

Сергій Васильович Шип
Лянь Юйцзінь

Чинники художньої семантики вокальної музики

УДК 37:004

DOI <https://doi.org/10.24195/artstudies.2023-2.13>

Сергій Васильович Шип
доктор мистецтвознавства, професор,
професор кафедри музичного
мистецтва і хореографії
ДЗ «Південноукраїнський національний
педагогічний університет
імені К.Д. Ушинського»
ORCID: 0000-0003-2569-4240

Лянь Юйцзінь
аспірантка кафедри музичного
мистецтва і хореографії
ДЗ «Південноукраїнський національний
педагогічний університет
імені К.Д. Ушинського»
ORCID: 0009-0001-6409-3424

У статті розглядаються загальні та специфічні художньо-семантичні властивості вокальної музики, які мають слугувати орієнтирами для теоретично обґрунтованих герменевтичних дій представників музичної освіти в їх виконавській та вербально-педагогічній діяльності. Широкий обрій вокальних творів розглядається і осмислюється з погляду типової семантики в аспектах характеристики голосу як фізичного інструменту, вікових і гендерних властивостей вокалістів, кількісного складу виконавців, взаємодії співу з іншими засобами художнього вираження. Особлива увага надається семантиці вербального тексту вокального твору. Стверджується, що для її врахування в об'єктивному герменевтичному аналізі обов'язковою умовою є розуміння всієї складності мовної організації музичної форми і словесного тексту, усіх можливостей взаємодії цих текстів як на граматичному, так і на риторичному рівнях організації форми. Розуміння загальних і специфічних чинників художньої семантики вокальної музики є умовою герменевтичної компетентності спеціаліста у сфері мистецької освіти, зокрема його здатності розуміти, відтворювати в звуковій формі та пояснювати словесними засобами художньо-образний зміст музичного твору.

Ключові слова: вокальна музика, учитель музичного мистецтва, музично-виконавська підготовка, герменевтична компетентність, семантика мистецтва, інтерпретація, типологічний підхід.

Постановка проблеми та аналіз актуальних досліджень. Спів – це найбільш природний, найбільш ранній в історико-культурному відношенні, і тому самий поширений в культурі вид музикування. Спів – це не просто доступний кожній людині засіб отримання естетичного задоволення і яскравих художніх вражень. З перших років життя спів є одним з найбільш ефективних шляхів засвоєння кожною людиною можливостей власного організму, фізичного феномену звуку, ресурсів рідної словесної мови і мови музичного мистецтва. Дорослій людині вокальна музика відкриває широкі горизонти всесвітньої духовної культури. Тому спів займає таке важливе місце у вихованні та загальній освіті дітей і учнівської молоді. На означеному положенні багаторазово, починаючи ще з часів Просвітництва, наголошували всі авторитетні вчені, методисти і педагоги-практики у сфері загальної та мистецької освіти, такі як Борис Грінченко, Еміль Жак-Далькроз, Золтан Кодаї, Марія Монтессорі, Карл Орф, Йоганн Песталоцці, Василій Сухомлинський, Костянтин Ушинський, Іван Франко та ін.

З цього слідує, що вокальна підготовка є обов'язковим і дуже важливим компонентом професійної освіти учителів музичного мистецтва. Відомо, що оволодіння вокальними вміннями – дуже складне завдання навіть для тих майбутніх учителів музики, хто має загальну музичну підготовку і сприятливі природні дані. Процес навчання вокалу потребує формування багатьох технічних навичок і умінь. Не даремно цей процес знаходиться у центрі уваги дослідників фізичних і психологічних засад вокального мистецтва, таких

як W. Bartholomew, Г. Гельмгольц, М. Дейша-Сіонницька, Л. Дмитрієв, В. Морозов, J. Sundberg, Сяо Піні Дін Шує, Р. Юссон та ін. Питання природного фундаменту співу вивчаються також педагогами-практиками і методистами, які безпосередньо займаються проблемами підготовки професійних вокалістів та вчителів музичного мистецтва. Особливо складними і, з цієї причини, окремими завданнями для науковців і практиків є формування навичок дихання і коректного використання природних засобів звукоутворення – зв'язок, резонаторів, артикуляційного апарату. Масштабними проблемами вокальної підготовки є загальна культурна компетентність особистості вчителя, висока міра розвитку його музичного мислення, здатність до артистичної репрезентації музичних творів тощо.

У широкому контексті зазначених проблем вокальної підготовки важливе місце посідає *проблема інтерпретації музичного твору*. Дана проблема розглядається підрізними кутами зору, зокрема в аспектах методології та понятійного апарату інтерпретаційного аналізу (Л. Гаркуша і О. Економова, М. Гейченко, Н. Гребенюк, М. Кононова, О. Котляревська, В. Крицький, В. Москаленко); формування виконавської культури, стильової та жанрової компетентності, володіння виразними засобами, притаманними музиці різних історичних епох чи національних традицій (Лі Данся, І. Семененко, Т. Ткаченко, А Швачка, О. Щербініна, Чжу Цзюньцяо та ін.); психології музично-виконавської творчості (О. Комаровська, О. Оганезова, Д. Юник та ін.); педагогічних завдань і проблем музично-виконавської освіти, зокрема підготовки майбутніх

учителів музичного мистецтва (Г. Ніколаї, Н. Овчаренко, О. Олексюк, Г. Падалка, О. Реброва, П. Харченко, О. Щолокова та ін.).

Очевидно, що якість інтерпретації конкретного музичного твору безпосередньо залежить від того – як музикант-виконавець розуміє художню концепцію даного артефакту, як він уявляє художній задум автора і приймає до уваги об'єктивні чинники, що визначають семантику виконуваної композиції. Питання про розуміння та звукове втілення художньої концепції музичного твору – це, по суті, є центральним теоретичним і практичним питанням музичної герменевтики. Дане питання викликає сьогодні велику дослідницьку увагу вчених всього світу (Дуган Ю, N. Clark, L. Kramer, N. Cook, A. Ліненко, Д. Лісун, О. Ляшенко, J. Margolis, О. Олексюк, О. Полатайко, E. Ruddock, D. G. Smith, Л. Степанова, Сунь Пенфей, E. Tarasti, M. Ткач, R. Hatten, Чен Цзіцзян, С. Шип та ін.).

Мета даної публікації – визначити загальні та специфічні властивості художньої семантики вокальної музики, які зумовлюють можливості розуміння та об'єктивної інтерпретації творів у цій сфері музичної практики і дозволяють вирішувати **завдання** уточнення теоретичних основ і розробки методики формування герменевтичної компетентності майбутніх учителів музики у процесі вокальної підготовки.

Методологічною основою дослідження слугує історичний і типологічний підходи до практики вокального музикування, положення класичної філософії мистецтва щодо жанрового устрою і естетичного змісту музичного мистецтва.

Результати та їх обговорення. Вокальна музика становить надзвичайно широку сферу музичної практики, що осмислюється і науково вивчається під різними кутами зору. В залежності від аспекту, підходу, аналітичного методу вокальна музика може бути представлена в різних типах і класами артефактів. Якщо підійти до неї з боку форм музикування, які стихійно виникли у історичному процесі, то можна виділити *сольну*, *хорову* і *ансамблеву* форми вокального музикування. Перші дві форми є відчутно різними за типовими семантичними властивостями. Однак між хоровими і ансамблевими (йдеться про камерні форми музикування) творами образно-семантична різниця є значно менш вираженою, хоча при певних умовах вона може стати помітною.

Хорова форма музикування за самою своєю природою є вираженням колективної психології, соціальної свідомості, спільності духовного руху чи стану. Ця семантична властивість хорової музики завжди «проглядає» крізь будь-яку конкретну звукову форму твору. Такий ефект проявляє себе навіть тоді, коли хор чи партія хору сприймається як голос одної персони. Тут доречно згадати, що хор у давньогрецькій трагедії співав

від першого лица, однієї людини, яка при цьому виражала одностайну думку соціальної групи. Наприклад, в трагедії Софокла «Цар Едіп» є діалог Едіпа з Хором, де останній співає: «На клятву клятвено відповім, царю: Не вбивав я Лая і вбивцю безсилий вказати...». Тобто, в семантиці хорової музики від самого її початку – від ритуального співу родової общини або кліру разом із паствою в релігійних обрядах міститься дух колективізму, образ певним чином поєднаних людей. З цієї причини хорова музика найкращим чином виконує культурну функцію консолідації індивідів, їх об'єднання в соціальні групи, партії, класи. Цим пояснюється пріоритетна роль хорового звучання у виконанні національних і релігійних гімнів, трудових і військових пісень. Коли Людвігу ван Бетховену потрібно було створити художній образ єдності мільйонів людей у Дев'ятій симфонії, він не знайшов нічого кращого, аніж звернутися до хорового вокалу.

Сольний спів має інший семантичний нахил. Він природно підкреслює індивідуальність людини. Звичайно, і сольний спів також може яскраво виражати колективний настрій, одностайну думку і психологічний стан соціальної групи. Однак його художньо-змістовною специфікою завжди була і є сфера внутрішній світ особистості. Це стає очевидним, якщо охопити одним поглядом всю сферу сольної пісенності у світовій народній та професійній художній культурі.

Якщо подивитися на широке поле вокальної музики з точки зору звукового матеріалу даної практики, оцінюючи якість голосу людини, то найбільш очевидною постає різниця між дорослими та дитячими, чоловічими та жіночими голосами. Даний критерій лежить в основі прийнятої диференціації типів хору. Звичайно розрізняють чоловічий, жіночий, дитячий, юнацький та змішаний типи хорового колективу. Зауважимо, що статеві-вікові особливості голосів істотно впливають на звукову форму хорових і сольних вокальних творів, а також, звичайно, і на їх зміст. Найбільш визначеною є межі, що відрізняють художньо-образний зміст творів для чоловічих і жіночих, дорослих і дитячих голосів. Доречі, подібного розмежування ми не знаходимо в галузях інструментальної музики. Щоправда, вікові і статеві властивості відбивалися та ще й досі відбиваються на можливостях оволодіння техніками гри на різних інструментах. Є музичні інструменти, які вимагають чималої фізичної сили та витривалості (наприклад, фагот, труба, валторна, тромбон, туба), і тому вони непридатні для маленьких дітей, і мало пасують жінкам. Однак сучасні технології виробництва зробили майже усі розповсюджені на практиці музичні інструменти відносно легкими у фізичному відношенні і доступними для дітей і жінок (скажімо, гра на старовинному механічному органі вимагала значної фізичної сили і витривалості від вико-

навця, чого зовсім не потребує гра на сучасному електрифікованому органі).

Варто відзначити, що вікові, а особливо гендерні відмінності виконавців дуже мало обумовлюють зміст інструментальних музичних творів. У цьому відношенні вокальна музика має виразні відмінності. Більшість творів, призначених для голосу, зовсім не є нейтральними за формою і змістом щодо гендерних і вікових властивостей потенційних виконавців. Це обумовлено не тільки змістом словесного тексту, але й тими художньо-образними уявленнями, що виникають в процесі сприйняття твору. Очевидно, що арія «*Se vuol ballare signor contino*» з опери Вольфганга Моцарта «Весілля Фігаро» чітко розрахована на голос дорослої людини. Художній зміст цього твору буде цілком зруйнованим, якщо він буде озвучуватися голосом жінки або хлопчика. Немає сумніву в тому, що фізичні властивості голосу, які обумовлені віком і статтю співаків, слугують одним з детермінантів форми та образного змісту вокального твору.

Свої наслідки для типової семантики вокальної музики мають звукотехнічні характеристики голосів – так звані «вокальні дані». В академічній та концертній практиці голоси (відповідно і музичний репертуар) розрізняються за критерієм співацького діапазону. Головними різновидами вокального голосу є сопрано, альт, тенор, баритон, бас і дискант. Більш тонкою і водночас менш точною є диференціація голосів за їх динамічними і тембральними характеристиками (наприклад: колоратурне, ліричне і драматичне сопрано, ліричний і драматичний тенор, бас-баритон, бас-*buffo*, бас-*profundo* тощо). Відповідно цій градації голосових даних дослідники і методисти виділяють і певні семантичні типи, які позначаються поняттям вокального амплуа або «тембр-амплуа» (праці Є. Авраменко, Тан Чжанчена, В. Мітюшкіна, Хон Чена та ін.).

З погляду взаємодії вокального інтонування з іншими видами мистецтва також виділяють різні семантичні типи, які мають велике значення для розв'язання поставленого нами питання. Величезний масив складають музичні твори, де голос взаємодіє зі словами. Дана взаємодія дає підстави для формування різних формальних і, водночас, семантичних типів, якими є наприклад: мелодекламація (з варіантами *Sprechstimme*, *Sprechgesang*), скандування, речитатив, силабічний розспів, орнаментика тощо. Проблемі взаємодії музики і слова присвячена велика кількість монографій, статей, (І. Барсова, К. Brown, Р. Брузгене, В. Васіна-Гроссман, W. Wolf, М. Ланглебен, О. Приходько, К. Руч'євська, О. Станішевська, О. Фрай, Р. Friedrich, Р. Scher та ін.). Ця обставина народжує багато типів взаємозв'язку між словом і музичною інтонацією. В спеціальній науковій літературі такі типи розглядаються з позицій лінгвістики (зокрема

фонології, інтонології, принципів орфоєпії, морфології, лексикології, теорії синтаксису), класичної та структуральної філології (зокрема поетики і риторики), теоретичного музикознавства (теорії метру і ритму, артикуляції, інтонації, синтаксису, архітектоники, жанру, стилю, техніки композиції тощо), психології мистецтва і загальної естетики.

Результати взаємодії співу і словесного тексту вчені часто характеризують за допомогою категорії художнього синтезу (синтезу мистецтв). Українська дослідниця-філолог Наталія Дмитренко, спираючись на низку праць з питань естетики (О. Габай, А. Зись, О. Рисак), виділяє «три типи художнього синтезу: 1) поєднання різних видів мистецтва для посилення виражальних і зображальних засобів реалізації єдиного художнього засобу; 2) як особлива група синтетичних мистецтв (театр, цирк, естрада, кіно, телебачення); 3) як переклад твору мистецтва з мови одних на мову інших видів» (Дмитренко, 2014, с. 119). Така типологія на перший погляд здається цілком придатною. Однак її не так просто застосувати до вокальної музики, що взаємодіє зі словесним текстом. Питання дуже ускладнює невизначеність логічних меж, які розділяють названі типи. Як потрібно, скажімо, кваліфікувати загальновідомий конкретний зразок пісенного фольклору – веснянку «Благослови, мати, весну зустрічати»? Можливо цей твір є наслідком первинного синкретизму художніх дій, коли ще нічого було синтезувати? Або його «синтетична» форма є природною, отриманою «від народження» у процесі колективного пристосування слов і співу до вимог ритуалу? Чи, можливо, ця пісня є наслідком вдалого поєднання старовинного магічно-формульного мотиву зі словесним текстом, який був «відредагований» збирачем-фольклористом?

Найскладнішим науковим завданням є об'єктивна оцінка результату взаємодії виразних засобів музики і слова. В будь-якому разі, коли композитор створює мелодію до готового словесного тексту, виразний смисл цього тексту якимось чином змінюється. Він посилюється або послаблюється, стає другорядним чинником «синтетичної образності», або, нерідко, навіть спотворюється (в цілому чи в окремих деталях). Естетичне сприйняття зазвичай особливо відзначає випадки синергії словесної та музичної форми, що проявляється на рівнях ритму, мелодії, і фразування. Можна цілком погодитися з думкою відомого українського співака Дмитра Гнатюка, висловлену щодо особливого естетичного ефекту, який народжує узгодженість мелодії поетичного слова і музичної форми: «У художньому стилі, особливо в пісенних текстах, мелодика слова проявляється найсильніше. Вияв мелодики слова у піснях ми спостерігаємо не лише в абзаці, рядку, фразі, а навіть у кожному складі. Словесне звучання тексту, мелодика слів стає для композитора ключем щодо композиції усієї пісні

при створенні мелодії. І коли віршовий текст написаний з урахуванням мелодики слів, то слова уже самі лягають на якусь мелодію» (Гнатюк).

Описана Гнатюком синергія є лише одним з типів формальної та смислової взаємодії між словом і музикою. Справедливо відзначили Н. Павлюк і Т. Смокович: «...межа між мистецтвом музики і мистецтвом слова дійсно виявляється розмитою: перехід від одного до іншого відбувається непомітно. Вербальний початок цілком заявляє про себе лише на досить високих структурних рівнях; крім того, стосовно нього матеріально-звуковий аспект явно недостатній – необхідно занурення в змістовий аспект (Павлюк, Смокович, 2018, с. 55).

На жаль, в музичній педагогіці далеко не всі ці аспекти взаємодії вокальної музики і слова приймаються до уваги при аналізі та словесній інтерпретації конкретних творів, жанрів і стилів. Часто вчителі музики і педагоги-дослідники обмежуються поверховими зауваженнями щодо відповідності між словами і музичною формою вокальних творів, не розрізняючи ані рівнів, ані семантичних варіантів взаємодії цих двох систем художньої виразності.

Ще раз підкреслимо, що ескізно намічена вище сфера вокальної музики, яка рясно представлена різними типовими формами, характеризується безмежним потенціалом художньої образності. Так само як технічні ресурси, як види вокальної практики музикування, сфера смислів потребує типологічного розгляду. Типологічний підхід має не тільки суто науково-дослідницькі цілі. Він має важливу роль в освітньому процесі. Без звернення до типологічного підходу вчителю дуже важко самому орієнтуватися в смислових полях багатомірною вокального музичного мистецтва, і ще важче здійснювати функції музиканта-інтерпретатора і герменевта, здатного переконливо і коректно виконувати, а також пояснювати музичні твори своїм вихованцям за допомогою вербальних засобів спілкування.

Спробуємо ескізно розглянемо якщо не всю сферу вокальної музики, то хоча би певну її галузь, що може вважатися центральною в жанровій системі музики для голосу. Йдеться про жанрову сферу пісні. Вже з античних часів у цій сфері люди виділяли деякі семантичні класи. Наприклад, стародавні греки метафорично репрезентували різні види мистецтва у вигляді муз, які опікувалися різними художніми практиками. Хоровод з 9-ти «канонізованих» класичною літературою муз, звичайно, не можна вважати логічно строгою класифікацією. Однак в цій типологічній персоніфікації був свій порядок. Серед муз були такі: Калліопа – Муза епічної поезії та красномовства; Кліо – Муза історії; Ерато – муза любовної поезії; Евтерпа – Муза ліричної поезії та музики; Мельпомена – Муза трагедії, співу і музичної гармонії; Полігмінія –

Муза ліричної поезії, танцю, геометрії та риторики; Талія – Муза комедії; Терпсихора – Муза танцю, музики і балету; Уранія – Муза астрономії та астрології. Неможливо не помітити, що лише одна з дев'яти Муз, а саме Уранія, не має прямого відношення до музики. Всі інші так чи інакше з музикою пов'язані, бо всі поетичні твори (епічні, ліричні, еротичні) існували як звукове мистецтво; вони співалися. Те ж саме стосується театру, який в античні часи був, власне, музичною дією. Танець також найчастіше супроводжувався співом та грою на музичних інструментах. Таким чином, межа між семантичними напрямками вокальної практики, умовно пов'язаними з Музами, була нечіткою. Втім, представлений «хоровод Муз» слугував типологією, що метафорично відбивала саме художньо-образний зміст музично-поетичних і театральних творів. Іншими словами, античні музи репрезентували раціональні типологічні уявлення стародавніх еллінів про семантику вокальної музики тих часів.

Більш чітку і, як можна сьогодні судити, більш універсальну і актуальну типологію художньої семантики словесності та всіх мусичних видів мистецтва запропонував у свої часи Аристотель. Поняття *епіки*, *лірики* і *драми* стали загально прийнятими також в теорії музичного мистецтва. Дані категорії підкреслюють перш за все художньо-семантичні особливості мистецьких артефактів, хоча кожний з цих класів, звичайно, характеризується і типовими властивостями форми. Інколи ці класи називають жанрами. Це вірно по суті, але не дуже зручно, бо кожний з таких класів представлений відповідними низками жанрів (скажімо, драма репрезентована жанрами трагедії, комедії, фарсу, опери, пасіонів). Мабуть краще буде вважати зазначені три поняття родами мусиченого мистецтва (слов'янське слово *рід* буквально відповідає французькому *genre*, що має коріння в давньогрецькому *genus*).

Кожний з названих родів античного музичного мистецтва розвивав свої типові виразні засоби: ритмічні формули, метричні закономірності (віршові розміри), тембральні засоби (скажімо, різні форми інструментального супроводу). Про це ми знаємо сьогодні напевно. Імовірно розрізнялися також і мелодичні звороти. Найбільш релевантними властивостями їх розрізнення був зміст словесного тексту, з яким взаємодіяв голос. Спрощуючи пояснення згаданих родів мистецтва, зазначимо, що епічні твори містили розспівану розповідь про об'єктивні події. Останні з максимально можливим «реалізмом» передавалися у частково імпровізаційному майстром даного роду мистецтва. В епічних творах йшлося звичайно про історичні події, що мали для людей важливе значення, і до яких ніхто не був байдужий. Розповіді про криваву і тривалу троянську війну між громадянами Іліону та ахейцями, описання пригод

героїв Еллади та їх богів-покровителів стали змістом поем Гомера. Невдалий похід князя Ігоря на половців, що довго зберігався в пам'яті південних слов'ян, знайшов художнє відображення в епічних піснях легендарного Бояна («Слово о полку Ігоревім»). Аналогічні тексти збереглися у китайців («Саньго Яньи»), індусів («Рамаяна»), франків («Пісня про Роланда»), фінів («Калевала») та інших народів. На жаль, музичні компоненти цих великих творів не зберіглася. Ми можемо тільки відчувати відлуння музичних ритмів, які корелювали з ритмікою словесних текстів. Щоправда, в українській культурі чудовим чином збереглися зразки народної вокальної музики в семантичній сфері епосу. Йдеться про твори у жарі «думи». Традиція думи в українській культурі жива і сьогодні, живлячі творчі пошуки професійних композиторів.

Лірика – це розповідь, а часто навіть сповідь про внутрішній світ митця – автора словесного тексту і музики, в також і співака-виконавця (нагадаємо собі, що народному і самодіяльному мистецтві це одна персона). Семантичною особливістю ліричних творів є їх образна тематика, що визначена художнім завданням розкриття особистісних емоційних переживань, чуттєвих вражень і уявлень, власних думок про людину, суспільство, природний світ, життя і смерть, кохання і дружбу. Цей характер може бути особливо виразно переданий засобами вокалу, навіть інколи і без допомоги поетичного тексту. Наприклад, у творі Ейтора Вілалобоса «Бразильська бахіана» № 5 голос щиро і переконливо виражає душевний стан і динаміку ліричного переживання без допомоги словесного тексту.

Специфічні властивості семантики драми – це персоніфіковане оповідання, коли виконавець перевтілюється в когось іншого, грає роль, висловлюється не від себе особисто, а від якоїсь умовної персони. Драма може репрезентувати якісь події особистісного чи суспільного життя у вигляді стосунків між дієвими персонажами. У найбільш розвинутому вигляді рід драми представлений в музичному мистецтві театральним спектаклем: оперою, оперетою, водевілем, мелодрамою, зінгшпілем тощо. Однак у фольклорі часто народжуються набагато більш менші за масштабом і скромні за своїми засобами виразності імпровізаційні пісенно-драматичні твори, що відтворюються двома-трьома артистами, не потребують сцени і мають мінімум зовнішніх дій. Їх драматична семантика вичерпується репрезентацією діалогу (найчастіше в характері сперечання), в якому учасники, приховуючись за умовними ролями і представленими ситуаціями, розкривають взаємні стосунки. Прикладами можуть прислужитися українські коломийки або китайські «сяншен».

Епос, лірика і драма - це три смислові модальності, що «покривають» майже все поле вокальної

музики. Однак, якщо нашим завданням є охоплення фольклору, культової та сучасної професійної музики, то варто до цього додати принаймні ще два семантичні роди музичного мистецтва. Перший з них ми наважимося позначити неологізмом *психотропіка* (від грецьких слів *psychē* – душа, і *tropos* – напрямок, поворот). Звичайно слово «психотропний» відносять до якихось медичних засобів, які впливають на психіку людини, змінюючи її стан. Подібні можливості впливу, як було підмічено ще дуже давно, має також мистецтво. Причому, особливо високий потенціал засобу збудження або заспокоєння, піднесення або пригнічення психічного стану людини, має саме музика. Отже, психотропічними можна назвати музичні твори, що мають своєю ціллю і своїм змістом здійснення впливу на психічний стан, на психологічні процеси індивіда. Ця сфера музичної семантики є дуже давнім надбанням культури. Вона пов'язана з ритуалами доісторичної людини. А з ритуальною музикою, як відомо народився театр. Рудименти словесно-музичної магії дослідники знаходять в епічних та ліричних піснях, рідше – в драматичних творах. Однак даний модус стародавньої вокальної музики не розчинився без залишку в епосі, ліриці та драмі. Він інколи відверто проявляє себе в музичній практиці різних релігій. Прикладами можуть слугувати: спів-гудіння тибетських монахів під акомпанемент монотонного звучання гонгів та барабанчиків; манера ісонного співу (від грецького *ἴσος* – рівний, однаковий, нерухомий), екстатично збуджені наспіви (*gospels*) афро-американських парафіан у євангелічних церквах США. Даний тип художньо-образної семантики є і в модерністському мистецтві мінімалізму, і в композиціях психоделічного року. Його втілення можна відчувати в творах напрямку фольк-року (пісні гуртів *The Beatles*, *The 13th Floor Elevators*, *Beach Boys*, *Tangerine Dream*, *Даха Брахма*, *Shiva the Destructor* та ін.).

Нарешті, особливий семантичний клас може бути позначений як гедоніка (від грецького *ἡδονή* – насолода, задоволення). Цим поняттям можна охопити такий спів і такі тексти, які не розповідають об'єктивних історій, не прагнуть відкрити суб'єктивний світ особистості, не зображають нікого, не розігрують ніяких ситуацій і не намагаються здійснити якийсь особливий вплив на психіку людини. Їх завданням є лише пробудження почуття задоволення у співаків та слухачів. Прикладами такого роду вокальної музики можуть бути віртуозні фрагменти в аріях жанру опери-серія, які зупиняють драматичну дію, нічого не додають до експонованого психологічного образу оперного персонажу, а лише тішать слух меломанів. Головною стихією гедоністичного вокалу є, звичайно, масово-популярна музика.

Усі зазначені вище семантичні сфери виокремлені умовно і досить грубо. На практиці вони рідко

себе проявляють «у чистому вигляді». Однак вони помітні навіть у поєднанні, так би мовити, у змішаному вигляді. Так, скажімо, фольклорна колискова пісня має природний психотропний тренд. Її ціль – заспокоїти дитину, вплинути на її психологічний та фізичний стан. Однак при цьому численні колискові пісні мають ліричний характер. Наприклад, частим тематичним мотивом колискових пісень є жалоба, скарги матері на свою долю чи майбутню долю дитини (наприклад, колискові Якова Степового на слова Лесі Українки, Миколи Збарацького на слова Тараса Шевченка, Петра Чайковського на слова Олексія Плещеева та ін.). Деякі наспіви на церковно-ритуальні тексти можуть слабо виявляти природний для жанру психотропний смисл і яскраво тяжіють за типом своєї художньої образності до ліричного та гедоністичного полюсів.

Тепер коротко визначим специфічні властивості семантики вокальної музики саме як музики для співу. Незалежно від того, скільки голосів співає, які це голоси, яким співакам чи співачкам вони належать, супроводжується їх спів звучанням музичних інструментів чи ні, рухаються виконавці чи зберігають нерухомість, виявляє спів епічний, ліричний, драматичний, психотропний, гедоністичний чи можливо якийсь інший типовий образний зміст, він має певну типову семантичну властивість. Йдеться про те, що вокальні твори природно виникають в середовищі усного музикування людей (фольклорні, аматорські, бардівські пісні) або складаються авторами для відтворення живими людьми, але не музичними інструментами. Ця очевидна обставина здається самоочевидною і тому часто не помічається. Втім, вона принципово важлива, в тому числі для тих артефактів, які сприймаються в аудіо- та відеозапису. З цього слідує, що мимоволі і несвідомо або цілеспрямовано і цілком усвідомлено у створенні художньо-змістовного простору вокального твору приймає участь персону виконавця з усіма наслідками цього феномену. З цього слідує, що всі якості конкретної персони виконавця – зовнішній вигляд, фізичний та психічний стан, психологічні процеси що відбуваються протягом виконавських дій, жестикуляція, міміка – утворюють свій виразний план і «накладаються» на смисли, які несуть в собі вербальний і музичний тексти. Дана обставина обумовлює важливе завдання професійного співака, який прагне створення цілісного художньо-образного враження від вокального твору. Цим завданням має бути рішуче обмеження своєї поведінки у плані проявів власного психофізичного стану і емоційних переживань, а також і тілесних дій у процесі співу. Поведінка вокаліста має бути не природною, а штучною, тобто такою, що відповідає художньо-образному змісту твору. Дана поведінка вимагає від вокаліста особливої здатності і, бажано, розвинутої здібності, яку часто

позначають коротко словом *артистизм*. Отже, ми можемо запропонувати у зв'язку з цим робочі терміни *артистичний текст* і *артистичний зміст* вокального твору. Такий текст і відповідний зміст є специфічним і потенційно присутніми компонентами кожного конкретного музичного твору, призначеного для голосу.

Висновки:

1. У своїй практичній діяльності вчитель музики часто має співати музичний твір і пояснювати його зміст учням. Обидва провідні компоненти вчительської діяльності потребують від вчителя не тільки технічних навичок вокалізації та мовлення. Не менш важливими є уміння інтерпретації, які складаються з двох компонентів: здатності розуміти художньо-образний зміст музичного твору й уміння пояснювати його учням. Означений комплекс особистісних властивостей доцільно визначити як *герменевтичну компетентність* спеціаліста сфери мистецької освіти.

2. Герменевтичний або інтерпретаційний (за терміном В. Москаленка) аналіз може мати різне підґрунтя. Об'єктивний герменевтичний підхід має спиратися на певні наукові принципи. Однією з принципів основ об'єктивної інтерпретації художнього твору є семантико-типологічний підхід. Він полягає в тому, що інтерпретація вчителем музики конкретного вокального твору орієнтується на знання типів (з погляду логіки – класів) музичних артефактів, які, зазвичай, вже усвідомлені в культурній практиці, відбиті у поняттєвому арсеналі та відповідній термінології, або можуть бути визначені теоретично і номіновані за допомогою робочих неологізмів.

3. Будь-які типології вокальних творів, навіть якщо вони здаються цілком формальними за своїми критеріями (як, наприклад, типи вокалу, зумовлені характером голосу як фізичного інструменту, віковими і гендерними властивостями вокалістів, кількісним складом виконавців, якістю взаємодії співу з іншими засобами художнього вираження тощо), згідно загального естетичного принципу діалектичної єдності та взаємозалежності форми і змісту, мають бути осмислені як типології семантичні.

4. Оскільки у вокальній музиці домінують твори, які містять у своїй синтетичній або синкретичній формі вербальну складову, величезну роль в них має семантика мовленнєвого тексту. Для її врахування в об'єктивному герменевтичному аналізі обов'язковою умовою є розуміння всієї складності мовної організації музики і словесного тексту, усіх можливостей взаємодії цих текстів як на граматичному, так і на риторичному рівнях форми.

5. Усі типи (усталені композиційні структури, жанри, стилі) вокальної музики характеризуються в семантичному аспекті тим, що вони виконуються не інструментом, що так чи інакше імітує чи моделює людську поведінку, а співаком чи співачкою,

тобто живою людиною, поведінка якої органічно чи дисгармонічно вступає у взаємодію з музичним і словесним текстами. Дана семантика може бути визначена як артистична. Вона також може бути піддана типологічному вивченню.

Подальше дослідження проблеми передбачає розробку питання щодо типології артистичної семантики вокального виконавства, зокрема виявлення можливостей, які надають означеній стороні інтерпретації музичний і вербальний тексти. Інший напрямок дослідницької роботи над темою полягає в уточненні можливостей вербальної інтерпретації вчителем виявлених семантичних властивостей вокального твору. Потребують подальшого вивчення і питання методики вокальної підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва в напрямку вирішення на основі герменевтичного підходу художньо-образних завдань музичного виконавства.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гнатюк Дмитро. Мелодика слова. Електронний ресурс. Код доступу: <http://kulturamov.uiv.kiev.ua/KM/pdfs/Magazine15-4.pdf>
2. Дмитренко, Наталія (2014). Явище синтезу мистецтв як літературознавча проблема // *Studia methodologica*, ISSN 2307-1222, No. 39. С. 118-124.
3. Дуган Ю. (2017). Образ та семантика вокального мистецтва. Сучасна музика (Шанхай), № 3. С. 10-16.
4. Москаленко В. Г. (1994). Творческий аспект музыкальной интерпретации (Кпроблемаанализа). – К.: Мін. культ. України, КГК. – 157 с.
5. Олексюк О. М., Ткач М. М., Лісун Д. В. (2013). Герменевтичний підхід у вищій мистецькій освіті : колект. монограф. Київ : Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 164 с
6. Павлюк, Надія; Смокович, Тетяна (2018). Музика і слово: матеріально-звуковий аспект // *Педагогічний часопис Волині*. – № 4 (11).
7. Степанова Л. В. (2016). Методологічні основи дослідження герменевтичної компетентності майбутніх викладачів музики та хореографії. *Актуальні питання мистецької освіти та виховання*. – Суми, Вип. 2 (8). – С. 32–42.
8. Hatten, Robert (1996). Grounding Interpretation: A Semiotic Framework for Musical Hermeneutics. *The American Journal of Semiotics* 13, Iss. 1–4.

Factors of artistic semantics of vocal music

Serhii Vasylovych Shyp
 Doctor of Art Studies, Professor,
 Professor of the Department of Musical
 Art and Choreography
 The State Institution «South Ukrainian
 National Pedagogical University
 named after K. D. Ushynsky»
 ORCID: 0000-0003-2569-4240

Liang Yujin
 Graduate Student of the Department
 of Musical Art and Choreography
 The State Institution «South Ukrainian
 National Pedagogical University
 named after K. D. Ushynsky»
 ORCID: 0009-0001-6409-3424

General and specific semantic properties of vocal music are considered in the article, which should serve as guidelines for the hermeneutic actions of representatives of musical education in their performance and verbal-pedagogical activity. A wide range of vocal works is considered and analyzed with a view to typical semantics in the aspects of the characteristics of the voice as a physical instrument, age and gender properties of vocalists, a quantity of performers, and the interaction of singing with other means of artistic expression. Special attention is paid to the semantics of the verbal text, which is associated with the musical text. The authors claim that is necessary to understand the complexity of the linguistic organization of music and verbal text, as well as all the possibilities of interaction between these texts, both on the grammatical and rhetorical levels of organization. These complex relationships must necessarily be taken into account in an objective hermeneutical analysis of vocal works with verbal text. Understanding the general and specific factors of the artistic semantics of vocal music is a condition for the hermeneutic competence in the field of art education, in particular teacher's ability to understand, reproduce in sounds and explain by verbal means the artistic and figurative content of a musical work.

Key words: vocal music, musical art teacher, musical performance training, hermeneutic competence, semantics of art, interpretation, typological approach.