

УДК 784.3

Цитування:

Горелік Л. М. Метаморфози камерно-вокального циклу у творчості М. Шука (на прикладі медитативного дійства «Пісні весни»). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2023. № 3. С. 199–205.

*Горелік Лариса Маратівна,
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри сольного співу
Одеської національної музичної академії
ім. А. В. Нежданової
<https://orcid.org/0000-0002-0319-1688>
gesang2016@gmail.com*

Gorelik L. (2023). Metamorphosis of Chamber-Vocal Cycle in the Work of M. Shukh (on the Example of the Meditative Performance "Songs of spring"). *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 3, 199–205 [in Ukrainian].

**МЕТАМОРФОЗИ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОГО ЦИКЛУ У ТВОРЧОСТІ М. ШУХА
(НА ПРИКЛАДІ МЕДИТАТИВНОГО ДІЙСТВА «ПІСНІ ВЕСНИ»)**

Мета дослідження – виявлення поетико-інтонаційної унікальності «Пісень весни» М. Шука в річищі еволюційних шляхів розвитку камерно-вокального циклу у ХХ столітті. **Методологічною базою** роботи є інтонаційний підхід у музикознавстві, а також історико-культурологічний та міждисциплінарний підходи, що дозволяють дослідити особливості еволюції камерно-вокального циклу в культурі постмодерну, зокрема, в «Піснях весни» М. Шука. **Наукова новизна роботи** обумовлена її аналітичним ракурсом, що враховує не тільки специфіку буття вокального циклу в культурі кінця ХХ століття, але й особливості їх відтворення в «Піснях весни», визначених автором як «медитативне дійство», сформоване на перетині культурно-історичних традицій Сходу і Заходу. **Висновки.** Вокально-інструментальний цикл «Пісні весни» М. Шука, жанр якого сам композитор визначив як «медитативне дійство», поєднав в собі духовні настанови культур Сходу і Заходу. Перше є очевидним в поетичній основі твору, що апелює до стародавньої китайської поезії та її орієнтальних образів-символів («яшмова флейта»), в той час як західна традиція виявляється в пост модернових метаморфозах поезики камерно-вокального циклу, що в даному разі зближується з містеріально-медитативним видовищем. Позначений жанровий синтез циклу М. Шука обумовлює й новацій підхід автора до його виконавського складу, в якому об'єднані в поліфонічне ціле соло сопрано, флейта та низка ударних інструментів, тембральність яких відтворює орієнтальний (китайський) колорит цього опусу (там-там, дзвоники, трикутник, бонго, вібрафон та ін.). Доповнює цей темброво-поліфонічний ансамбль також партія чтиці, що виразно промовляє значну частину поетичного тексту. Провідна ідея твору, що має єдину пентатонну інтонаційну основу, виявляється в кінцевому підсумку сконцентрованою також на ідеї внутрішнього духовного преображення людини через споглядання весни та її ознак, наповнених глибоким символічним змістом.

Ключові слова: «Пісні весни» М. Шука, «медитативне дійство», камерно-вокальний цикл, культура Сходу і Заходу, постмодерн.

Gorelik Larisa, Candidate of Art History, Associate Professor, Department of Solo Singing, Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Metamorphosis of Chamber-Vocal Cycle in the Work of M. Shukh (on the Example of the Meditative Performance "Songs of spring")

The purpose of the research is to identify the poetic and intonation uniqueness of M. Shukh's "Songs of Spring" in the context of the evolutionary paths of the development of the chamber-vocal cycle in the 20th century. **The methodological basis** of the work is the intonation approach in musicology, as well as the historical-cultural and interdisciplinary approach, which allow to investigate the peculiarities of the evolution of the chamber-vocal cycle in postmodern culture, in particular, in "Songs of Spring" by M. Shukh. **The scientific novelty** of the work is due to its analytical perspective, which takes into account not only the specifics of the existence of the vocal cycle in the culture of late 20th century, but also the peculiarities of their reproduction in the "Songs of Spring", defined by the author as a "meditative action" formed at the intersection of the cultural and historical traditions of the East and the West. **Conclusions.** The vocal-instrumental cycle "Songs of Spring" by M. Shukh, the genre of which the composer himself defined as "meditative action", combined the spiritual teachings of Eastern and Western cultures. The first is evident in the poetic basis of the work, which appeals to ancient Chinese poetry and its oriental images-symbols ("jasper flute"), while the Western tradition is revealed in the post-modern metamorphoses of the poetics of the chamber-vocal cycle,

which in this case converges with a mysterious and meditative spectacle. The marked genre synthesis of M. Shukh's cycle also determines the author's innovative approach to his performance composition, which combines a solo soprano, flute, and a number of percussion instruments into a polyphonic whole, the timbre of which reproduces the oriental (Chinese) flavour of this opus (tam-tam, bells, triangle, bongo, vibraphone, and others). This timbre-polyphonic ensemble is also complemented by the part of the chant, which clearly speaks a significant part of the poetic text. The leading idea of the work, which has a single pentatonic intonation basis, turns out to be ultimately focused also on the idea of the inner spiritual transformation of a person through the contemplation of spring and its signs, filled with deep symbolic meaning.

Keywords: "Spring Songs" by M. Shukha, "meditative action", chamber-vocal cycle, culture of the East and the West, postmodernism.

Актуальність теми дослідження. Олдос Хакслі одного разу зазначив, що «музика стоїть на другому місці після мовчання, коли йдеться про те, щоб висловити невимовне» [1, 7]. Позначена якість музичного мистецтва вже давно стала аксіомою, але особливої значущості вона набуває саме в епоху постмодерну з його підкресленим акцентуванням культової тематики, духовно-етичних шукань, які частіше тяжіють до їх екуменічного тлумачення, що, відповідно, породжує різноманітні форми жанрового синтезу. Сказане співвідносне й з творчою особистістю видатного українського композитора М. Шуха, більшість опусів якого засвідчує його схильність до всесвітньої Гармонії, що в його свідомості поєднує віру, мистецтво, внутрішній світ людини-митця тощо. Як зазначав сам композитор, «для мене музика з деяких пір перестала бути тільки видом мистецтва. Зараз вона бачиться мені таким собі тонким інструментом пізнання Божественного світу, шляхом для становлення філософських і релігійних уявлень. Включившись в певну звукову ауру, людина отримує можливість наблизитися до вищих сил, через медитативне споглядання зануритися в світ таких космічних категорій, як Гармонія, Спокій, Світло, Краса, Любов. Все це разом узятє і утворює для мене той самий звучний Храм, прихожанином якого я і є» [цит. за: 10, 266].

Такого роду духовно-етичне бачення сутності музики, її сприйняття показове для багатьох творів М. Шуха, в тому числі й для його вокально-інструментального циклу «Пісні весни», жанр якого сам композитор визначив як «медитативне дійство», що поєднало в собі духовні настанови культур Сходу і Заходу. Перше є очевидним в поетичній основі твору, що апелює до стародавньої китайської поезії та настанов музичного орієнталізму, в той час як західна традиція виявляється в метаморфозах поезики камерно-вокального циклу, що в даному разі зближується з містеріально-медитативним видовищем. Затребуваність цього

оригінального твору в сучасній українській вокальній та мистецтвознавчій практиці обумовлює актуальність теми представленої статті.

Аналіз досліджень і публікацій. Різноманітна в жанровому плані творчість М. Шуха, риси його глибоко духовно-творчої особистості останнім часом все більше привертають увагу українських мистецтвознавців та музикознавців. Показовою в цьому плані є колективна монографія «Михаїл Шух: Митець і час» [8], що є чи не найпершою спробою узагальнення етико-естетичних рис діяльності цього митця. Ґрунтовне дослідження хорових творів композитора складає предмет дисертаційного дослідження А. Каменевої [5], статті А. Татарнікової [11]. Аналітичні узагальнення щодо інших жанрових сфер спадщини митця представлені в публікаціях О. Ущапівської [12; 13], В. Степурко [9], І. Жуковської, М. Народницької [4] та ін.

Поетична та змістовно-інтонаційна специфіка циклу «Пісні весни», орієнтована на занурення у світ китайської культури та її символіки, також підіймає питання про особливості відтворення орієнтальної тематики в музичній культурі постмодерну, в тому числі й в українській, на що спрямована проблематика статей Ю. Азарової [1], Ван Сі [2], Лі Ян [7], Цзен Тао [14] та ін. Проте заявлена також в поезиці згадуваного циклу М. Шуха ідея співставлення духовно-культурних традицій Сходу і Заходу, термінологічно позначена автором на рівні «медитативного дійства» як оригінальної форми «подання» типологічних ознак вокального циклу, і нині потребує більш детального його розгляду та узагальнень мистецтвознавчого та культурознавчого порядку.

Мета дослідження – виявлення поетико-інтонаційної унікальності «Пісень весни» М. Шуха в річищі еволюційних шляхів розвитку камерно-вокального циклу у ХХ столітті.

Виклад основного матеріалу. Специфіка буття камерно-вокальної традиції в європейській музично-історичній практиці різних епох невіддільна від універсальних за своєю сутністю феноменів циклу і циклічності, що охоплюють найрізноманітніші сфери людського буття. Етимологія слова «цикл» сходить до грецького «*kuklos*», що буквально означає «коло». В риторичній традиції дане поняття співвідноситься з сутністю сакрального світу та Богом, що й визначає його смислову багатогранність.

Зазвичай під циклом у широкому сенсі слова мається на увазі *коло* взаємопов'язаних явищ, що утворюють струнку систему розвитку. Це поняття давно стало одним з найважливіших знаків-атрибутів мистецтва та міфології, що символізують безкінечність, досконалість, закінченість неперервності розвитку світобудови, часу, життя, їх єдності.

Європейська камерно-вокальна традиція має безпосередній зв'язок з феноменами циклу та циклізації [див. про це детальніше: 3]. Окремі твори у формі художніх пісень знаходимо й у віденських класиків – пісні В. А. Моцарта, Л. Бетховена, – а також у німецьких романтиків, що успадкували їх. Однак певна відокремленість вказаних малих форм у віденських класиків займала явно периферійне місце у спадку композиторів. І тільки циклізація пісень у Л. Бетховена («Пісні різних народів», «До далекої коханої») виводить на той рівень «великого в малому», який став єдино прийнятним в епоху романтизму.

Камерний вокальний цикл, що виник на зорі романтизму як уособлення єдності «світського-життєвого» і «духовно-загального», реалізувався в музично-поетичному синтезі, продемонструвавши дещо інший тип циклізації, відмінний від сонатно-симфонічного у сфері європейського інструменталізму XVII–XVIII ст. Вокальний цикл, будучи досить мобільним жанром (так само, як і поетичний) не запрограмований на чітко визначену кількість розділів, оскільки провідною рисою жанру стає наявність «над-ідеї», концептуальності, які можуть бути реалізовані різною кількістю частин («зчеплених думок»). Кожна з пісень циклу, що відтворює (як і вірш) якість «одномоментне» почуття-образ, у рамках циклу стає важливою складовою більш масштабного цілого, що фіксує через світосприйняття автора (або авторів – поета і композитора) уявлення про життєвий *шлях* людини в буттєво-сутнісному та побутово-

життєвому проявах. Сказане узгоджується із згадуваною вище етимологією слова «цикл», що зображує в даному випадку «коло» (уособлення «Бога», «Космосу») найбільш значущих життєвих явищ, тобто «життя Серця, Духа, Душі», найбільш повно і ємно реалізованих в епоху романтизму саме засобами камерного вокалу.

У XX столітті, при збереженні ключових духовно-сміслових настанов поетики цього жанру, можна спостерігати процес деформації «класичного» камерно-вокального циклу та його жанрового збагачення шляхом експериментування з різними інструментальними складами, які, з одного боку, виконують функцію, яка раніше була покладена на партію фортепіано, а з іншого – надають їй зовсім іншого значення. Супровід перестає носити «доповнюючий» характер і стає рівноправним із вокальною партією. Остання нерідко стає однією зі складових поліфонічного цілого всіх учасників твору.

Сказане є співвідносним з камерно-вокальним циклом М. Шуха «Пісні весни» (1986). Їх автор є учнем Д. Клебанова та В. Золотухіна. Він отримав академічну музичну освіту, «не минувши, водночас, періоду юнацько-максималістського повалення традицій та пошуків системних орієнтирів в умовах плюралізму художнього та музичного мислення доби постмодерну. Проте М. Шух досить швидко минув етап технологічного оснащення: вроджена критичність і почуття міри дозволили йому, не “зациклюючись” на композиційно-технічних спокусах, спрямовуватися до пошуків власного голосу в нескінченно різноманітних інтонаційних явищах сучасності» [10, 165–166].

Суттєва роль в цих процесах належить й духовному світосприйняттю композитора, його глибокій вірі та релігійності. За думкою С. Кримського, «людина – істота вертикальна, її життя вимірюється не в довжину, а у височінь ціннісного сходження. Адже арифметичну кількість років життя можна прогаяти марно. А можна навіть у скромний життєвий термін піднятися над складними обставинами у небо духу, що міряє час вічністю як третьою правдою людської діяльності. З цього боку вимоги духовності XXI століття актуалізують принцип еквіпотенційного кресендо, тобто розуміння життя як зростаючої кульмінації творчих подій, коли смерть особистості становить не кінець, а вінець звершення, альтернативних небуттю» [6].

Наведене спостереження цитованого автора досить показове, позаяк воно узагальнює сутність духовного шляху людини як сучасника епохи постмодерну і, в першу чергу, творчих особистостей, особливо у сфері музичної композиції. Поступовий рух до осягнення духовних істин, що супроводжується також еволюційними творчими процесами та жанрово-стильовими метаморфозами, є характерним і для творчої біографії М. Шука, що рухався від авангардних шукань до відкриття «поетикі тиші», «нової простоти», відтворення медитативності в музиці. У творчому шляху композитора та багатьох його сучасників (В. Сильвестров, А. Пярт, Дж. Тавенер та ін.) така еволюція підкріплювалася також їх конфесійними метаморфозами.

При реальній належності до православ'я сам М. Шух неодноразово засвідчував і у своїй творчості, і у власних висловленнях схильність до всевітньої Гармонії, що породжує особового роду синтез мистецтва, віри, внутрішнього світу людини, національної культури, що в сукупності долає конфесійні, релігійні та географічні перепони. Це дало можливість А. Каменевій визначити М. Шука як «людину світу», що «уособлює глибоке призначення музики – прагнення до Високого, Світлого, Вічного» [5, 33].

Зазначений «духовний універсалізм» митця проявляється не тільки в тяжінні до узагальнено-екуменічного сприйняття духовних цінностей християнського буття, але й до пошуків спільних духовних настанов культур Заходу і Сходу, що безпосередньо проявилось в «Піснях весни», основу яких склали вірші китайських поетів XIII–XIV століть.

Такого роду творчий досвід осмислення східної тематики не є новим, і тому еволюція засад образно-стильової взаємодії на осі «Китай – Європа» у музичному мистецтві XVII–XX століть дає можливість говорити про багатство векторів впливу та синтезування творчих пошуків попередніх часів у сьогоденні. «Процеси залучення до європейського музичного мистецтва зовнішніх ознак стилізації в умовно-екзотичному стилі, датовані епохою рококо, доповнюють в подальшому послідовні спроби перенести у європейське музичне мистецтво категорії програмності, образності, тембральної семантики, структурно-композиційних, фактурних та ладових експериментів, вивчення автентичного фольклорного матеріалу й давнього поетичного мистецтва у

вільному та професійному перекладах через осмислення поетичного мистецтва династій Тан та Юань» [14, 126].

Втілення східної поезії в європейській музиці має давні і різноманітні традиції, починаючи від доби романтизму і до наших днів. У науковому плані дослідження специфіки відтворення поетичного слова іншої культурно-цивілізаційної сфери все ще залишається недостатнім і потребує подальших музикознавчих розвідок. Особливо це стосується української музики, в якій зразки вокального прочитання східної поезії не є численними. Твори Б. Лятошинського, М. Колесси, В. Сильвестрова, Л. Грабовського, Лесі Дичко та інших являють собою цікаві авторські версії втілення давньої і сучасної японської та китайської поезії.

Китайське мистецтво і філософія з їх символізмом склали джерела неосинкретизму XX століття. «Міфологічно-казкове підґрунтя сюжетів і текстових розкладів творів європейських композиторів, тією чи іншою мірою причетних до символістських традицій художнього мислення, дозволило залучати досвід східного мистецтва в розгортанні поетичних метафор національних музично-сценічних композицій та камерно-вокальних творів» [2, 100]. Органічним внеском в засвоєння та відтворення цієї тематики можна також вважати й згадуваний цикл М. Шука «Пісні весни».

Поетичну основу твору склала поезія видатних китайських поетів епохи Юань – Сюй Цзайси, Бо Пу та Ван Хецина. У циклі відсутнє сюжетне оповідання, проте всі тексти зосереджені навколо духовно-емоційного, медитативно-споглядального осмислення теми весни («Почуття весни», «Радість весни», «Журба весни», «Звуки весни», «Спокій весни») та її образно-символічних ознак, суттєвих для китайського «образу світу» («яшмова флейта», «цвітіння персика», «блакитне небо», «пташиний спів», розквіт природи тощо).

Зазначимо, що поетико-інтонаційна природа цього вокального циклу М. Шука сформована на перетині, з одного боку, відтворення типологічних та еволюційних ознак цього жанру, сформованих в умовах західноєвропейської музичної культури. З іншого боку спостерігається максимальне наближення до східної (китайської) орієнтальної традиції та її темброво-інтонаційних рис.

В першому випадку досить традиційною для камерно-вокальної музики циклічного

типу можна вважати, як вже зазначалося, наявність в цьому творі спільної тематики, зосередженій на ликах весни, спогляданні пробудження природи, щастя молодості. Але життя швидкоплинне, про що свідчить провідний смисловий мотив заключної пісні – «час йти весні». Цікаво, що в поетичному відтворенні цього циклу весна не розглядається як переддень літа, але, скоріше, як певний антипод осені: «Були ранки весни... будуть осені дні.... Нікому не перервати нескінченної їх черги». Таким є вічний хід життя, повторність подій якого знов таки нагадує коло, цикл.

Символічна узагальненість оповідання в циклі М. Шука водночас сусідить з просторовою визначеністю «місця дії», сконцентрованого на образах рідної Домівки, квітучого саду, високих гір. У підсумку, весна в цьому творі постає одним з етапів *життєвого шляху людини*, наповнених гармонією з прекрасною природою. При цьому конкретика чітко позначеної пори року сусідить з певним символізмом та узагальненістю її подання, показових для китайської культури та мистецтва.

Наявність позначеної наскрізної теми «оповідання» обумовлює також інтонаційну єдність всього циклу. Його ладовою основою є пентатоніка «мажорного нахилу», що певною мірою визначає не тільки китайський «колорит» музичного матеріалу, але й його принципів адраматизм, сконцентрованість не стільки на дії, скільки на перебуванні, спогляданні, що відкривають духовні Істини життя. Додамо також, що тональна «орієнтація» цього пентатонного циклу зосереджена навколо D-dur та F-dur – тональностей, риторико-семантичні характеристики яких в європейській музиці Нового часу концентрувалися, з одного боку, на образах буяння життя, героїки, оптимізму, з іншого – на пасторальній образній сфері, що завжди символізувала гармонію між людиною та природою.

Разом з тим вокальний цикл М. Шука «Пісні весни» несе на собі також відбиток новаційного підходу митця до цього жанру, показового як для епохи постмодерну, так і для всього ХХ століття в цілому. Це проявилось перш за все в авторському визначенні цього твору як «*медитативного дійства*». Медитативність складає одну з провідних рис творчого стилю композитора, органічно вписану в духовно-музичні переваги культури постмодерну, яку вирізняє величезний інтерес в тому числі й до східної

мудрості. Як зазначає Ю. Азарова, «медитативну музику К. Штокхаузен розуміє як первинний “симбіоз реального і магічного <...> Музика є найкращим шляхом входження індивідуальної свідомості у потік космічних вібрацій”» [1, 9]. Творчість М. Шука органічно вписується в позначений контекст постмодерних шукань духовності як вищого Смыслу буття, який завжди прагнуло віднайти людство. Показовим в цьому плані є його авторське визначення сутності «духовної музики» як тої, «що несе життєву силу, що здатна нас перетворювати» [8, 104].

«Пісні весни», виходячи з цього авторського підходу про духовну місію музичного мистецтва, певною мірою можна також вважати причетними до цієї традиції. Показовий для них медитативно-позачасовий колорит в дусі філософії Дао, підкріплений старовинною китайською поезією та жанровим визначенням на рівні «медитативного дійства», виявляє причетність цього циклу й до стародавніх релігійно-містеріальних практик. Його провідна ідея виявляється в кінцевому підсумку сконцентрованою також на ідеї внутрішнього духовного преображення людини через споглядання весни та її ознак, наповнених глибоким символічним змістом.

Позначений жанровий синтез аналізованого циклу М. Шука обумовлює й новаційний підхід автора до його виконавського складу, в якому об'єднані в поліфонічне ціле соло сопрано, флейта та низка ударних інструментів, тембральність яких відтворює орієнтальний (китайський) колорит цього опусу (там-там, дзвоники, трикутник, бонго, вібрафон та ін.). Доповнює цей темброво-поліфонічний ансамбль також партія чтиці, що виразно промовляє значну частину поетичного тексту. Цей прийом М. Шух неодноразово використовував і в інших своїх творах, в тому числі, наприклад, в Реквіємі [див. матеріали статті А. Татарнікової: 11].

Зазначимо, що всі учасники цього оригінального вокально-інструментального цілого є фактично рівноправними, що виключає традиційне для камерно-вокального циклу минулих епох поділення на «соліста» та «супроводження». Можна лише говорити про певне домінування тембрів сопрано та флейти. Остання привертає особливу увагу, позаяк флейта в класичній поезії Китаю, подібно до європейської ліри, символізує високу поезію і, перш за все, поезію в ліричному жанрі *ци*, почасти співвідносну з європейським ліричним романсом. Генеза так званої «флейтової поезії»

(термін Лі Ян) сходиться ще до китайського мистецтва доби Тан. «У стародавній поезії “золотого століття” танського часу, що охоплює 618–907 рр., було сформовано типологічні функції художнього образу флейти, а також властиві духовому інструменту звукові архетипи. В китайській стародавній класичній поезії, як *омузиченому мистецтві слова* (курсив наш – Л. Г.), в розкритті художнього образу флейти спостерігається його опоетизоване, символізоване тлумачення, подане у відповідних звукових архетипах» [7, 96]. Показово, що звукові архетипи китайської флейти, сформовані в поезії доби Тан, зберегли своє значення і на подальших етапах розвитку музично-поетичного мистецтва Китаю, про що свідчить, наприклад, китайська поезія епохи Юань, на яку спирався в своєму вокальному циклі М. Шух, а також флейтові твори композиторів Піднебесної порубіжжя XX – XXI століть.

Серед найбільш розповсюджених образів-символів китайської «флейтової поезії» та музики зазвичай виділяють «одухотворення безлюдного часу-простору чарівною мелодією, вираз стану душі самотнього героя, наявність образу слухача-поета, зв'язок зі стихією повітря, ноктюрнову семантику природного ландшафту, ознаки палацового стилю, втілення в звуках флейти – посередниці між земним і небесним світами – філософських ідей, формуванні тезаурусу флейтових афектів (стогін, печаль, сум, стан очікування, переживання самотності)».

Крім того, в цій поезії протягом різних епох спостерігається прояв такого стародавнього вірування: досконала людина чує не лише звуки, але й властиві музичному інструменту ідеї. Виражені в звуках флейти ідеї наближували людину до небесних сфер; флейта набула значення посередника, завдяки якому до земного світу подаються божественні знаки. Як досконала людина, поет-слухач, розпізнаючи ідеї, зашифровані у флейтовій музиці, вмщував їх у символічну форму. [7, 93, 98]. Сказане показово й для аналізованого циклу «Пісні весни» М. Шуха, що, власне, й відкривається соло флейти, що сходиться з Небес та спорідненого з ними Сакрального світу: «Пісню яшмової флейти чутно з хмари...». В гранично мінімалістичному музичному матеріалі початку першої пісні циклу фактично закладено ключові інтонаційні «формули» всього твору, що визначають також «мову» вокальної та багатьох інструментальних партій. У підсумку автору

вдається відтворити оригінальних «магію багатогранного діалогу (точніше полілогу)» [8, 19] між музично-історичними та поетико-символістськими традиціями Заходу та Сходу, їх еволюційними шляхами, кінцевою метою якого є своєрідна «арт-терапія» та духовне сходження-преображення людської сутності.

Наукова новизна роботи обумовлена її аналітичним ракурсом, що враховує не тільки специфіку буття вокального циклу в культурі кінця XX століття, але й особливості їх відтворення в «Піснях весни», визначених автором як «медитативне дійство», сформоване на перетині культурно-історичних традицій Сходу і Заходу.

Висновки. Вокально-інструментальний цикл «Пісні весни» М. Шуха, жанр якого сам композитор визначив як «медитативне дійство», поєднав в собі духовні настанови культур Сходу і Заходу. Перше є очевидним в поетичній основі твору, що апелює до стародавньої китайської поезії та її орієнтальних образів-символів («яшмова флейта»), в той час як західна традиція виявляється в пост модернових метаморфозах поезики камерно-вокального циклу, що в даному разі зближується з містеріально-медитативним видовищем. Позначений жанровий синтез циклу М. Шуха обумовлює й новацій підхід автора до його виконавського складу, в якому об'єднані в поліфонічне ціле соло сопрано, флейта та низка ударних інструментів, тембральність яких відтворює орієнтальний (китайський) колорит цього опусу (там-там, дзвоники, трикутник, бонго, вібрафон та ін.). Доповнює цей темброво-поліфонічний ансамбль також партія читці, що виразно промовляє значну частину поетичного тексту. Провідна ідея твору, що має єдину пентатонну інтонаційну основу, виявляється в кінцевому підсумку сконцентрованою також на ідеї внутрішнього духовного преображення людини через споглядання весни та її ознак, наповнених глибоким символічним змістом.

Література

1. Азарова Ю. Діалог традицій Сходу і Заходу в музиці постмодернізму. Студії мистецтвознавчі. 2018. № 3 (63). С. 7–31.
2. Ван Сі. Китайська поезія в камерно-вокальних циклах українських композиторів першої третини XX століття в контексті імпресіоністичної та сецесійно-модерністичної естетики. Наукові записки. Серія: Мистецтвознавство. 2010. № 1. С. 99–105.
3. Горелік Л. М. Вокальний цикл в жанрово-видовій специфіці камерного пения: дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.03 – Музыкальное

искусство / Одесская государственная музыкальная академия им. А. В. Неждановой. Одесса, 2006. 185 с.

4. Жуковська І. Л., Народницька М. В. Медитативна фортепіанна музика Михайла Шуха і особливості її використання в педагогічній практиці. Єдність навчання і наукових досліджень – головний принцип університету: збірник наукових праць звітньо-наукової конф. викладачів ун-ту за 2011 рік, 9-10 лютого 2012 р. / М-во освіти і науки, молоді та спорту України, Нац. пед. ун-т ім. М. П. Драгоманова; редкол. В. П. Андрущенко [та ін.]. Київ: Вид-во НПУ імені М. П. Драгоманова, 2012. Ч. 1. С. 184-185.

5. Каменєва А. С. Хорова творчість Михайла Шуха як духовний універсум: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – Музичне мистецтво / ХНУМ імені І. П. Котляревського. Харків 2020. 212 с.

6. Кримський С. Б. Принципи духовності ХХІ століття. День. 2002, 15 листопада (текст лекції, підготовлений для публікації І. Сюдюковим). URL: <https://day.kyiv.ua/uk/article/cuspilstvo/sergiykrimskiy-principi-duhovnosti-hhi-stolittya> (дата звернення: 22.06.2023).

7. Лі Ян. Звукові архетипи флейти в китайській поезії епохи Тан. Музикознавча думка Дніпропетровщини: Збірник наукових статей. Дніпро: ГРАНІ, 2020. Вип. 18 (1). С. 93–104.

8. Михайл Шух: Митець і час: Колективна монографія. Київ: Вид-во НПУ імені М. П. Драгоманова, 2019. 131 с.

9. Степурко В. И. Нарративные концепты творчества композитора Михаила Шуха. Мистецтвознавчі записки: Зб. наук. пр. Вип. 36. Київ: Ідея Принт, 2019. С. 193–198.

10. Татарнікова А. А. Алллуйна парадигма європейської культури і музики (від готики до сучасності). Одеса: Астропринт, 2020. 344 с.

11. Татарнікова А. А. Славословний аспект поетики реквієму «Lux aeterna» М. Шуха в руслі духовних традицій української культури. Мистецтвознавчі записки: Зб. наук. пр. Вип. 36. Київ: Ідея Принт, 2019. С. 198–204.

12. Ущапівська О. Музичні пейзажі М. Шуха в контексті традицій сучасної культури. Проблеми сучасності: культура, мистецтво, педагогіка: зб. наук. пр. Харків: Стил-Издат, 2004. С. 162–168.

13. Ущапівська О. Творчість Михайла Шуха у контексті музичної культури Донбасу. Вісник державної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2008. № 2. С. 63–67.

14. Цзен Тао. Еволюція засад образно-стильової взаємодії на осі «Схід – Захід» в різних жанрах музичного мистецтва Європи XVII–XX століть. Наукові записки. Мистецтвознавство. 2014. № 3. С. 121–127.

References

1. Azarova, Yu. (2018). Dialogue between the traditions of the East and the West in the music of

postmodernism. *Studii mystetstvoznavchi*. 3 (63), 7–31 [in Ukrainian].

2. Van, Si (2010). Chinese poetry in chamber-vocal cycles of Ukrainian composers of the first third of the 20th century in the context of impressionist and secession-modernist aesthetics. *Naukovi zapysky. Serii: Mystetstvoznavstvo*. 1, С. 99-105 [in Ukrainian].

3. Horelyk, L. M. (2006). Vocal cycle in genre specifics of chamber singing. Candidate's thesis. Odesa: Odeska natsionalna muzychna akademiia imeni A. V. Nezhdanovoi [in Russian].

4. Zhukovska, I. L., Narodnytska, M. V. (2012). Meditative piano music by Mikhail Shukh and the peculiarities of its use in pedagogical practice. *Yednist navchannya i naukovykh doslidzhen – holovnyi pryntsyv universytetu*. Kyiv: Vyd-vo NPU imeni M. P. Drahomanova [in Ukrainian].

5. Kamenieva, A. S. (2020). Mykhailo Shukh's choral work as a spiritual universe. Candidate's thesis. Kharkiv: KHNUM imeni I. P. Kotliarevskoho [in Ukrainian].

6. Krymskyi, S. B. (2023). Principles of spirituality of the 21st century. Retrieved from: <https://day.kyiv.ua/uk/article/cuspilstvo/sergiykrimskiy-principi-duhovnosti-hhi-stolittya> [in Ukrainian].

7. Li, Yan (2020). Sound archetypes of the flute in Chinese poetry of the Tang era. *Muzykoznavcha dumka Dnipropetrovshchyny: Zbirnyk naukovykh statei*. Dnipro: HRANI. 18 (1), 93–104 [in Ukrainian].

8. Mykhail Shukh: Artist and Time: Collective monograph (2019). Kyiv: Vyd-vo NPU imeni M. P. Drahomanova [in Ukrainian].

9. Stepurko, V. I. (2019). Narrative concepts of the composer Mikhail Shukh. *Mystetstvoznavchi zapysky: Zb. nauk. pr.* 36, 193-198 [in Russian].

10. Tatarnikova, A. A. (2020). Hallelujah paradigm of European culture and music (from Gothic to modern times). Odesa: Astroprynt [in Ukrainian].

11. Tatarnikova, A. A. (2019). The eulogy aspect of the poetics of the requiem "Lux aeterna" by M. Shukh in the spirit of the spiritual traditions of Ukrainian culture. *Mystetstvoznavchi zapysky: Zb. nauk. pr.* 36, 198-204 [in Ukrainian].

12. Ushchapivska, O. (2004). Musical landscapes of M. Shukh in the context of traditions of modern culture. *Problemy suchasnosti: kultura, mystetstvo, pedahohika: zb. nauk. Pr.* Kharkiv: Styl-Izdat [in Ukrainian].

13. Ushchapivska, O. (2008). Mykhailo Shukh's creativity in the context of musical culture of Donbas. *Visnyk derzhavnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv*. 2, 63–67 [in Ukrainian].

14. Zeng, Tao (2014). The evolution of the principles of figurative and stylistic interaction on the "East-West" axis in various genres of European musical art of the 17th-20th centuries. *Naukovi zapysky. Serii: Mystetstvoznavstvo*. 3, 121–127 [in Ukrainian].

*Стаття надійшла до редакції 14.07.2023
Отримано після доопрацювання 17.08.2023
Прийнято до друку 24.08.2023*