений, і його голос, що звучить на тлі трагедії, залишається символом приреченої боротьби.

Партія Батька в баладі Франца Шуберта характеризується спокійним, урівноваженим вокальним звучанням, яке відображає його спробу вселити впевненість і умиротворення Дитині. Його дихання відзначається глибиною та плавністю, що підкреслює кантилену його партії. Воно рівне, без різких перебоїв, і повністю відповідає його психологічному налаштуванню на спокій. Вокальний звук Батька має середню інтенсивність і забарвлений м'якими тембрами з переважанням нижніх формантних частот, що пов'язано з природною теситурою партії. *Vibrato* зведене до мінімуму, що надає його голосу стійкості та монолітності. Відсутність акцентованих звуків підкреслює його прагнення створити рівну, безперервну лінію звучання, яка підтримує загальне відчуття стабільності та контролю над ситуацією. Для слухача вокальні характеристики Батька формують враження внутрішньої сили й упевненості, які проявляються в густому й насиченому тембрі, у мажорному забарвленні інтонацій, що передають відчуття захисту й надійності. Направленість звучання його голосу орієнтована виключно на Дитину, оскільки вся його партія є спробою відвернути її від тривожних думок і переконати у відсутності загрози.

На противагу цьому, партія Дитини є втіленням панічного страху, який виражається через насичені, інтенсивні вокальні інтонації, що передають емоційний напружений стан. Вона спочатку налякана, і це проявляється в усіх аспектах її звучання. Дихання напружене, з тривалими паузами, оскільки вона фактично кричить, намагаючись донести свій страх до Батька. Лінія

її звукоутворення динамічно наростає, створюючи враження постійного посилення тривожного стану. Співоче дихання має імпульсивний характер, його інтенсивність нерівномірна, що відповідає стану зростаючої паніки. У партії Дитини переважають верхні формантні частоти, що особливо помітно у високій теситурі, яка підкреслює її емоційну нестабільність. *Vibrato* використовується майже протягом усієї партії, причому його інтенсивність зростає синхронно з розвитком *crescendo*, що ще більше підкреслює неконтрольованість її стану. Акценти розподіляються хаотично, їх не можна систематизувати, оскільки вони слідують за інтонаціями панічного крику, а не за логікою музичного розвитку.

Таким чином, партії Батька й Дитини являють собою протилежні вокально-інтонаційні процеси, що формують драматургічний контраст балади. У свою чергу, Вільшаний король є статичною, непорушною силою, що не піддається жодним змінам. Його вокальна партія відзначається особливою тембровою м'якістю, що створює враження лагідного й гіпнотичного звучання. Він співає у більш низькому динамічному діапазоні, використовуючи плавні фрази, що нагадують колискову. Відсутність різких динамічних змін робить його образ ще більш зловісним – у його голосі немає ні страху, ні хвилювання, що тільки посилює загрозу його присутності.

Поєднання трьох протилежних емоційних векторів – згасаючого спокою Батька, наростаючого жаху Дитини та холоднокровної незворушності Вільшаного короля – створює унікальну драматичну напругу балади. У цій взаємодії полягає її головна виразна сила: конфлікт не реалізується через зіткнення персонажів, а розгортається виключно у сфері вокальної драматургії. Інтонаційне розмаїття, контрасти динаміки та тембру формують складну систему емоційних напружень, що є основою художнього ефекту «Вільшаного короля».

Слухове сприйняття цієї вокальної партії формує відчуття страху, що наростає з кожним новим повторенням мотивів. Фізичне втілення образу створюється через низку характеристик звучання: активна інтенсивність інтонацій підкреслює крайню ступінь збу-

дження персонажа, а мінорне забарвлення тембру закріплює його стан відчаю. Направленість голосових інтонацій завжди спрямована до Батька, проте, на відміну від останнього, Дитина не отримує очікуваного ефекту заспокоєння. Його голос стає дедалі надривнішим, що виражається в підвищенні щільності звучання й поступовому зростанні динаміки (*crescendo*), створюючи враження невпинно посилюваного страху. У результаті вокальна партія Дитини являє собою суцільне *crescendo*, що доводить його емоційний стан до крайньої точки, аж до фінальної розв'язки.

Образ Вільшаного короля вибудовується за третім емотивним імпульсом, який кардинально відрізняється від партій Батька й Дитини. Його вокальна лінія побудована на безпристрасності, незворушності та холодній упевненості, що підкреслюють його незмінність і дистанційованість від людських емоцій.

Дихання Вільшаного короля легке, майже непомітне, з мінімальними затримками, що створює враження невагомості, відсутності фізичних зусиль. Його звукоутворення являє собою плавну, текучу кантилену в дусі *bel canto*, що відповідає образу істоти, позбавленої земних тривог і сумнівів. Дихання рівне й неглибоке, не передбачає інтенсивного звукового тиску. Основний баланс формантних частот зміщений у бік високих частот, що пов'язано з природною теситурою партії. *Vibrato* присутнє майже на всьому протязі партії, створюючи ефект нестабільності, невловимості й потойбічної природи персонажа. Акцентовані звуки практично відсутні, оскільки його вокальна лінія побудована на плавних, ненав'язливих інтонаціях, що робить його мовлення обволікаючим і гіпнотичним.

Слухач сприймає цей образ через низку специфічних характеристик вокального звучання. Інтенсивність звуку майже відсутня, що підкреслює його статичність і незмінність. Тональне сприйняття асоціюється з мажорною забарвленістю, яка в одному випадку несе відтінок спокуси й обманливого заспокоєння, а в іншому – передає тріумф його влади, особливо виразний у фінальній декларації: «З неволі чи з волі візьму тебе я!» (пер. з німецької М. Рильського). Протягом усієї партії звучання залишається легким, повітряним, проте в кульмінаційний момент

набуває різкої, агресивної забарвленості, що свідчить про розкриття його справжньої сутності. Таким чином, вокальна лінія Вільшаного короля вибудувана так, щоб підкреслити його оманливу м'якість, яка приховує під собою невідворотну загрозу.

Висновки. У камерно-вокальному творі розвиток емоційного імпульсу являє собою процес, що триває протягом усього музичного висловлювання. Цей імпульс, закладений на початку, отримує логічний розвиток у межах єдиної художньої концепції. У більшості камерно-вокальних творів імпульс є цілісним і неперервним, що можна простежити у романсах європейських композиторів, разом з тим, у деяких творах, зокрема у баладі Франца Шуберта «Вільшаний король», спостерігається співіснування кількох емоційних імпульсів у рамках однієї музичної структури. Загальна особливість камерно-вокального жанру полягає в тому, що кожен емоційний імпульс розвивається автономно, не вступаючи в складну взаємодію з іншими. Саме тому процес його розгортання залишається лінійним, а роль кожного образу в оповіді визначається виключно звуковими характеристиками. На відміну від складних багатопланових драматургічних структур опери, тут відсутнє активне взаємопроникнення різних емоційних станів.

Ступінь ідентифікації співака з ліричним героєм визначається особливостями кожного конкретного нотного й вербального тексту. У камерно-вокальному жанрі виконавець стає безпосереднім посередником між музичним образом і слухачем, моделюючи виразне наповнення залежно від закладеної композитором емоційної траєкторії.

У баладі Шуберта «Вільшаний король» відсутні чіткі переходи між персонажами, проте змінюється їхнє сприйняття з боку Оповідача. Сам Оповідач не наділений індивідуальними звуковими характеристиками; його завдання полягає у відтворенні оповіді через чергування різних вокальних відтінків. Виконавець, що інтерпретує цю баладу, свідомо обирає, крізь яку призму представити події – з позиції Вільшаного короля, Батька чи Дитини. Таким чином, уся композиція сприймається як quasi-моноопера, в якій решта персонажів не є самостійними

драматургічними одиницями, а постають проєкціями внутрішньої свідомості Оповідача.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Коляденко Н. Синестетичность музыкально-художественного сознания: на материале искусства XX века. Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория, 2005. 392 с.

2. Хохлов Ю. Песни Шуберта: черты стиля. М.: Музыка, 1987. 302 с.

3. Samoilenko O., Osadcha S., Chernoivanenko A., Grybynenko J., Ovsyannikova-Trel O. Musical composition as metonymy of culture and the subject of musicological studies. *AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research*, 2022. Vol. 12, Issue 1, Special Issue 25. Pp. 190–192.

REFERENCES

1. Kolyadenko, N. (2005) Synestheticity of musical and artistic consciousness: based on the art of the twentieth century. Novosibirsk: Novosibirsk state conservatory. 392 p. [in Russian]

2. Khokhlov, Yu. (1987) Schubert's songs: features of style. Moscow: Muzyka, 1987. 302 p. [in Russian]

3. Samoilenko, O.; Osadcha, S; Chernoivanenko, A.; Grybynenko, J.; Ovsyannikova-Trel, O. (2022) Musical composition as metonymy of culture and the subject of musicological studies. *AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research*. Vol. 12, Issue 1, Special Issue 25. Pp. 190–192. [in English].