

Ім'я користувача: Кафедра академічного естрадного вокалу та звукор... ID перевірки: 1009398936

Дата перевірки: 29.11.2021 11:15:07 EET Тип перевірки: Doc vs Internet

Дата звіту: 29.11.2021 11:17:10 EET ID користувача: 100004420

Назва документа: Творчий проєкт Григор'єва

Кількість сторінок: 47 Кількість слів: 11729 Кількість символів: 89519 Розмір файлу: 84.39 KB ID файлу: 1009417884

## 2.4% Схожість

Найбільша схожість: 0.96% з Інтернет-джерелом (<https://moyaosvita.com.ua/kultura-i-suspilstvo/chim-vidriznyayetsya-...>)

2.4% Джерела з Інтернету

9

Сторінка 49

Пошук збігів з Бібліотекою не проводився

## 2.11% Цитат

Цитати

15

Сторінка 50

Не знайдено жодних посилань

## 0% Вилучень

Немає вилучених джерел

## ВСТУП

**Актуальність теми.** Романс, як жанр, сформований історією, є унікальним явищем у когнітивному просторі. З часом музичні стилі, жанри та темп життя зміняться, але люди залишаються людьми: його емоції знаходять все нові й нові способи вираження. Гама виражених емоцій, від найтоншого смислового підтексту до найбільшої щирості обеззброєння, схожа на народну пісню. У цій роботі зроблено спробу розкрити потенціал музики для когнітивної діяльності та простору людини, а також розкрити механізми цієї діяльності, що дасть можливість побачити її креативний характер, що дозволяє слухачеві частково відчувати себе деміургом своїх віртуальних світів.

**Метою** дослідження є визначення процесів розвитку романсу у когнітивному просторі.

**Об'єктом дослідження** є жанр музичного романсу.

**Предметом дослідження** є виконавський репертуар, з якого складається авторський концерт «Чарівний світ романсу».

Апробація результатів дослідження.

Участь у II Міжнародній науково-практичній конференції «Культурні та мистецькі студії XXI століття: науково-практичне партнерство» з публікацією тез.

**Публікація.** Когнітивний простір романсу у музичній творчості. Збірник матеріалів II Міжнар. науково-практич. конференції «Культурні та мистецькі студії XXI століття: науково-практичне партнерство». Київ, НАКККиМ, 2021. С.16

**Структура та обсяг роботи:** 58 сторінок

## РОЗДІЛ 1. КОГНІТИВНИЙ ПРОСТІР РОМАНСУ У МУЗИЧНІЙ ТВОРЧОСТІ

Музика є досить загадковим явищем щодо свого призначення і змісту. Справді, відповіді на таке, здавалося б просте, на перший погляд, питання «навіщо людині музика?», так само складно, як і розкрити ту інформацію, яку вона містить і транслює слухачеві. Незважаючи на те, що ці два питання відносяться до різних областей людського знання (перше з сфери аксіології, друге – з гносеології), вони виявляються пов'язаними між собою у площині відповідей. Розмірковуючи про призначення музики, можна з упевненістю сказати, що життя окремої людини цілком можливе без цього виду мистецтва. Однак допустити можливість існування без музики всього людства – отже, допустити можливість іншого людського соціуму. І навряд чи люди протягом усієї своєї історії культивували музично-мистецьку діяльність лише тому, що предмет цієї діяльності приносив їм задоволення, насолоджуючи слух (хоча це теж дуже суттєво).

Не викликає сумніву, що музика виявилася і є необхідною людині з багатьох причин, і не всі вони осмислені сучасною наукою. Разом з тим, генезис мистецтва звуків був такою ж мірою закономірний, як і необхідний. І зумовлено це особливою інформацією, укладеною музикою.

### 1.1. Теоретичне обґрунтування когнітивного простору

Поняття «когнітивний простір» нині отримує широке розповсюдження, однак слід зазначити, що термін у певному сенсі ще не стабілізувався. У даному дослідженні ми спираємося на розуміння когнітивного простору з точки зору мислення інформаційної системи: це соціальна когнітивна структура, необхідна для передачі та обробки інформації, «багатоструктурна освіта, включаючи когнітивні знання, семантику, символи, використання мови, психолінгвістику, і психофізіологічні складові. З одного боку, забезпечує його багаторівневу

комплексну організацію, а з іншого — виконує роль фільтра (або вектору заломлення) для передачі інформації в процесі спілкування» [1].

Когнітивний простір як сферу психічної діяльності суб'єктів пізнання або сфера пізнавальної діяльності людини, базовою одиницею якої є пізнавальна структура, що акумулює результати пізнавальних процесів, тому цю структуру часто називають структурою представлення знань. Термін «знання» співвідноситься з терміном інформація. Однак, на думку дослідника О. Кубрякова, термін інформація включає також те, що, сприймаючи світ, вона проникає в людину різними каналами, передається і кодується, обробляється і обробляється іншими емоціями, сигналами чи стимулами; знання є не сукупністю випадкових фактів, набором інформації, об'єднаної в певну впорядковану систему.

Одним із найважливіших питань є вивчення типології структур і систем знань, представлених у свідомості людини, та їх взаємодії [6]. Когнітивні структури В. Іващенко називає знаннями в людських рамках свідомості, сценаріїв, планів, думок, переконань, емоцій, інтуїції, намірів тощо. зазначаючи, що квазісинонімами терміна когнітивна структура є терміни психічна структура, ментальна репрезентація, ментальний образ [3; 2].

О. Кубрякова розрізняє фрейми, сценарії, сценарії, речення, образи, знаки між різними структурами представлення знань, а між системами знань — пам'яттю, ментальним лексиком, концептуальною структурою [6]. До елементарних одиниць когнітивної семасіології або когнітивної семантики належать когнітум (у складі концептів = поняття як ментально-мовні одиниці) і когнітивне око (як частина лексичного значення термінів як концептів = представників концептів). Когнітивні структури, як структури представлення знань у проекції на семантичний простір, виступають як пізнавальні.

Когнітема, зазначає В. Іващенко, — це сенс, який породжується всіма пізнавальними процесами, пов'язаними з реалізацією пізнавальної здатності — мовленням, навчанням і навчанням, розв'язуванням проблем, міркуванням, формулюванням висновків, плануванням дій, навмисною дією, здатністю

запам'ятовувати, уявляти, фантазувати, рухатися по бажанню [3]. На думку дослідниці, це розуміння світу і нас самих, яке зберігається в структурах довготривалої пам'яті насамперед у вигляді образів пам'яті як ментальних образів, що інтеріоризують індивідуально-особистісну та соціально зумовлену взаємодію: стандартний світогляд, світогляд і процеси мислення та узагальнені знання про дійсність, які породжують усі пізнавальні процеси і відображають істотні властивості предметів і явищ і зв'язок між ними шляхом узагальнення, категоризації, порівняння, абстрагування, аналогії. Це також семантичний код інтеріоризації людського досвіду у формі знання та супутніх когнітивних процесів.

Роздуми про семантичний (семазіологічний) простір як сукупність значень, охоплених мовою в минулому, сьогодні та майбутньому, та про когнітивний простір як сферу пізнавальної діяльності людини дають усі підстави для введення до наукового циклу нового поняття — «когнітивно-семазіологічного простору», що відбиває семантику, лексичне значення слова та семантичну організацію фрагментів знань та особливості знань людини про світ залежно від його обсягу і способу мислення.

В. Червоних визначає когнітивний простір як певним чином структуровану сукупність всіх знань і уявлень і співвідносить це поняття з окремим індивідумом та групою індивідумів, розрізняючи індивідуальне та колективне когнітивні простори. Індивідуальний когнітивний простір характеризується унікальністю знань та уявлень, властивих в окремій мовній особистості. Колективний когнітивний простір – це структурована сукупність знань та уявлень певної мовної спільноти [9].

При всій різноманітності запропонованих визначень когнітивного простору можна назвати ряд ключових термінів, основі яких будується визначення когнітивного простору. Такими ключовими термінами є: "простір", "можливий світ", "сукупність знань", "певним чином структуроване знання".

Термін «простір» має кілька значень:

- 1) одна з основних форм існування матерії, що характеризується протяжністю та обсягом;
- 2) необмежена протяжність у всіх вимірах, напрямках;
- 3) місце, здатне вміщувати щось;
- 4) велику ділянку земної поверхні [3].

Далі будемо виходити з двох основних значень терміну «простір»: його розуміння як основної форми існування матерії, що характеризується протяжністю та обсягом та його трактуванням як місця, здатного вміщувати щонебудь. Форми існування матерії співвідносяться як із реальним, так і з можливим світом.

Когнітивний простір як можливий світ знаходиться у певних відносинах зі світом дійсним та іншими можливими світами, якою може бути розглянутий семіотичний простір. Ці відносини можуть бути виражені за допомогою термінів «інтеріоризація» та «категоризація». Під інтеріоризацією розумітимемо формування внутрішніх структур знань у когнітивному просторі в результаті пізнання дійсного та можливих світів. Пізнання – це «категорія, що описує процес здобуття будь-яких знань» [5]. При співвіднесенні з поняттям інтеріоризації пізнання можна визначити як інтеріоризовані знання в когнітивному просторі. Сприймаюча система влаштована так, що вона забезпечує прийом, переробку та зберігання людиною різних знань.

Знанням, що зберігаються у пам'яті, властива системність, що забезпечується процесом категоризації. За категоризацією визнається властивість пізнання взагалі, оскільки процес сприйняття пов'язаний з логічним висновком, в основі якого лежить віднесення інформації до певної концептуальної освіти. Під категоризацією, таким чином, розуміється процес віднесення знань на основі наявності подібних ознак до певної концептуальної освіти у рамках когнітивного простору.

Виходячи з вищевикладених міркувань, визначимо когнітивний простір як ментальний світ, що є місцем для переробки та зберігання в

категоризованому вигляді інтеріоризованих знань, що є результатом пізнання дійсного та інших можливих світів.

Так як наше дослідження підв'язане саме про когнітивний простір у музичних творів, саме час виділити більш вузьке направлення – когнітивне музикознавство та дослідити його основні характерні особливості та способи реалізації.

Когнітивне музикознавство є напрямком когнітивної науки, метою якого є дослідження музичних знань з метою розуміння як власне музики, так і самого процесу пізнання [1]. Когнітивне музикознавство відрізняється з інших галузей музичної психології передусім методологією досліджень, зокрема, застосуванням комп'ютерного моделювання вивчення уявлень знання музику з допомогою штучного інтелекту та інструментарію когнітивної науки. Використання комп'ютерного моделювання дозволяє створити середовище на формування гіпотез у цій сфері [2].

Когнітивне музикознавство є міждисциплінарною галуззю науки, що досліджує такі проблеми, як зв'язки між мовою та музикою в головному мозку. У когнітивно-музикознавчих дослідженнях часто використовуються біологічні моделі обчислювальних процесів, наприклад, нейронних мереж та програм еволюції [3]. Цей підхід дозволяє змоделювати, як музичні знання представляються, зберігаються, сприймаються, генеруються і транлюються людським мозком [4].

Великий внесок у когнітивне музикознавство зробив Отто Ласке, який був співредактором збірки статей з проблематики зв'язків музики [11]. У цьому збірнику вміщено також інтерв'ю з одним із основоположників робіт з Марвіном Мінським, в якому він розповідає про деякі свої ранні роботи про музику та діяльність людського мозку [12]. Дуглас Хофштадтер, дослідник у галузі когнітивного музикознавства, також висловив низку ідей щодо вивчення музики з погляду штучного інтелекту. Музикант Стів Ларсон, який працював на той час у лабораторії Хофштадтера, сформулював теорію «музичних сил» за аналогією з фізичними силами. Хофштадтер також керував експериментами

Девіда Коупа у сфері досліджень музичного інтелекту, які призвели до розробки комп'ютерної програми під назвою ЕМІ, яка дозволяла складати музику в стилі Баха та Шопена.

Програми Коупа були написані мовою Лісп, яка набула поширення для досліджень у сфері когнітивного музикознавства. Цю мову використовували такі дослідники як Дізен і Хонінг. Генріх Таубе також використовував Лісп для отримання комп'ютера композиції з широкого спектра можливих варіантів. Інші дослідники використовували в дослідженнях з когнітивного музикознавства інші мови програмування — наприклад, Тім Роу використовує C++[19]. Девід Гурон виступає використання принципово іншої методології комп'ютерного моделювання для досліджень у когнітивному музикознавстві. Геррент Уїгінс більш високому абстрактному рівні досліджував загальні властивості уявлень у когнітивному музикознавстві, такі як структурна спільність і повнота вираження.

## 1.2. Аналіз впливу когнітивного простору у музичній творчості на романс

Для детального аналізу впливу когнітивного простору на музичний твір, у першу чергу був обраний романс. Але перед тим як приступити до аналізу його пізнавального аспекту, потрібно звернутись до історії та згадати усі етапи його розвитку.

Згідно зі словником, виданим Ф. Брокгаузом і І. Єфроном, романс як літературний термін — це невеликий епос, який описує події з кількома характеристиками, хоча й звичайними, але пробуджуючи уяву та емоції. У французькій мові слово «romanse» вживається для позначення суто ліричної любовної пісні, а народні епічні пісні давньофранцузької літератури зветься «lais» [2].

У «Музичній енциклопедії» романс кваліфікується як жанр популярної музики, для якого характерні ліричність та камерність. Це вокальний твір, написаний на невеликий вірш ліричного змісту, призначений для вузького кола слухачів, що зазвичай виконується одним або декількома голосами під фортепіано або гітару.



В Іспанії в середні віки романсами називали всі твори, які були написані романською мовою (нині іспанською), а не латиною – офіційною мовою католицької церкви. Музичні вірші, на відміну від латинського співу, стали називатися романсом.

Як музичний жанр романс згодом розширив свої рамки, стаючи сповненим любовного, гумористичного, сатиричного змісту. Потім з'явилися види романтики: елегія, балада, драматичний монолог. Кожна глибоко і тонко передає душевний світ людини і широке коло явищ дійсності.

Романс використовує складніші засоби виразності та складніші форми, ніж проста форма поезії, яка характеризує пісню. Композитор намагається передати точні інтонації поетичного мовлення, відобразити цілу гаму ліричних образів і настроїв, а в пісні – різна поетична строфа до мелодії, яка багаторазово повторюється – вірш і ті самі слова повторюються в пісні.

Пісню можна співати як з супроводом, так і без нього. Романс ніколи не виконується без інструментального супроводу, оскільки інструментальна партія разом із мелодією не лише передає зміст тексту, а й поглиблює та бере участь у формуванні музичного образу.

Музика чітко слідує змісту вірша, чуйно реагує на кожен настрій, на кожен вираз. Неймовірно співуча мелодія невіддільна від фортепіанного супроводу – разом вони представляють єдине художнє ціле. Однак романс не завжди твір ліричний, він сповнений особистих почуттів і переживань. Результатом діяльності російських композиторів (О. Даргоміжський, М. Мусоргський, О. Бородин та ін.) є розширення рамок романтизму і перетворення його на мюзикл з гострим соціальним змістом.

Образи природи, мотиви східної поезії, роздуми про мистецтво чудово передано в романсі М. Римського-Корсакова. П. Чайковський написав понад сотню романсів. Серед них: «Була рання весна», «Серед галасливого балу», «Я відчинив вікно», «Вночі», «Ми з тобою сиділи» та інші. Вихваляючи силу і благородство людських почуттів, красу і силу природи, з якою нерозривно

пов'язана людина, романси Чайковського стали одним із найвизначніших досягнень світової музики та культури загалом.

Радянський романс продовжував обидві лінії класичного романсу — ліричну й соціальну. Його тематика різноманітна. Це людські переживання в романсах Д. Шостаковича на вірші Є. Долматовського, вірші поетів О. Пушкіна і М. Лермонтова: романси С. Прокоф'єва і В. Себаліна на вірші О. Пушкіна. Образи природи знайшли відображення у чудових романсах Г. Вірвірова у віршах О. Пушкіна. Тема мирної війни відображена в романі Г. Свиридова «Голос хору» О. Блока, Ан. у віршах. Твір Олександра «За Батьківщину» на вірші М. Ісаковського, М. Тихонова, М. Матусовського.

Великий внесок у розвиток радянської вокальної музики зробили композитори Союзу і автономних республік Ф. Аміров, О. Тактакішвілі, А. Молдибаєв, Г. Майборода, Н. Жиганов, К. Караєв, А. Баланчivadзе, М. Ашрафі, Е. Капш та багато інших.

У сучасні роки композитори не відмовилися від жанру романсу, але його популярність не така велика, як раніше.

Для романсу обов'язковий нехитрий сюжет (любов, зрада, перша зустріч, розлука, самотність, загибель коханого), зрозумілий кожній людині, виражений в доступній формі. Важлива і гранично проста рима (прекрасно - даремно, мови - зустрічі, місяць - сповнена, небеса - роса, кохаю - стомлені). Поєднання слів повинно бути нескладним і при цьому витонченим. У романсі поєднуються галантність і благородство, щирість і глибина. Можливо, саме цим пояснюється його нев'януча популярність у слухачів.

Романси в більшості випадків живуть довше, ніж естрадні пісні, розраховані на масову аудиторію. Романс - жанр камерний, призначений для вузького кола слухачів. У романсі, на відміну від пісні, однаково значущі музика, слово і манера виконання. Акомпанемент не менш важливий, ніж сама вокальна партія. Романс відрізняється поєднанням піднесеної поезії і виразного музичного супроводу. Він зазвичай написаний на вірші знаменитих, видатних поетів.

Романсу притаманний ряд жанрових особливостей, що відрізняють його від інших пісень літературного походження. Один з основних - спосіб реалізації. На відміну від інших ліричних творів, які підходять для виконання хору без музичного супроводу у формі строфової побудови та мелодії (що дозволяє їх використовувати не лише як застільну пісню, а й у побуті), романс є більш витонченим мистецтвом. продуктивність та умови проживання. Якщо у виконанні групових пісень може бути присутнім будь-хто, хто має хоча б слабкий голос (особливих музичних навичок не потрібно), виконання романсу підпорядковується ряду умов. Обов'язковий супровід (на гітарі, фортепіано, бандурі, арфі, скрипці тощо), значно складніша структура строфи, характерна консольна мелодія вимагають певної підготовки.

Індивідуальна творчість відіграє тут значно більшу роль, ніж в інших жанрах пісенного фольклору. З самого початку романтика була тісно пов'язана з письмовою літературою та професійною музикою. Інструментальний супровід тут важливіший, ніж в інших жанрах, оскільки він є невід'ємною частиною жанру. Романтика створює своєрідний мелодійний образ, який доповнює зміст різними відтінками, які не завжди можна передати звуком.

Основою становлення і розвитку романсів в Україні стали так звані пісні – хорові народні пісні (один із перших жанрів світської писемності). Крім релігійно-духовних кордонів, які частіше називають псалмами, з'явилися межі ліричні, гумористично-сатиричні, бенкетні. Їх творцями та виконавцями були переважно представники середнього класу: семінаристи, викладачі, урядовці, нижче священство; краї були поширені в рукописних збірниках (край) і були тісно пов'язані з міською народною музикою. У ХІХ ст. її грань зменшується, поступаючись місцем іншим жанрам, особливо «пісенному куплету» чи «світській пісні».

На основі цього згодом розвинувся жанр сольного романсу. Прикладом співіснування духовної та світської тематики є творчість Г. Сковороди, автора багатьох популярних на той час пісень. Порівняно з окантовкою, яку виконує переважно хор, сольний «пісенний куплет» формально більш гнучкий і

підходить для вираження особистих почуттів. Важливу роль у процесі її становлення серед міського населення відіграли шари та взаємодії різних національних культур (німецька, польська, російська, чеська та ін.). Крім художньої літератури, значний вплив на розвиток жанру мав і театр. Романс, який з лялькової вистави перетворився на національну оперу та водевільну п'єсу, з вставлених ліричних номерів перетворився на засіб дослідження почуттів і характеру кожного актора.

Значний вплив на розвиток романсу мала творчість поетів-романтиків (В. Забіла, М. Петренко та ін.), Т. Шевченка, Ст. Руданського, Л. Глібова, Я. Федьковича, С. Воробкевича та ін.

Українські романси характеризуються певними якостями. Як і в інших ліричних жанрах, тут домінує відтворення внутрішнього світу людини, глибини її настроїв і переживань. Переважання особистих інтимних мотивів, психологізоване відображення почуттів і думок, мелодійна мелодія наближає вас до народної пісні, особливо на тему кохання. Існуючий епічний елемент пов'язаний з романтикою думки, тим більше, що спосіб виконання подібний, тематичний діапазон романсів дуже широкий. Найбільшу групу складають твори на тему кохання з усіма формами і відтінками почуттів: щасливе, нещасне кохання, туга, мотиви зустрічі, прощення, ревності, зрада тощо.

Визначальними ознаками цієї групи є сентименталізм, відтворення почуттів, романтичної атмосфери, що виявляється в зображенні напівказкових картин природи (романтичний пейзаж), в ідеалізації реального життя, в поетизації об'єкта кохання тощо. Гама почуттів коливається від спокійного лірико-споглядального плану до лютого вияву пристрасті, що яскраво проявляється в мелодії пісенного романсу. Романтичну атмосферу кохання підкреслюють мікрообрази, такі як такі елементи, як імітація гімну, образ квітника, звук скрипки тощо, докладні описи зовнішності, признання в коханні, тощо скоро.

До прикладів таких романсів можна віднести, романси «Магія кохання» (на слова К. Біліловського), «Я б узяв бандуру» (на слова М. Петренка), «Зоряна літня ніч» (автор невідомий), «До нього» (слова М. Олеся) та інші.

Друга велика тематична група – романси медитативно-філософського характеру. Вони схильні до літературних елегій за образною структурою і за способом розуміння дійсності. Основними мотивами тут є доля, самотність і невміння, пошук сенсу земного життя, бажання вирватися з тенета сірих буднів тощо. Ця група відноситься до соціально-побутової лірики, де є подібні мотиви. Характерною рисою цих романсів є філософія. Пошук сенсу життя виявляється в роздумах про час і вічність, що підкреслюється мотивом життя, що минає, незворотності втраченої молодості (Л. Глібова «Журба»).

Серед жанрових ознак романсу впадають у вічі формотворчі компоненти. Як і ліричні пісні романси характеризуються ускладненістю побудови строфи (поряд з катренами зустрічаються п'ятирядкові, шестирядкові строфи), ускладненими римами. Крім поширених в усній народній творчості дводольних розмірів: ямба і хорей, часто зустрічаються і складніші тридольні: дактиль («Ніч яка місячна»), амфібрахій («Дивлюсь я на небо»), анапест («Ні родини нема, ні дружини»). Нерідко трапляються і змішані віршові розміри («Чорнії брови, карії очі»). Проте завжди є чіткий ритм. Якщо лірична пісня не завжди характеризується періодичним повторенням наголосів і однорідністю метричного малюнка, то це дуже влучна складова поезія в романсах, з однорідними ніжками і чистими ритмічними акцентами. Це пов'язано з необхідністю інструментальної підтримки.

Особливості стійкого ритму і поетичної структури, а також складність метрики визначають особливості вже музичної структури. Народні пісні, створені в селянському середовищі, — це риси вільних метроритмів, романсів як жанру міського життя, створеного на основі художніх текстів окремих музикантів, ритмів та інтонацій мелодії. Їм властиві стійкий тон, витончена гармонія і різноманітність структурних форм. Мелодія висвітлює зміст твору, передає загальну атмосферу, доповнює художній, емоційний образ. Музичне

міське життя та професійна концертна практика вплинули на розвиток музичних жанрів.

В Україні, серед жанрів романсів, поширена романтична баркарола (італ. *barcarola* від *Lago* — човен), заснована на піснях венеціанської музичної думки. Її головна особливість — ритм 6/8, розмірена лірична мелодія, яка передає течію та плескіт води. Це також поширена музична версія в циркулюючому ритмі романсу (розмір 3/4). У поєднанні зі спільною ритмомелодією ці твори дуже різноманітні за тематикою.

У романсах синтезувалися не лише риси фольклору і писемної літератури та професійної музики, а й впливи різнонаціональних культур. Творячись у міському середовищі освіченими людьми, вони переймали риси мелосу інших народів: польського («Соколом-стрілою»), чеського («Ой дівчино, шумить гай»), німецького («Ой був то раз веселий час» — *O Tannenbaum*), угорського («Ой на горі два дуби зрослися», «Через поле широке»), російського («Мала мати сина»). Ці впливи виявляються у невластивих для української пісенності мелодіях і ритмах, як південнослов'янські мелодії (наприклад, болгарські) — розмір 5/4 («Ой Дністре мій, Дністре», «Гей три шляхи широкії до купи зійшлися», «Ой одна я, одна»). Зустрічається і мішана метро-мелодика, що вимагає відповідного музичного оформлення.

Другий аспект взаємодії – на рівні тексту. Деякі тексти також перекладено з інших мов. Наприклад, роман «Якби два розлучення» — це переклад німецької поезії Г. Гейне, а «Ой, волошки, волошки» — російський переклад О. Апухтіна. Романс С. Руданського «Співаючи чорний колір» — пісня польською мовою. Український романс, навпаки, вплинув на спів сусідніх народів. Яскравим прикладом відгуку можуть бути слова відомого російського романсу «Чорні очі» Є. Гребінки.

Отже, романс як жанр міської культури багатий на теми, мотиви, мелодії, образи, а своєрідність відтворення життєвих явищ значно доповнює усну народну творчість.

Говорячи про український романс, не можна не сказати про романси російського народу. Дослідниця-музикознавець А. Камалова детально вивчила когнітивний простір російського романсу. Висвітлення певних її ідей буде надзвичайно корисне для подальшого розгляду основного питання даного дослідження.

Звернення до російського романсу виявляє низку проблем: так, наприклад, залишається відкритим питання про обсяг та зміст поняття «російський романс», адже немає однаковості у розумінні відносин російського романсу та циганської пісні, у класифікації жанрових різновидів романсу, недостатньо вивчені його відносини з російською ліричною піснею та іншими вокальними жанрами. Подібний стан справ можна пояснити різноманітністю художніх світів та прийомів, представлених у романсах, його багатю, більш ніж 200-річною історією і, як результат, стихійно сформованим, часто нетермінологічним розумінням явища «російський романс».

Складність вивчення російського романсу полягає саме у його текстовій багатомірності. Літературознавці з огляду на цей факт користуються терміном «літературний романс» (Л.С. Саркісян). Російський романс як літературний та музичний жанр пережив часи розквіту та забуття. У його вивченні спостерігається згасання та загострення наукового інтересу. У XXI ст. поживається інтерес до виконавчої майстерності російського романсу, історії жанрових різновидів, долі окремих творів, музичних уподобань поетів [7], описуються лінгвістичні особливості текстів.

Що дозволяє інтерпретувати безліч поетичних текстів, визначених, як російський романс? Щоб відповісти на це питання, звертаємось до ліричних поетичних творів насамперед першої половини XIX ст. — часу формування цього жанру, розуміючи їх як текст, що виконує певну функцію і має характерні структурні та змістовні ознаки, як текст зі специфічним когнітивним простором.

Поняття «когнітивний простір» набуває в даний час широкого поширення; слід, однак, зауважити, що термін поки що не стабілізувався у певному значенні. У своєму дослідженні ми спираємося на розуміння

когнітивного простору з позицій уявлень про інформаційні системи: це якийсь соціально-когнітивний конструкт, необхідний для передачі та обробки інформації, «поліструктурна освіта, що включає когнітивні, семантичні, семіотичні, прагматичні, психолінгвістичні, психофізіологічні конституції з одного боку, забезпечують його багаторівневу складну організацію, з іншого боку, служать фільтрами (або векторами заломлення) передачі інформації в процесі комунікації»[12]).

Аналіз текстів Л. Гервера виявив 111 пісень, що включають 118 контекстів, що оповідають про тугу, смуток, переживання з різних причин; репрезентанти цих станів — дієслово плакати та його похідні розплакатися, сплакати і, звісно, плач. У ліричній пісні комплекс емоцій закріплений за словами з узагальненим денотатом: плач і плакати у значенні 'сум', 'скорбота', 'туга'. У фольклорному тексті емоції отримують узагальнене найменування, являючи собою результат осмислення складного світу станів, стосунків та створюючи ідеальний об'єкт.

«На відміну від конкретних і абстрактних імен, інваріантна частина змісту абстрактного імені значно менша від його варіативної частини, похідної від досвіду мовної особистості»; змістом абстрактного імені є «концепт, що включає логічний та сублогічний страти» [13].

Названі в піснях причини плачу відповідають традиціям російської народної поезії: «практично всім фольклорних жанрів... можна назвати загальні тенденції у світосприйнятті і зображенні внутрішнього життя людини» [13]; кількість причин обчислювана, оскільки «фольклорний світ замкнутий, обмежений... а людина не виділена з фольклорного соціуму і позбавлена індивідуальності» [13].

У ліричній пісні стан-переживання укладено у суб'єкті, він веде внутрішній діалог зі своїм Я або приписує своє Я іншому, узагальненому образу-символу (це може бути якась государя чи молода), що відповідає фольклорній картині світу [13].



Романс зазвичай висловлює конкретні любовні переживання, які мають на увазі адресата, суб'єкт прагне діалогу: Мене любила ти — життям веселився (Ф. Мерзляков, 1806); Вибач мені, пробач, чарівне створіння - / Докором я тебе, мабуть, образив (І. Булгаков, 1836). Фоном ліричної пісні є природа, її опис символічний, її репрезентанти — образи, що повторюються: соловушка, березонька, річечка: По бережку, по камінчику, тече річка не шумить, / У саду ль, в садку соловейко співає. Природа присутня й у романсі, але це, зазвичай, у формах описи конкретних природних явищ і станів: Ранок туманний, ранок сивий, / Ниви сумні, снігом покриті... (І.С. Тургенєв, 1843).

Звернення до ситуативної семантики дозволяє характеризувати російські ліричні пісні як тексти-сцени, де емоції у символічній формі представлені алегорично на тлі образів природи, що повторюються; картини статичні, немає розвитку. Поетичний текст ліричної пісні тяжіє до опису. Російські романси - це тексти-сценарії, де є історія відносин, розвиток чи згасання почуття.

Російський романс вже як літературний та вокально-інструментальний ліричний жанр формується у першій половині XIX століття під впливом західноєвропейської та російської народної культури, відбиваючи національні тенденції розвитку російського суспільства, його естетичні уподобання та духовні пошуки. Російський романс першої половини XIX ст. сприйняв образи та символи народної ліричної пісні, але розвинув їх відповідно до естетичних законів Нового часу та вимог нової, міської, культури. Порівняльний аналіз текстів російської ліричної пісні та російського романсу виявив основні жанрові характеристики останнього. Для когнітивного простору російського романсу актуальні такі смислові координати: яскраво виражений особистісний початок, діалогічність, наявність портретних характеристик і природних замальовок, багатство життєвих колізій та переживань, оповідальність, сценарність.

Як ми можемо бачити порівнюючи український та російський романси, що у них існує безліч схожих тем, що визначається близькістю культур, але при цьому є характерні риси романсу кожного з народів відповідаючи за реалізацію особливостей світосприйняття націй.

Тепер ми близько перейшли до аналізу когнітивного аспекту у музичних творах, загалом у такому жанрі як романс. Отже, при сприйнятті музики мозок слухача здійснює досить складну діяльність, що полягає у структуруванні музично-звукової матерії, яка постає перед людиною музичною ні як якась «звукова каша», а як складна багатокомпонентна та багаторівнева структура. Проте результати цієї діяльності дуже індивідуальні.

Вони залежить не лише від тонкощі слуху, а й від музичного досвіду людини. Справа в тому, що слухове виділення перцепту відбувається тільки в тому випадку, якщо в музичній пам'яті є відповідний музично-слуховий образ-еталон. Він є якимось узагальненим слуховим перцептом, з яким мозок звіряє почуте. Такі музично-слухові зразки формуються у процесі багаторазових актів сприйняття музики. Чимало їх ми дуже специфічні і властиві музиці тієї чи іншої жанру, стилю, напрями, зрештою, тій чи іншій музичної культурі. Відомо, що спеціально організована робота з формуванню відповідних стандартів прискорює і вдосконалює цей процес. А тому настільки важливою для людини є музична освіта.

Існування в психіці людини музичного відповідних еталонних перцептів вже на рівні обробки звукового сигналу забезпечує творчу діяльність мозку. Вона проявляється в тому, що крім перцептів, що корелюють з музично-звуковою матерією, у психіці людини нерідко мають місце перцепти ілюзорних звучань – звучання інших музичних інструментів (перцепти квазізвучань). Ці перцепти виникають завдяки тому, що в аналітичній формі музичного твору (наприклад, фортепіанного) мають місце типові мелодійні, ритмічні, фактурні, гармонійні та ін. кліше, властиві іншим інструментальним (або вокальним) жанрам. Таке відображення «музики в музиці» у музикознавстві давно осмислене та описане у різних музично-теоретичних контекстах, наприклад, у рамках теорії музичного змісту чи музичної семантики.

Сенсорно-перцептивна діяльність психіки, описана вище, лежить в основі складнішої психічної діяльності, в тому числі і тієї, яка виходить за сферу музичного. Йдеться про здатність мозку при сприйнятті музики викликати інші

(неслухові) відчуття (так звані, співчуття чи синестезії) та пов'язані з ними перцепти. Синестезії усвідомлюються і вербалізуються із боку суб'єкта, який сприймає музику.

У зв'язку з цим А.Орлов пише: «Слова замовкають там, де починається музика. Останнє, що ми можемо визначити словом у невербалізованих враженнях від музики, це синестезії – незліченні “неадекватні сприйняття” звучань, ніби вони були відчуттями зоровими, тактильними, смаковими, нюховими, м'язовими тощо» [16].

Якщо виявляти механізм неслухових відчуттів, то слід відзначити два моменти. Перший пов'язаний із принциповою непереборністю відчуттів із когнітивної психічної діяльності. У зв'язку з цим Л.М.Веккер пише: «...Усі рівні ієрархії когнітивних процесів, включаючи вищий рівень понятійного мислення, містять елементи безпосередньо чуттєвого образного відображення реальності, від яких всі ці вищі рівні когнітивних процесів у принципі не можуть бути повністю відокремлені» [14].

Другий момент стосується двох шляхів у виникненні відчуттів – відцентрового та відцентрового. Центрошвидкий механізм полягає в тому, що відчуття виникає в результаті впливу того чи іншого стимулу на відповідні сенсорні системи. При цьому відбувається рух за рівнями психічної ієрархії від нижчих до вищих: від сенсорно-перцептивних процесів до логіко-понятійних. Відцентровий механізм характеризується низхідним рухом. А тому думка про той чи інший предмет чи моторний акт здатна викликати зміни у відповідних рецепторних системах, у м'язах людини. Зміни ж ці подібні до тих, які мали б місце при реальній сенсоріці або реальному русі. Однак ці зміни будуть мати місце, якщо відповідні відчуття вже колись переживалися індивідом. Тому роль життєвого та художнього досвіду для виникнення цих вторинних відчуттів та пов'язаних з ними перцептів важко переоцінити.

Завдяки цьому досвіду при сприйнятті музики і провокує виникнення великої кількості співчуття, а музика з мистецтва звуків перетворюється на

феномен, здатний розкрити перед слухачем різні світи, наповнені фарбами, формами, запахами, смаками. І це давно помічено музикознавцями.

Когнітивна діяльність психіки, людського мозку при сприйнятті музики, а саме романсів, не обмежується сенсорно-перцептивним рівнем. Музика здатна породжувати у слухачі розумову діяльність. При цьому остання може замикатися на сфері музичного, а може виходити за її межі. Мислення – це процес, що полягає в інформаційній переробці первинних і вторинних образів (гештальтів). Іманентною ознакою розумових операцій є своєрідний переклад «інформації з власне психологічної мови просторово-предметних структур, тобто з мови образів, психолінгвістичний, символічно-операторний мову ...». Романс завдяки високій образності та постійному зверненню до відчуттів повністю відноситься до даного процесу.

Інакше кажучи, мислення передбачає операцію “ілюстрації” гештальтів з допомогою символів. Символи можуть бути як слова вербальної мови, так і будь-які інші знаки (наприклад, формули, схеми, графічні зображення тощо). Будучи системою численних структур, музична тканина для слухача потенційно постає як невичерпний об'єкт для осмислення та означення. Якщо композиторська діяльність полягає у цілеспрямованому і часто свідомому відборі музичних засобів (або музичних структур) для об'єктивації задуманого та відчувається в глибинах психіки музично-художнього образу (інтонаційної форми за В. Медушевським) – і в цьому полягає одна із сторін музикантського мислення, то розумовий процес перцепієнта (людини, що сприймає мисленнєві сигнали) у цьому плані полягатиме у називанні (у “перекладі” мовою символів) тих музично-звукових структур, які його психіка зуміла виділити у звуковому потоці.

Тому якщо вже говорити про мислення на рівні музично-звукових структур, то можна згадати про особливу розумову діяльність у сфері музики, пов'язану з музично-дериваційними процесами. Музична деривація безпосередньо відтворює, відображає структуру думки, для якої властива

наявність двох операндів (об'єктів мисленнєвої операції) та одного оператора (операції з операнди).

Для осмислення асоціативної тенденції властиво те, що новий компонент розумового процесу своїм джерелом має вихідний і виникає на основі асоціативного зв'язку. Численні твори, що виростають на основі перетворення певної вихідної музично-звукової моделі, особливо романси, відображають саме цей розумовий процес. Нерідко вони мають відповідні назви, такі, як «Роздум», «Розмисел».

Для мислення тенденції властиво те, що певний продукт роботи психіки завжди вклинається протягом думки. У музиці це виявляється в тих творах, де якась музична структура неодноразово і часто раптово вторгається в музичний текст, що розгортається. Романси є тому гарним прикладом. У рамках досліджуваної проблеми важливо відзначити те, що при сприйнятті романсів слухач надає алгоритми розумових операцій, властивих тому чи іншому виду мислення. Романс провокує у слухачі той чи інший режим роботи мозку, і тому різні види мислення в буквальному значенні людина переживає на собі. Все це завдяки достатньо глибокому філософському підтексту у багатьох романсах.

Когнітивні процеси при сприйнятті музики, пов'язані з мисленням, проявляються і в тому випадку, коли слухач усвідомлює сприйманий твір як частину вже зберігається в його досвіді музично-звукового тезаурусу, що включає багато творів і зазначеного як жанр, стиль, музичний напрямок та ін. цьому випадку має місце не тільки усвідомлення почутого через відповідні поняття, а й певне інформаційне (звуко-слухове) збільшення. Усвідомлення слухачем матеріалу, що звучить як жанрового, стильового та ін. явища передбачає володіння ним відповідними музично-звуковими структурами (жанровими, стильовими кліше), що дозволяють віднести твір в ту чи іншу групу.

Дуже важливим компонентом когнітивних процесів є розуміння. Розуміння, як вважає Л. Веккер, є психологічну специфічність думки [17]. Даний феномен і його механізм ще недостатньо глибоко вивчений у психології.

Однак безсумнівно, що розуміння передбачає усвідомлення логосу об'єкта, що розглядається, його устрою. У сфері музики про розуміння можна розуміти як влаштований твір (на різних структурних рівнях, починаючи від використовуваних композитором найпростіших музичних засобів, закінчуючи композиційною формою всього опусу.) Але слухач здатний розуміти і свої емоційні переживання, думки, ідеї, уявлення, що виникли у зв'язку з музикою, усвідомлюючи їх як певний життєвий зміст, втілений за допомогою звуків, і інтерпретуючи це усвідомлення як розуміння музики.

З усією очевидністю процеси розуміння проявляють себе при сприйнятті музичних творів, вибудованих особливим чином – згідно, так званих музикознавства, сюжетної драматургії та драматургії оповідання (оповідання).

Особливості когнітивних процесів при сприйнятті музичних творів, що належать до сюжетної драматургії, тобто класичних пісень та романсів, полягають у тому, що слухач дізнається в музиці моделі різних діалогів та монологів, а також різноманітні сюжетні колізії, властиві театральному мистецтву (хоча не тільки йому).

Таким чином, при сприйнятті музики психіка слухача, його мозок виконують досить складну когнітивну діяльність, пов'язану зі структурування музично-гукової матерії, з інтерпретацією та перетворенням слухових перцептів і відчуттів, у відчуття інших модальностей. Ця діяльність дозволяє людині осягати музичні ідеї, концепти, поняття, заражатися емоцією і присвоювати різні рухи. Сутність музики як мистецтва полягає в тому, що вона дає змогу людині відчувати віртуальний світ, що вибудовується людською психікою. Не менш важливим є й те, що при сприйнятті музики людина отримує можливість відчувати себе як частину цього світу – відчувати ефект партиципації, злившись із предметом музичного відображення.

Таке глибоке проникнення в предмет, що відображається, що дозволяє слухачеві відчувати себе як цей предмет, змушує згадати філософію Шопенгауера, згідно з якою саме музика здатна презентувати справжню картину світу як грандіозної системи коливань. Нарешті, когнітивна діяльність

психіки слухача, що забезпечується особливими механізмами переробки звукового матеріалу, дозволяє йому переживати особливий стан-ставлення до світу, до того чи іншого об'єкта цього світу, до іншої людини. Цей стан відрізняє мистецтво від науки, у якій людське ставлення "вноситься за дужки" наукового дослідження. Але саме потреба в цьому стані, властива роду людському, і, слід вважати, що саме цей стан-відношення дозволяє зберегти в людині людський початок.

Так зване "когнітивне музикознавство", про яке вже йшла мова раніше, націлене на розуміння як самої музики, так і процесу її пізнання. Будучи міждисциплінарною областю наукового знання, у фокусі якої знаходяться проблеми взаємозв'язку мови та музики в когнітивних процесах, музична когнітивістика як аналітичний апарат використовує методи вивчення механізмів впливу на біологічні моделі, що ототожнюються з обчислювальними процесами, такими як нейроні. Вражає, що з позиції нових принципів аналізу досліджується як історичний музичний матеріал, що належить до тональної традиції, і нова музика, орієнтована інші моделі сприйняття.

Проте формальний принцип та алгоритм дослідження є аналогічними. Зв'язок різних наук у музичній когнітивістиці дає дивовижні результати внаслідок поєднання наукового інструментарію біології, нейролінгвістики, математики, психології, нейробіології та, безумовно, сучасної інформатики. Саме за допомогою штучного інтелекту (artificial intelligen1) вчені розраховували виявити та використовувати як методи для вирішення конкретних завдань інтелектуальні механізми. Перехід від однієї інтелектуальної сфери до іншої у тих, хто займався штучним інтелектом, був стрімким і сприяв всебічному вивченню цього феномена та інтеграції різних наукових областей.

## РОЗДІЛ 2. ОБГРУНТУВАННЯ ТА АНАЛІЗ ТВОРЧОГО ПРОЄКТУ «ЧАРІВНИЙ СВІТ РОМАНСУ»

### 2.1. Етапи підготовки творчого проєкту «Чарівний світ романсу»

Організаційно – підготовчий етап. Мені випала можливість обрати тему та сформувавши програму для свого концерту. Враховуючи обсяг роботи та особливості свого голосу я зробила жанр романсу програмною основою свого концерту. Проконсультувавшись із моїм викладачем, Народним артистом України, Мустафаєвим Фемієм Мансуровичем, ми відібрали 6 романсів, які я вже виконувала в академії та нові вокальні твори. Наступним кроком став підбір вокальних ансамблевих творів та пошук напарників для участі у концерті.

На конструкційному етапі я почала співпрацювати з Факультетом мистецтв ім. А. Авдієвського НПУ ім. М. П. Драгоманова, де мені порекомендували концертмейстера Єлізарову Діну Валентинівну. З нею я приступала до роботи над вибраними вокальними творами. Визначившись із запрошеними гостями концерту (аспірант НПУ ім. М. П. Драгоманова Іван Матковський, викладач ДШМ №4 Наталія Размадзе, солістка хору «Moravski» Марія Смірнова, студент Національної академії керівних кадрів Владислав Мишков, учениця ДШМ №4 Віталіна Якимчук) я почала роботу над сценарієм до концерту.

Технологічний етап складався із написання та корегування сценарію до концерту, генеральних репетицій, підбір сценічного вбрання, а також підготовки промо-матеріалів (афіша). Адміністрація Київського фахового коледжу туризму та готельного господарства за моїм проханням надала мені можливість скористатися концертний зал коледжу надавши допомогу із необхідним технічним забезпеченням, відеооператорами та звукорежисером.

17-го вересня 2021-го року у Палаці культури КФКТГГ відбувся концерт «Чарівний світ романсу» який став заключним етапом мого творчого проєкту.



## 2.2. Аналіз репертуарних творів концерту «Чарівний світ романсу»

Романс представлений як соціальна когнітивна структура, яка має сукупність притаманних історико-культурним умовам когнітивних характеристик. Шляхом порівняльного аналізу текстів романсів та ліричних пісень розкриваються загальні характеристики лірики, а також когнітивні особливості романсів: конкретизація почуття, схильність до певних емоцій, портретизація, описовість. Слід зазначити про розбіжності у диференціації жанрових різновидів романсу. Питання визначення науковості класифікацій романсів, що фігурують у різних роботах, пов'язане з певними труднощами, оскільки часто вони оперують різнорідними типологічними ознаками і включають в себе довільну кількість різновидів, у тому числі: класичний, салонний, побутовий, міський, жорстокий, циганський, козачий і т. д. [5]

Перенесення на музику просторових уявлень є окремим випадком синестезії, основною для музичного мистецтва. «Якщо ми відкинемо всілякі метафори, такі як "рух", "простір", "циркуляцію" звукових акордів та інших об'єктів, висхідних та низхідних мелодійних ліній; якщо ми відкинемо ці метафори геть, від музики нічого не залишиться. Залишиться лише ізольований, позбавлений будь-якого значення звук» [9].

### «Коли розлучаються двоє» (1893)

Композитор, піаніст, хоровий диригент, фольклорист, педагог, громадський діяч, основоположник нової української національної музики Микола Лисенко (1842 - 1912) є автором гімнів «Молитва за Україну» та «Вічний революціонер», опери «Тарас Бульба», «Наталка Полтавка» та інші. Композитор зробив численні аранжування народної музики для голосу й фортепіано, для хору та мішаного складу, а також написав значну кількість творів на слова Тараса Шевченка.

Твір «Коли розлучаються двоє» був присвячений першій дружині Лисенка – Ользі Лисенко (до подружжя О'Коннор). Миколі Лисенку вона доводилася троюрідною племінницею. Вони повінчалися в 1868 році. Разом з Лисенком

Ольга поїхала в Лейпциг, де стала брати уроки вокалу (1868 - 1869). Вона володіла «невеликим», проте красивим лірико-драматичним **сопрано**. В 1874 - 1878 Ольга навчалася в Петербурзькій консерваторії, після закінчення якої, почала виконувати твори свого чоловіка. Вона була першою виконавицею ролі Оксани в першій вітчизняній опері «Різдвяна ніч», а також першою виконавицею партій та співів Офелії («Гамлет», український переклад М. Старицького, 1878). З часом у Ольги почалися проблеми з голосом, і їй довелося припинити виконавську діяльність. З 1880 року вона викладала спів та фортепіано. Через 12 років спільного життя Микола та Ольга розлучилися. Загалом Лисенко він присвятив їй 11 своїх творів.

Романс «Коли розлучаються двоє» написаний у куплетній формі. Текст твору відображає роздуми ліричного героя про душевні переживання розлучених закоханих. Автором оригінального віршу є видатний німецький поет Генріх Гейне. Твір був написаний ним у 1823 році та увійшов до другого циклу «Книги пісень» «Ліричне інтермеццо». Переклад твору на українську мову 1892 року зробив випускник юридичного та історико-філологічного факультетів Київського університету Максим Славинський (1868—1945), відомий під псевдонімом М. Ставицький.

Центральна тема віршу — тема розлуки. Поет кохає і страждає через те, що його любов не відповідає йому взаємністю. В творі ліричний герой зображується в момент коли у його стосунках із коханою настає найважча пора — болісного, але неминучого розлучення. Вірш побудовано у формі контрастного зіставлення. В першому чотивірші відображені роздуми ліричного героя про розлучення як таке. В ньому описуються гіркі тяготи з якими стикаються закохані при розлуці. В другому чотивірші контрастно протиставляється особистий досвід ліричного героя – розлука з коханою, значення якої усвідомлюється ним постфактум. Зустрівшись з розлукою віч навч, ліричний герою безпосередньо осягає усю її болючу силу.

Перекладач чудово відтворив поетичні особливості оригіналу, використавши асонанси й алітерації. Вірш написаний в розмірі «амфібрахій»,

який в даному випадку допомагає створити атмосферу філософських роздумів та передати відчуття печалі.

Мелодія твору наспівна. В ній відчувається вплив елементів народної пісні. Двоголосся яскраво підкреслює зміст твору, ніби виражаючи спільні роздуми розлучених закоханих. Інтервальне співвідношення між партіями будується на широкій відстані, що дозволяє чітко відокремити мелодичні лінії на слух одну від одної. Ритмічна однорідність партій вокалу в першій частині романсу створює відчуття спокійного суму. Друга частина починається з ритмічного перехрещення голосів, що поступово загущує емоційні фарби. Знову поєднуючись, голоси приходять до кульмінації, вираженої висхідним ходом мелодії. Високі ноти змінюються драматичною розв'язкою через низхідний хід, який створює відчуття приреченості. Рефрен підкреслює емоційний ефект другої частини додатково акцентуючи другу частину вірша, як головну з ідейної точки зору.

Фортепіанна партія розпочинається з невеликого вступу. Фактура акомпанементу викладається однотипним інтервальним арпеджіо на основі рівномірного ритмічного малюнку із «зависанням» на слабких долях та є однорідною майже для всього твору. Типовий ритмічний малюнок створює певне відчуття напруги, музично ніби відтворюючи ті самі «зітхання» про які йдеться у тексті твору. На основі поєднання ритміки акомпанементу із ритмікою вокальних мелодій виникають певні «переклички». В другій частині романсу розвиток музичного матеріалу виникає через спільне динамічне розширення вокальних партій та супроводу. У кульмінації мелодичні лінії голосів підкреслюються підголосками в акомпанементу. Завершає твір програш, який нібито драматично ставить остаточну крапку у роздумах ліричного героя про свої переживання.

З виконавської точки зору найбільш складною задачею, що стоїть перед виконавцями є дотримання інтервального та ритмічного співвідношення між двома голосами. Для твору характерні широкі інтервали, що з одного боку

спрощує ідентифікацію різних голосів на слух, а з іншого робить більш складними нюанси інтонування.

Дует передбачає тісну взаємодію між виконавцями на сцені. Їх образи емоційний стан, характер донесення переживань до слухача, мають співвідноситися. Ця синхронізація необхідна для правдоподібного відтворення своєрідного діалогу між вокалістами під час виступу.

Романс «Коли розлучаються двоє» є одним із найяскравіших зразків вокальних творів написаних для дуету в українській академічній музиці. В ньому Лисенко вдалося з високою художньою майстерністю розкрити тему переживань пов'язаних із розлукою.

### «Жайворонок» (1840)

Російський композитор, засновник російської класичної музики Михайло Глінка (1804 - 1857), спираючись на багатовікові традиції європейського музичного мистецтва, завершив процес формування національної композиторської школи.

Твір «Жаворонок» входить у вокальний цикл композитора «Прощання з Петербургом», що складається з 12-ти номерів. Глінка працював над ним у червні-липні 1840-го року. Написанню твору передувала низка сумних подій у житті композитора у другій половині тридцятих років. Смерть Олександра Пушкіна (якого він вважав своїм кумиром), а згодом молодшого брата композитора, шлюбборозлучний процес – все це Глінка дуже тяжко переживав. На фоні цього непростого життєвого етапу і був створений вокальний цикл. Усі романси циклу написані на вірші М. Кукольника; незважаючи на те, що їх поєднує загальна наскрізна тема мандрівок і розлучень, кожен є самостійним твором. Багато романсів циклу мають посвяти; «Жаворонок» присвячений поетові та перекладачеві О. Струговщикову, що прославився своїми перекладами творів Гете та Шиллера.

Романс «Жайворонок» має куплетну форму. Текст твору розкриває меланхолійний емоційний стан ліричного героя зануреного у роздуми про свою кохану.

Автор слів романсу – російський письменник та поет М. Кукольник. Головна тема твору – тема переживань закоханої людини. В першому куплеті ліричний герой описує свої спостереження за жайворонком та міркує про природу його печального співу. В другому – жайворонку протиставляється вже сам ліричний герой і його переживання. Він, очевидно, з тих, чи інших причин, не може бути із своєю коханою. Співаючи свою пісню любові герой із надією спрямовує свої роздуми до неї, гріючи себе, чи навпаки мучачи усвідомленням того, що він не самотній у своїх переживаннях. Текст твору не дає чіткого уявлення про характер відносин ліричного герою із предметом своєї любові. Не відображаючи у вірші якоїсь конкретної сюжетної основи, Кукольник, за допомогою метафоризму, майстерно відобразив внутрішні переживання ліричного героя та тим самим створив широкий простір для інтерпретації змісту твору. Вірш пронизаний задумливим меланхолійним настроєм, який Глінці вдалося тонким чином передати у музиці.

Романс «Жаворонок» схожий на народну пісню душевний романс із простою, але красивою та проникливою мелодією. В ньому композитор створив мальовничий образ російської природи, висловивши ніжні почуття: сподівання на здобуття справжньої любові. Мелодика романсу багато в чому близька до російської побутової пісні: так, основна інтонація романсу, що шестикратно повторюється в кожній строфі і визначає весь його гармонійний вигляд, - крок на кварту вгору з наступним розвитком - пов'язана з типовими наспівами російських пісень. Особливістю вокальної мелодійної лінії романсу є безперервне повернення до п'ятої ступені тональності. Відчуття легкості тематичному матеріалу надають октавні стрибки, які протягом усього твору звучать в акомпанементі. Кожен куплет романсу закінчується темою жайворонка, що прозвучала у вступі. Вона нагадує слухачам, що саме спів

маленької пташки закликає ліричного героя висловити ніжні почуття до своєї обраниці.

Акомпанемент романсу будується на простій арпеджованій фактурі. Партія фортепіано м'яка і прозора. Висхідні арпеджіо створюють відчуття легкості, проте разом з тим і тонкої напруженості. Рівномірна ритміка супроводу заспокоює та створює чіткий фундамент для партії вокалу. Композиція відкривається невеликим фортепіанним вступом, який створює мрійливий настрій. Мініатюра наповнена мелодійними трелями, що імітують спів маленької птиці, використовуючи для цього високий регістр і велику кількість форшлагів.

В аранжуванні романсу для дуету головною технічною складністю є інтонаційне співвідношення голосів. Партія другого голосу пронизана широкими інтервальними стрибками, що разом із дисонуючими співзвуччями додатково ускладнює задачу дуетного інтонування.

Незважаючи на ці особливості аранжування романсу для дуету, що ставлять перед вокалістами непрості технічні задачі, характер твору передбачає легкість і прозорість у виконанні. Перед вокалістами стоїть головна задача - передати слухачу настрої спокою та суму, дотримуючись відповідних характеристик у сценічних образах.

«Жаворонок» відноситься до найпопулярніших творів романсової спадщини композитора та є однією із найвідоміших композицій Глінки загалом. В цій на перший погляд простій музичній мініатюрі композитору вдалося розкрити найтонші відтінки душевних переживань за допомогою алегоричного використання образів природи.

#### «Лукашева сопілка» (1981)

Композитор, педагог, піаніст, музикознавець, громадський діяч Анатолій Кос-Анатольський (1909 - 1983) увійшов в історію вітчизняної музичної культури як один з яскравих, самобутніх і активних її творців. Його пісні, хори, вокально-інструментальні твори часто звучать по радіо, на телебаченні; концерти

виконуються знаними симфонічними оркестрами; опери та балети ставляться академічними театральними колективами. Загалом, перу композитора належать майже 500 музичних творів, а також близько 100 критичних статей з питань музики, літератури, культурно-громадського життя.

Романс «Лукашева сопілка» написаний у куплетно-приспівній формі. Головна тема твору – мальовниче зображення образів природи Західної України в художньому контексті твору «Лісова пісня» Лесі Українки.

Автор віршу - український поет, Заслужений діяч мистецтв України, лауреат міжнародних і всеукраїнських літературних премій, Йосип Струцюк. В пісенному жанрі Струцюк співпрацював з такими відомими композиторами як Анатолієм Кос-Анатольським, Олександром Білашем, Анатолієм Пашкевичем та іншими. За словами Анатолія Кос-Анатольського: «Йосип Струцюк — один із найкращих наших поетів, слово котрого природно лягає на музику». Окремі пісні Йосипа Струцюка широко відомі, а деякі вже сприймаються, по суті, як народні.

У вірші ліричний герой оспівує красу рідного краю: його озера, гаї, струмки. В творі автор відсилає до персонажів п'єси Лесі Українки «Лісова пісня». Згадується легенда про Мавку, Лукаш та його сопілка. Образ сопілки Лукаша має для віршу велике значення, оскільки саме її звучання імітується Кос-Анатольським у вокалізній інтермедії. В романсі композитор використав композиційний прийом звуконаслідування - засобами «інструментального співу» зображується звучання музичного інструменту.

Мелодія романсу іскристо яскрава та дуже наспівна, що є характерною ознакою композиторського стилю Кос-Анатольського. Їй властиві широкий інтервальний рух, різноманітні ритмічні фігурації, жвавий рух мілкими тривалостями, часта мелізMATика (форшлаг) та поєднання різноманітних штрихів. Своєрідною візитівкою твору є її вокалізна частина. В ній в мелодії голосу проводяться швидкісні пасажі у високій теситурі на стакато.

У творі присутні уповільнення, які характерні як для мелодії (закінчення інтермедії), так і для акомпанементу (закінчення вступу).

Партія фортепіано викладається рівномірною акордовою фактурою. Ритмічний малюнок восьмими в басу в поєднанні з використанням октав, що перекликаються з акордами в правій руці, створюють відчуття безперервного руху. Арпеджіо акордів на сильній долі в перших двох тактах приспіву підкреслює як мелодичну лінію голосу, так і текст що на неї припадає. Фактура акомпанементу в інтермедії стає більш розміреною, надаючи простір віртуозним пасажам в мелодії. Вокалізна частина завершується невеликим програсом, що передуває куплету. В коді між фортепіано і вокалом виникають переклички, які завершується ефективною несподіваною розв'язкою.

Романс «Лукашева сопілка» можна сміливо назвати віртуозним твором для колоратурного сопрано. Насичені інтервальні стрибки, ритмічні фігурації, жвавий рух мілкими тривалостями у швидкому темпі, часта мелізматика та чергування різноманітних штрихів ставлять перед виконавцем велику кількість вокально-технічних задач: роботу над інтонацією, диханням, опорою, артикуляцією. Особливої уваги заслуговує вокалізна частина твору. Швидкісні пасажі шістнадцятими нотами на стакато у високій теситурі стануть для вокаліста справжнім випробуванням у відношенні володіння своїм голосом.

Незважаючи на усю технічну складність вокальної партії, романс носить світлий, радісний, жвавий характер. Текст мрійливо описує красоти природи рідного краю ліричного героя, тож перед виконавцем стоїть непроста задача передати відчуття піднесеної легкості при достойному втілення непростих з виконавської точки зору музичних задумів композитора.

Романс «Лукашева сопілка» є перлиною в скарбниці української вокальної академічної музики. Кос-Анатольському вдалося створити яскравий, цікавий, динамічний твір, який захоплює слухачів вже не перше десятиліття.

### «Журавка» (1975)

Український **КОМПОЗИТОР** жанрів класичної та популярної музики Олександр Білаш (1931 - 2003) у творчому доробку має понад чотирьохсот пісень, музика



до кінофільмів, спектаклів, фортепіанні концерти, оперети, дві опери та моноопери, симфонічні твори та дев'ять поетичних збірок.

В літературній основі романсу «Журавка» лежить вірш відомого українського поета-пісняра Василя Юхимовича. Вірш «Журавка» народився ранньої весни 1975-го року на Володимирській гірці. Вже влітку 1975-го року поет прочитав його на своєму творчому вечорі в Київській філармонії. На заході у глядацькому залі був присутнім близький товариш Юхимовича, композитор Олександр Білаш. Вірш «Журавка» справив на нього велике враження і композитор вирішив перетворити його на пісню. Романс «Журавка» отримав широку відомість у виконанні видатної співачки, Народної артистки СРСР Діани Петриненко. Загалом, Олександр Білаш написав понад двадцять жартівливих і ліричних пісень на слова поета Василя Юхимовича. Найбільш відомі з них: «Їхав я по гравію», «Ластовинки», «Пісня шофера», «Річко моя мила», «Ой, чого ти, Черемоше» та пісня «Розлюбить не сила» з художнього кінофільму «Сейм виходить з берегів».

Романс «Журавка» написаний у куплетній формі. Головною темою твору є болісне нерозділене кохання.

Вірш Василя Юхимовича «Журавка» заворює своєю драматургією. В ньому з болючою щирістю розкриваються страждання жінки через сильні та щирі почуття, які не є взаємними. Оповідання у вірші ведеться від першої особи. Жінка звертається до свого коханого з риторичними питаннями, розповідаючи таким чином свою особисту історію. У творі використовується художнє протиставлення. Розказуючи про журавку, що «забилася крильми об крижину», головна героїня нібито сама себе із нею порівнює, тим самим підкреслюючи усю тяжкість та безвихідність свого положення. Твір просочений сумом та печаллю, які зрештою не є подоланими. Для віршу характерне використання образів природи. В кожному чотивірші наявні ті, чи інші образи, що з нею пов'язані (журавка, розрив-зілля, місяць, веселка).

Мелодія романсу пластична та дуже наспівна. В ній відчувається вплив традицій народної пісні. Рефрен останніх двох рядків куплету тільки посилює

цю подібність. Розвиток мелодичної лінії відбувається через інтервальне та ритмічних протиставлення. Мелодія куплету розпочинається із низхідного руху на чисту квінту, при ритмічному співвідношенні звуків інтервалу як четвертної з точкою та восьмої. Проте, вже з третього такту цей мотив нібито обертається, як інтервально, так і ритмічно. Низхідний рух замінюється висхідним, а тривалості в ритмічному співвідношенні перетворюються на протилежні восьму та чверть з точкою. Розвиток кожної фрази супроводжується стрибком на інтервал ширший за секунду. З третього такту відстань між двома першими нотами мотивів поступово розширюється поки не знаходить завершення у секундовому висхідному русі в закінченні фрази. Такі інтервальні стрибки створюють відчуття нестійкості, що прекрасним чином розкриває внутрішні переживання головної героїні. В творі можна зустріти динамічні контрасти, акценти, а також форшлагги. В рефрені темп змінюється на більш жвавий, що покликано смисловим чином підкреслити завершення кожного куплету.

Фортепіанна партія романсу виткана із різноманітних елементів. У вступі акомпанемент викладається яскравою арпеджованою фактурою, що з самого початку задає певну ступінь емоційної насиченості. Арпеджію змінюється оспівуванням фортепіано теми, яка пізніше буде звучати в мелодії голосу в рефрені. Фактура супроводу у першій частині куплету перетікає в акордову. Ритмічний малюнок поєднання четвертної та восьмої ноти в акордовому викладенні створює ефект напруженості. Починаючи з п'ятого такту, фактура акомпанементу змінюється – права рука замість половинок починає грати акордові фігурації восьмим, які оспівують мелодію голосу. Переходу на рефрен передуює яскравий низхідний акордовий хід шістнадцятими, який підкреслює кульмінацію кожного куплету. У самому рефрені партія лівої руки переходить на неоднорідні пластичні та дуже мелодичні арпеджію шістнадцятими. Наприкінці коди в партії фортепіано починає звучати початок головної теми, проте він переривається великим мінорним септакордом, який завершує твір, створюючи відчуття непереборного смутку.

Вокально-технічні аспекти твору, що потребують від виконавця уваги та опрацювання: інтонування широких низхідних та висхідних ходів, дотримання ритміки мелодії, точне виконання мелізматики та відтворення яскравого динамічного нюансування.

З точки зору сценічного виконання твір потребує від вокаліста глибокого емоційного занурення у переживання головної героїні задля правдивого відтворення стану несамовитого суму та передачі усієї трагічності твору.

Романс «Журавка» є зразком потужного драматичного твору у цьому жанрі. Музика Олександра Білаша розкрила та оживила образи, створені Василем Юхимовичем, наділивши їх потужною силою, здатною торкатися найтонших струн душі слухачів.

#### «Восточный романс» («Пленившись розой, соловей») (1865)

Російський **КОМПОЗИТОР**, педагог, диригент Микола Римський-Корсаков (1844 – 1908) є автором багатьох творів у різних жанрах. «Восточный романс» відноситься до періоду ранніх романсів композитора (1865-70 рр.), що включає в себе художньо досконалі зразки пейзажної та східної лірики («На склонах Грузи», «Ель и пальма»).

Романси композитора 60-х рр. розкривають творчу індивідуальність автора: гармонійність його світовідчуття, тонке поетичне відображення природи, прагнення закінченості та єдності висловлювання.

М. Римський-Корсаков написав «Восточный романс» на слова поета Олексія Кольцова (1809-1842), Поетична спадщина Олексія Кольцова невелика за обсягом (поет прожив всього 33 роки), але вважається дуже значущою за своєю художньою цінністю. У 30-х роках 19-го століття Кольцов зблизився з цілим рядом найпримітніших людей тієї епохи – Чаадаєвим, Одоєвським, Боткіним, Вяземським, Жуковським, і, звичайно ж, з Пушкіним та Белінським. На його вірші створені пісні та романси, які стали невід'ємною частиною російської культури. Романси на вірші Олексія Кольцова були написані, крім М. Римського-Корсакова, О. Даргомижським, М. Мусоргським, С. Рахманіновим,

М. Глінкою, О. Варламовим, М. Балакіревим, О. Гурільовим, О. Глазуновим та іншими. До них відносяться, зокрема, такі дуже відомі зразки як «На заре туманной юности», «Грусть девушки», «О, не целуй меня», «Соловьём залётным».

Романс складається з куплетної форми. У творі розкривається тема нерозділеного кохання за допомогою художнього порівняння.

В основі романсу лежить вірш «Соловей» Олексія Кольцова. Своему віршу автор дав підзаголовок «Наслідування Пушкіну».

Мелодика романсу природна і свіжа, у формі твору нібито випадковим чином поєднуються елементи інструментальної імпровізації і, власне, пісні. Орієнтальні вигини мелодії, імітації звучання флейти на тлі звуків волинкового типу духових інструментів створюють атмосферу чарівності.

Романс «Пленившись розой, соловей» складається із 48 тактів. Половину їх (24) займає фортепіанний вступ і закінчення, що вже характерним чином описують художню атмосферу твору. Вокальна імпровізація складається з коротких фраз, окремих слів, розділених паузами. Виконується вона майже асаpella, зрідка злегка підтримуючись акордами. У цьому романсі вже ясно простежується новий його тип, створений М. Римським-Корсаковим, з великим значенням акомпанементу (що швидше нагадує фортепіанний виклад оркестрової партитури) та вокальною декламацією. Таке використання фортепіано ставить перед піаністами задачі, схожі на ті, які пред'являв виконавцями своїх романсів Ф. Лист: збагачення звукової палітри, тонке використання педалі, володіння різноманітними штрихами.

Практично всі ранні романси М. Римського-Корсакова написані в наспівно-декламаційному типі мелодизму. Вокальні фрази складаються з 4-6 нот, вони розірвані численними паузами. Ні про який широкий спів, *bel canto*, мови бути не може, вся увага у творі прикута до виразного донесення поетичного тексту. Для молодих вокалістів такий мелодійний матеріал допоможе, не ускладнюючи завдання володінням кантиленою технікою, домогтися виразного донесення словесного тексту, попрацювати над

артикуляцією, особливо зручною у виконанні у середньому регістрі. Романс написаний короткими вокальними фразами, які не вимагають глибокого оперного дихання, насиченого звучання, драматичних кульмінацій та безперервного legato, що дозволить студентам розподіляти увагу між технічними та художніми задачами виконання.

В композиційних рішеннях М. Римського-Корсакова відчувається вплив балакїрівських прийомів: основою музикального задуму нерідко стає фортепіанна партія, яка і визначає загальний характер романсу, а іноді безпосередньо відображає образи вірша за допомогою барвисто-образотворчих деталей гармонії та фактури. Вокальна партія як така не містить у собі характерних східних інтонацій, зате вступ та закінчення партії фортепіано відзначені східним колоритом. Обернення із використанням збільшених секунд, велика кількість зменшених септим, понижена друга ступінь – все це створює чуттєво-пристрасний характер.

Особливої уваги з вокально-технічної точки зору вимагає заключна наспівна вокалізна частина твору. Широкий діапазон мелодії, спів у високій теситурі, інтервальні скачки, мелізми та динамічний розвиток – всі ці аспекти ставлять перед виконавцем конкретні задачі для опрацювання, а декламаційний характер мелодії вимагає від виконавця тонкого відчуття настрою твору і розуміння його змісту задля переконливого їх розкриття під час виступу.

«Восточный романс» є яскравою п'єса, в якій простежуються характерна стилістикавокальних творів М. Римського-Корсакова. Синтезуючи елементи східної музики з академічною вокальною традицією, Римський-Корсаков написав твір, пронизаний чарівною атмосферою сходу.

«Юноша и дева» (кінець 1830-х – початок 1840-х р.)

Російський композитор, творчість якого значно вплинула на розвиток російського музичного мистецтва XIX-го ст. Олександр Даргомижський є одним із найпомітніших композиторів періоду між творчістю Михайла Глінки та «Могутньої купки». Він вважається основоположником реалістичного напрямку

у російській музиці, послідовниками якого з'явилися стали багато композиторів наступних поколінь.

Наприкінці 30-х - початку 40-х років О. Даргомижський створює низку камерних вокальних творів. Серед них такі романси, як «Я вас любил», «Юноша и дева», «Ночной зефир», «Слеза» (на слова Пушкіна), «Свадьба» (на слова А. Тимофєєва). Усі вони відрізняються тонким психологізмом, пошуком нових форм та засобів виразності. Захоплення поезією Пушкіна призвело композитора до створення кантати «Урочистість Вакха» для солістів, хору та оркестру, яка згодом була перероблена в оперу-балет і стала першим в історії російського мистецтва зразком цього жанру. Романс «Юноша и дева» був написаний композитором на вірш О. Пушкіна «Юношу, горько рыдая, ревнивая дева бранила» (1835 р.; за життя Пушкіна опублікований не був).

Романс має куплетну форму. Мініатюра змальовує ситуацію, що виникла між молодою дівчиною та юнаком, зображуючи особливості вираження почуттів між закоханою парою.

Вірш написаний гекзаметром, що дозволяє віднести його до «антологічних епіграм» - коротких віршів на кшталт «наслідування древнім». Він поетичними засобами нібито відтворює певний «скульптурний» образ. Тут є дія, але вона лише намічена. Вірш викликає не стільки уявлення про саму дію, скільки створює в голові певний візуальний образ цієї дії: сплячий юнак, що схилився на плече своєї подруги. Такому відчуттю статичності у вірші сприяє особливий античний розмір – гекзаметр (шестистопний дактиль).

Музика О. Даргомижського повністю відповідає характеру поетичного образ - вона нібито навмисно статична. Композитор використав форму, яка не містить контрастів між частинами – двочастинну форму. Статичність проявляється і у мелодії, надзвичайно м'якій, позбавленій яскраво виражених кульмінацій і ритмічної гостроти (в ній постійно зберігається рівномірний рух восьмими нотами). Статичність можна простежити і в гармонії: протягом усього романсу відбувається лише одне короткочасне відхилення з ля-мінору в До-мажор. Це відхилення припадає на початок другого двовірша. Мелодія

романсу вільна від розспіву сприяє детальному відтворенню ритміки вірша. Пушкінський гекзаметр знаходить точне відображення у музиці. Так, відхилення від рівномірно скандованого дактилю, «усічення» у кожному напіввірші другого і четвертого рядку в музиці відзначені зміною метра з 6/8 на 3/8.

Фортепіанна партія у творі виступає виключно в ролі супроводу для голосу. Акомпанемент рухаючись рівномірними тривалостями створює ясний метричний фундамент, дозволяючи голосу нашаровуватися поверх нього. Твір закінчується коротким прогашом.

Мелодія романсу проста та виразна і першочергово сприймається як музичний інструмент для вираження змісту твору. У зв'язку з цим, текст вимагає від виконавця чіткої артикуляції задля розкриття сюжету пісні. З вокально-технічної точки зору уваги виконавця потребують виконання мелізмів (короткі форшлаги) та хроматизмів (підвищена VII ступінь). Мініатюра триває всього близько однієї хвилини, що ставить перед виконавцем задачу продемонструвати художньо-музичний розвиток за стислий проміжок часу. Зробити це можна за допомогою використання різноманітних динамічних нюансів.

Декламаційність мелодії робить необхідним чітке розкриття змісту твору, відображення перед слухачами певних конкретних образів.

«Юноша и дева» є прекрасною споглядально вокальною мініатюрою, головною особливістю якої є її специфічна ритмічна організації, що безпосередньо витікає з віршованої форми, що лежить в її основі.

#### «Здесь хорошо» (1902)

Російський композитор, піаніст, диригент Сергій Рахманінов (1874 – 1943) є одним із найяскравіших представників фортепіанного мистецтва (як виконавського, так і композиційного). У своїй творчості С. Рахманінов поєднав принципи петербурзької та московської композиторських шкіл, а також традиції західноєвропейської та близькосхідної музики, створивши свій оригінальний

стиль. Перу Рахманінова належать 4 концерти для фортепіано, 3 симфонії, 4 симфонічні поеми та безліч інших фортепіанних, вокальних, хорових та камерних творів.

Почавши писати музику в юнацькому віці, С. Рахманінов вже у 19-ти річному віці досягає широкого успіху з такими творами як Концерт для фортепіано з оркестром та оперою «Алеко». Проте, не всі творчі задуми Рахманінова досягали бажаного результату. Великим розчаруванням для композитора стала його перша симфонія. Незвичайну для публіки музику зустріли негативно. На прем'єрному виконанні 15 березня 1897-го року її чекав провал. Це стало сильним моральним ударом для молодого музиканта. Наслідки психологічної травми на чотири роки відлучили Рахманінова від композиторської діяльності. Коли ж Рахманінов вирішив повернутися до улюбленого заняття, задумавши Другий фортепіанний концерт, він зіткнувся з проблемою творчого самовираження – композитор не міг генерувати музичні ідеї, хоча раніше їх йому ніколи не бракувало. Допомога С. Рахманінову прийшла від родичів. Вони познайомили Сергія з видатним психіатром Миколою Далем, сеанси з яким повернули композитора до творчості.

Навесні 1901-го року з-під пера С. Рахманінова, з посвятою доктору Далю, вийшов його знаменитий «Фортепіанний концерт №2», а за ними віолончельна соната та кантата «Весна» для хору, соліста та симфонічного оркестру. Лише через півроку після гучного успіху прем'єрного виконання концерту композитор остаточно знову повірив у власні сили. Цьому сприяла ще одна важлива подія у житті Рахманінова. Він освідчився своїй коханій - кузині Наталії Сатіної, і отримавши від неї, згоду відчув себе щасливим. Весілля призначили на кінець квітня 1902-го року, проте на початку того місяця Рахманінов вирушив у маєток своїх родичів Іванівку, щоб у спокійній атмосфері написати кілька «грошових» романсів, за які видавець Карл Гутхейль обіцяв йому заплатити три з половиною тисячі рублів. Ці гроші були необхідні композитору, щоб дозволити собі закордонну весільну подорож. Серед дванадцяти вокальних мініатюр під номером 7 народився романс під назвою



«Здесь хорошо», написаний композитором на вірші його сучасниці, поетеси Галини Галиної.

Романс складає куплетна форма. Твір змальовує картину єднання ліричного героя з природою, через оспівування ним її красот.

Романс «Здесь хорошо» був написаний С. Рахманіновим на вірші своєї сучасниці, поетеси Глафіри Миколаївни Мамошиної, яка була більш відома під літературним псевдонімом Галина Галина. Крім С. Рахманінова, поетичні тексти поетеси привертали увагу таких видатних композиторів, як Б. Асаф'єва, Р. Глієра, А. Гречанінова.

У вірші, покладеному в основу романсу, відображено літній пейзаж: річка, що сяє на сонці, квітучі поля, хмари на небі, і все це оповите безмовною тишею. Ліричний герой, насолоджуючись і захоплюючись досконалістю природи, стає щасливішим. Він духовно просвітлюється і збагачує свій внутрішній світ. Поетичний текст поєднуючись із музикою нібито перетворюється на молитву, що оспівує величну красу прекрасного творіння Господа. Виразна та одухотворена музика романсу відрізняється особливою образотворчістю. Вона допомагає слухачам відтворити в уяві тихий літній день, відчуті захоплення, яке відчуває ліричний герой від спілкування з природою та Богом.

Щоб достовірніше передати емоційний стан і почуття ліричного героя, композитор майстерно використав засоби музичної виразності. Ритмічно вільна і гнучка мелодія, сплітаючись з пластичним акомпанементом створюють враження ніжного безперервного звукового потоку.

Мелодійний розвиток романсу являє собою велику хвилю, мелодія нібито кружляє, плавно спускається, а потім розмірено підіймається до верхньої тоніки. Мелодія проводиться ритмічно вільно, часто починаючись на слабку долю такту. Основний напрямок руху в першій частині – низхідний. В противагу, у другій частині мелодична лінія представляє собою висхідну хвилю з різким спадом на кульмінації. Повторно мелодія проводиться в заключенні, в партії фортепіано.

Головний мотив романсу будується на мінорній пентатоніці (затактовий висхідний тризвук і низхідну велику секунду). Цей мотив у процесі мелодійного розвитку присутній як в основному, так і в інтервально-зміненому вигляді (часто на початку та наприкінці фраз). У другій частині він стає основною ланкою секвенції.

В романсі яскраво проявляється звукозображальність, що створює враження широкого простору, завдяки відокремленню різних пластів фактури: низького глибокого басу, барвистої гармонійно-ритмічної фігурації (акордової та пізніше арпеджованої) у середньому регістрі, підголосків та вокальної партії у верхньому регістрі. У другій частині ритміка фактури змінюється - виникає пульсація тріолями.

Гармонія романсу яскрава і виразна. Композитор свідомо уникає тоніки (перша тонічна гармонія береться в нестійкому вигляді: квартсекстакордом, відразу переходячи в тональність паралельного мінору, який використовується в творі набагато частіше за тоніку). Рахманінов широко використовує тризвуки та септакорди побічних ступенів, натуральну доміную та переходи домінуючої гармонії в субдоміную, або в менш напружений акорд III-го ступеню. Пристрасність образів досягається використанням яскраво виразних гармоній – септакордів.

В романсі можна виявити багато рис, характерних для стилю Рахманінова: опору на народну пісенність, з вільної ритмікою та ладової змінністю; використання архаїчного ладу – пентатоніки; багатство та барвистість фортепіанної партії.

Романс написаний для сопрано у супроводі фортепіано, хоча існують і редакції з оркестровим аранжуванням. Фактура фортепіанної партії є багатопланою і виступає не просто у ролі акомпанементу до вокальної партії, а є повноправним учасником музичної драматургії. Фортепіано задає композиції ліричний настрій, оспівує підголосками вокальну партію, підкреслюючи різноманітні відтінки почуттів, виражених у тексті. Фортепіанна та вокальна партії об'єднані однією лінією розвитку, численні тривалі паузи у вокальній

партії нібито «доспівають» фортепіано. Навіть кульмінація твору отримує завершення у фортепіанної партії. Але, разом з тим, фортепіанна партія явно відмежована від вокальної партії ритмічно. Супровід викладається восьмиами тріолями, а вокальна партія рівними восьмиами, що створює враження монологу людини на фоні оточуючого мирного пейзажу.

З вокально-технічної точки зору виконавцю треба звернути увагу на інтервальні скачки (особливо в високій теситурі). Точність інтонації має досягатися співом на опорі. Протяжні кантиленні ноти та широкі фрази вимагають від вокаліста чіткого контролю дихання.

Головною художньою задачею, що стоїть перед артистом при виконанні твору - є передача відчуття стану сильного душевного піднесення.

Романс «Здесь хорошо» є яскравим зразком у вокальній спадщині композитора. Твір увійшов у золотий фонд російської класичної музики та належить до видатних зразків ліричних вокальних творів ХХ-го ст.. Висока художність даної мініатюри приваблює багатьох професійних виконавців, оскільки в ній вокалісти можуть всебічно продемонструвати свою співочу майстерність та можливості голосу.

#### «Фіалка» («Das Veilchen») (1785)

Австрійський композитор класик, музикант-віртуоз Вольфганг Амадей Моцарт (1756 – 1791) вважається одним із найвидатніших композиторів усіх часів. Він фундаментальним чином вплинув на розвиток як класичної музики, так і західної музичної культури світу загалом. Моцарт є автором безлічі творів різноманітних музичних жанрів, які широко виконуються і прослуховуються по сьогоднішній день.

Романс «Фіалка» написаний А. Моцартом на вірш видатного німецького поета Вольфганга Гете. Гете створив його у 1773 або на початку 1774 року. Вперше вірш був опублікований у березні 1775 і в тому ж році він вперше був покладений на музику німецьким композитором Йоганном Андре. У 1771 році Гете написав поему «Heidenröslein», в якій розповідається про те, як молодий

чоловік зірвав зухвалу троянду. У «Das Veilchen» це необережна дівчина, яка знищує фіалку, метафору юнацького серця.

Романс також складається з куплетної форми. Головна тема твору – небезпечність і жорстокість любові. Переклад віршу на російську мову здійснено Е. Александровою.

Головними дійовими особами віршу є фіалка та дівчина. Побачивши одного разу дівчину-вівчарку фіалка одразу в неї закохалася. Квітка починає мріяти про те, як прекрасно було б стати найкрасивішою квіткою у світі, адже тоді дівчина б її зірвала і вона б змогла опинитися хоча б на мить ближче до неї. Все закінчується смертю фіалки – зрештою вона виявляється розтоптаного предметом своєї любові. В образі фіалки Гете алегорично втілив образ закоханого юнака. Він звичайний хлопець «скромный, тихий и прост как все другие». Закохуючись у прекрасну дівчину, він втрачає голову – все про що він тепер може думати – це те, яким чином він може стати ближче до неї. Це його мрія і він буде щасливий, навіть якщо вона здійсниться за рахунок його власного життя. Зрештою, любов і стає причиною його гибелі. Вірш підіймає питання небезпечності та жорстокості кохання, зокрема нерозділеного.

Твір складається з трьох куплетів. Першому куплету передують фортепіанний програвш, що задає йому спокійний настрій. Мелодія першого куплету тематично витікає з фортепіанного вступу і має такий самий легкий мрійливий характер. Її розвиток підпорядковується тексту і виражає його зміст. Рух мелодійної лінії жвавий і пластичний (поєднання восьмих на шістнадцятих нот). Мелодія розбавляється паузами, що надає їй легкої декламаційності. Фактура акомпанементу в першому куплеті прозора. Між супроводом і мелодією часто виникає ритмічне співвідношення. У другій частині першого куплету грайливе арпеджіо в партії фортепіано підкреслює появу нової дійової особи – пастушки, і буквально відтворює музичними засобами її легку ходу. Мелодія голосу в цьому місці рухається у висхідному напрямку, зображаючи таким чином душевне піднесення закоханого юнака. Переходом до другого куплету слугує світлий пасторальний програвш.

Друга частина починається у мінорі, ладово підкреслюючи роздуми юнака про бажання стати прекрасною квіткою заради уваги своєї коханої. Проте мінор разом із ходом думки фіалки дуже швидко перетікає в мажор. Мелодія стає радісною, кантиленно-наспівною з використанням групето, відображаючи занурення юнака у світ приємних йому мрій. Разом із мелодією змінюється і акомпанемент - від звичайного акордового викладу до легкого світлого арпеджіато. Завершується куплет поверненням у мінор.

Третя частина починається зі спаду у фактурі акомпанементу. Тепер він нібито штрихами підкреслює прихід мелодії до драматичного завершення твору. Дійшовши до кульмінації на рядках «безжалостно растоптан; вздохнул, поник, увял, поблек», мелодія на мить нібито зависає у повітрі. Проте, очікувана патетична розв'язка, змінюється жартівливою грою на контрасті. В наступному рядку на словах «с улыбкой принял смерть цветов, погиб без жалоб он у милых ног» мелодія стає бадьорою та життєрадісною. Моцарт таким чином підкреслює думку про те, що кохання настільки затуманило голову юнаку, що він навіть нездатний досягнути своєї загибелі. Останні рядки твору тематично повертають слухача на його початок, нагадуючи про те, що зовсім нещодавно юнак ще був живим.

Вокально-технічні особливості твору передбачають звернення уваги на чіткість артикуляції, дотримання штрихів, точне інтонування хроматизмів, правильне виконання мелізмів та слідування темповим нюансам.

Літературна основа романсу є віршем з чітко вираженим сюжетом, тому головною задачею, що лежить перед виконавцем з точки зору сценічного виконання є необхідність зрозуміло і переконливо його донести до слухачів.

Романс «Фіалка» є яскравим твором з цікавим сюжетом та оригінальним втіленням засобами музичної мови. В ньому А. Моцарту вдалося закласти багато різнотипових елементів (лірика, патетика, драматизм, гумор) та органічно поєднати їх в єдине ціле.

## ВИСНОВКИ

З проведеного дослідження когнітивного простору та його функціонування в музиці, зазначено, що основними рисами музичної творчості у формуванні символів і розгляді їх у семантичних зв'язках (вивчення впливу тих чи інших мовних елементів на сприйняття).

Наголошено на істинності між окремими властивостями звуків та особливостями музики в цілому (бо ця істинність прямо вказувала на інтенціональність творів мистецтва, зокрема — музичних). Метафора не може бути виключена з опису музики, тому що саме вона визначає інтенціональний об'єкт та музичний досвід. Музична семіотика демонструє неоднозначні стосунки між музикою та мовою.

Визначено, що сприйняття творчих намірів композитора є однією з найважливіших умов їхнього розуміння. Воно може бути повністю звільнено з поверхні структури. Орієнтація на специфіку сприйняття та у багатьох випадках відображення когнітивних механізмів у музичній композиції та її структурі стали наслідком впровадження когнітивістики у музикознавство та співвіднесення музичної та вербальної мов.

На основі аналізу романсів композиторів різних епох зроблені наступні висновки. Романс, як ліричний жанр музично-поетичного мистецтва, глибоко і всебічно розкриває внутрішній світ людини, формуючи широкий простір для втілення почуттів і думок. Романс існує багато століть і має безліч різновидів. При цьому романс не перестає розвиватися, універсалізуючи та сучасну творчість.

У роботі представлені романси, які відрізняються один від одного за характером, будовою, виконавськими складнощами. Звичайно, відмінності між ними продиктовані об'єктивними характеристиками стильових епох та індивідуальними особливостями стилів композиторів, проте, можна сміливо сказати, що ці відмінності є можливими, оскільки сама форма вміщає у себе

потенціал для власної трансформації, вільно видозмінюючись протягом історичного розвитку музичного мистецтва.

Визначено, що в основі будь-якого романсу лежить літературний твір, який стає своєрідним інформаційно-комунікаційним простором. Саме в цьому полягає головна причина незгасаючої актуальності романсу як жанру. Він, на відміну від різноманітних жанрів інструментальної музики, здатен передавати конкретні смисли та розкривати конкретні ідеї, і робити це не у суцільно формальному вигляді, а за допомогою засобів художнього вираження. Всі елементи музичної мови, що здатні впливати на емоції людини, стають доступними для того, щоб посилити передачу змістовної складової літературної основи. Цей важливий аспект розширює можливості жанру у його здатності розкриватися не тільки з точки зору форми, але і змісту.

Романси з авторського концерту «Чарівний світ романсу» охоплюють період, починаючи з епохи Класицизму і завершуючи ХХ-им століттям. Всі вони мають свої характерні індивідуальні особливості, серед яких: емоційна насиченість («Коли розлучаються двоє»), яскрава мелізMATика («Жаворонок»), віртуозність («Лукашева сопілка»), трагізм («Журавка»), близькосхідна колоритність («Восточный романс»), специфічна ритміка («Юноша и дева»), велика роль акомпанементу («Здесь хорошо»), сюжетність («Фіалка»).

Спільною рисою вищевказаних творів можна виділити їх схожий тематизм – більшість з них торкаються теми кохання (часто нещасливого) та пов'язаних з ним душевних переживань.

Аналіз творів продемонстрував, що їх індивідуальні особливості визначають різні специфічні вокально-технічні труднощі та художньо-сценічні задачі, що встають перед виконавцем: ансамблевий спів («Коли розлучаються двоє»), інтонація («Жаворонок»), пасажі верхнього регістру («Лукашева сопілка»), емоційне занурення в образ («Журавка»), вокаліз («Восточный романс»), артикуляція («Юноша и дева»), динамічне нюансування («Здесь хорошо»), дотримання контрасту між частинами («Фіалка»).

Отже, романс є актуальним жанром музики. Його потенційна різноплановість робить його популярним жанром у слухачів і цікавим для виконавців, відкриваючи для них широкі можливості для творчого самовираження.



## Схожість

Джерела з Інтернету

9

1	<a href="https://moyaosvita.com.ua/kultura-i-suspilstvo/chim-vidriznyayetsya-pisnya-vid-romansu">https://moyaosvita.com.ua/kultura-i-suspilstvo/chim-vidriznyayetsya-pisnya-vid-romansu</a>	2 джерела	0.96%
2	<a href="https://fable.in.ua/xudozhno-tematichni-osoblivosti-zhanru-romansu">https://fable.in.ua/xudozhno-tematichni-osoblivosti-zhanru-romansu</a>	Неприйнятний контент	0.67%
3	<a href="https://muzabetka.com.ua/romans.html">https://muzabetka.com.ua/romans.html</a>		0.26%
4	<a href="https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D1%82%D1%80%D1%83%D1%86%D1%8E%D0%BA_%D0%99%D0%BE%D1%81%D0%...">https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D1%82%D1%80%D1%83%D1%86%D1%8E%D0%BA_%D0%99%D0%BE%D1%81%D0%...</a>		0.12%
5	<a href="https://thelib.info/iskusstvo/1534105-kos-anatolskij">https://thelib.info/iskusstvo/1534105-kos-anatolskij</a>		0.23%
6	<a href="https://studopedia.org/4-88302.html">https://studopedia.org/4-88302.html</a>		0.09%
7	<a href="https://nau-ua.academia.edu/ViktorKarpov">https://nau-ua.academia.edu/ViktorKarpov</a>	2 джерела	0.08%

## Цитати

Цитати

15

- 1 «багатоструктурна освіта, включаючи когнітивні знання, семантику, символи, використання мови, психолінгвістику, і психофізіологічні складові. З одного боку, забезпечує його багаторівневу з комплексну організацію, а з іншого — виконує роль фільтра (або вектору заломлення) для передачі інформації в процесі спілкування»
- 2 «категорія, що описує процес здобуття будь-яких знань»
- 3 «Була рання весна»
- 4 «Я б узяв бандуру»
- 5 «Зоряна літня ніч»
- 6 «поліструктурна освіта, що включає когнітивні, семантичні, семіотичні, прагматичні, психолінгвістичні, психофізіологічні конституції з одного боку, забезпечують його багаторівневу складну організацію, з іншого боку, служать фільтрами (або векторами заломлення) передачі інформації в процесі комунікації »
- 7 «концепт, що включає логічний та сублогічний страти»
- 8 «практично всім фольклорних жанрів... можна назвати загальні тенденції у світосприйнятті і зображенні внутрішнього життя людини»
- 9 «фольклорний світ замкнутий, обмежений... а людина не виділена з фольклорного соціуму і позбавлена індивідуальності»
- 10 «Слова замовкають там, де починається музика. Останнє, що ми можемо визначити словом у невербалізованих враженнях від музики, це синестезії - незліченні "неадекватні сприйняття" звучань, ніби вони були відчуттями зоровими, тактильними, смаковими, нюховими, м'язовими тощо»
- 11 «...Усі рівні ієрархії когнітивних процесів, включаючи вищий рівень понятійного мислення, містять елементи безпосередньо чуттєвого образного відображення реальності, від яких всі ці вищі рівні когнітивних процесів у принципі не можуть бути повністю відокремлені»
- 12 «Якщо ми відкинемо всілякі метафори, такі як "рух", "простір", "циркуляцію" звукових акордів та інших об'єктів, висхідних та низхідних мелодійних ліній; якщо ми відкинемо ці метафори геть, від музики нічого не залишиться. Залишиться лише ізольований, позбавлений будь-якого значення звук»
- 13 «Йосип Струцюк — один із найкращих наших поетів, слово котрого природно лягає на музику»
- 14 «Їхав я по гравію»
- 15 «забилася крильми об крижину»