

**КАМЕРНО-ВОКАЛЬНІ ЦИКЛИ ЙОГАННЕСА БРАМСА,
РОБЕРТА ШУМАНА, ГЕНРІХА ГОФМАНА ДЛЯ ЧОТИРЬОХ
СОЛІСТІВ ТА ФОРТЕПІАННОГО ДУЕТУ
В СВІТЛІ ХУДОЖНЬО-ВИКОНАВСЬКОЇ КОНЦЕПЦІЇ
ЯРОСЛАВИ МАТЮХИ**

Молчко У. Б.

ВСТУП

Сучасний етап розвитку музикознавства й виконавського мистецтва характеризується посиленою увагою до проблем інтерпретації камерно-вокального репертуару, зокрема у вимірі синтезу поетичного слова і музичної тканини. Камерно-вокальні цикли ХІХ століття, представлені творчістю Йоганнеса Брамса («Пісні кохання», «Нові пісні кохання»), Роберта Шумана («Іспанські пісні кохання»), Генріха Гофмана («Любовні забави»), становлять вагомий пласт європейської музичної культури, у якому сконцентровано глибокі художньо-естетичні, психологічні та драматургічні процеси. Водночас їх інтерпретація в ансамблевому форматі для вокального квартету та фортепіанного дуету відкриває нові перспективи осмислення вокально-інструментальної драматургії, тембрової палітри, фактурної насиченості, виконавської взаємодії.

Актуальність теми зумовлена потребою сучасної виконавської практики у переосмисленні традиційних підходів до камерно-вокальних жанрів у контексті ансамблевого музикування. У цьому аспекті особливої ваги набуває художньо-виконавська концепція піаністки-концертмейстера, заслуженої артистки України, професора кафедри концертмейстерства Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка Ярослави Матюхи, яка пропонує власне бачення інтерпретації вокальних циклів через призму осмислення поліфонізації фактури, розширення функцій фортепіанного супроводу до рівня рівноправного партнера та активізацію драматургічного потенціалу ансамблю. Такий підхід сприяє не лише поглибленню художнього змісту творів, але й формує нові виконавські моделі, що відповідають вимогам сучасної сценічної культури. Варто зазначити, що мисткиня все життя присвятила концертній справі і, на думку Богдани Фільц, «...несла людям радість спілкування із самобутнім мистецтвом України, зачаровуючи слухачів його високою духовністю, мелодичним

багатством, жанровим розмаїттям і неповторністю виконавства»¹. Беручи до музичного трактування камерно-вокальні композиції, артистка застосовувала метод театральної режисури, який полягав у «...поєднанні усвідомлення образного змісту твору з аналітичною і технічною вивіреністю кожного елемента»². Щодо партії фортепіано, як зазначає Алла Філяєва, великого значення надавалося професоркою відповідності характеру кожної теми, фрази, речення поетичному текстові, а також «... визначенню образної ролі фактурних елементів акомпанементу»³. В інтерпретації вокально-інструментальних творів Я. Матюха наголошувала на володінні піаністом звуковою палітрою, бо «... саме тут відкривається широкий простір для виявлення розуміння стилю того чи іншого композитора, звукової уяви, що пов'язане з багатоманітністю засобів дотику до клавіатури»⁴.

Дослідження опирається на інтерпретаційний досвід концертних проєктів 2007 та 2017 років фортепіанного дуету доцентів Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка Уляни Молчко та Олександри Німилович, а також камерно-вокальних ансамблів у складі заслужених артистів України – солістів Львівської філармонії: Лілії Коструби (сопрано), Василя Понайди (тенор), солістів Львівського національного академічного театру опери та балету імені Соломії Крушельницької: Юрія Трищецького (бас), Марфи Шумкової (меццо-сопрано, участь у концертах 2017 року) та Софії Паламар-Косиц (меццо-сопрано, у 2007 році студентки ЛНМА ім. М. Лисенка), творчим керівником яких була Ярослава Матюха.

Мета дослідження полягає у виявленні особливостей інтерпретації камерно-вокальних циклів Й. Брамса, Р. Шумана, Г. Гофмана у виконавському форматі для чотирьох солістів і фортепіанного дуету крізь призму художньо-виконавської концепції Я. Матюхи, а також у визначенні ключових принципів ансамблевої взаємодії, інтерпретаційних стратегій, що забезпечують цілісність художнього образу.

1. Інтерпретація камерно-вокальних циклів «Пісні кохання» та «Нові пісні кохання» Й. Брамса: взаємодія вокальної драматургії та піаністичного компонента

Лірика кохання надихала чимало композиторів доби романтизму на створення музичних шедеврів, серед яких вирізняється творчість

¹ Фільц Б. Зі широю вдячністю за тривалу і плідну творчі співпрацю. *Тетяна Молчанова. Мистецтво бути «другою»: творчий портрет заслуженої артистки України, професора Ярослави Матюхи*. Львів: Сполом, 2009. С. 52.

² Філяєва А. Про Ярославу Матюху та її методику викладання. *Там само*. С. 91.

³ Філяєва А. *Там само*. С. 91.

⁴ Філяєва А. *Там само*. С. 92.

Й. Брамса. «Серед великої кількості різножанрових творів вокальна музика займає вагомe місце в творчості Й. Брамса: ним написано понад 300 творів у цьому жанрі, зокрема майже 200 пісень для голосу і фортепіано»⁵, – зазначає Любов Целюх. Особливої уваги у мистецькому доробку композитора заслуговують два цикли «Пісні кохання» тв. 52 та «Нові пісні кохання» тв. 65, написані для вокального квартету та фортепіано в чотири руки. Саме ці твори стали основою концертних проєктів 2006–2007 років за участю вже згадуваного фортепіанного дуету Уляни Молчко та Олександри Німилович, а також вокального ансамблю у складі Лілії Коструби (сопрано), Софії Паламар-Косик (меццо-сопрано), Василя Понайди (тенор), Юрія Трицького (бас). Художнє керівництво проєктом здійснювала професор, заслужена артистка України Ярослава Матюха. Концертні імпрези вперше презентували ці вокальні шедеври Й. Брамса у багатьох містах Галичини, зокрема у Львові, Івано-Франківську, Тернополі, Дрогобичі та Стрию⁶.

Перший цикл – «Пісні кохання» тв. 52 – створений у 1868 році на «...віршовані зразки Георга Фрідріха Даумера (1800–1875), улюбленого поета композитора (Й. Брамса – У. М.), зі збірки “Полідора”»⁷ й складається з 18 вальсів. Твір позбавлений програмності, а також жанровою першоосновою виступає лендлер, на метро-ритмічні особливості якого звертала увагу Я. Матюха. Твір відкриває перший номер циклу, у якому тематичний матеріал спершу проводять тенор і бас, а згодом до них долучаються сопрано та альт. Фортепіанна партія дублює вокальні інтонації, що, на думку мисткині, потребує ансамблевої синхронності та інтонаційної узгодженості виконавців. Другий номер циклу передає піднесений емоційний стан завдяки використанню штриха *staccato* в інструментальному викладі. Я. Матюха рекомендувала піаністам застосовувати чітку пальцеву техніку, водночас наголошуючи на необхідності збереження вокалістами танцювального темпу вальсу. Номери 3 і 4 є дуетними композиціями, яким властивий ліричний тип висловлювання. Під час виконання п'ятого номера мисткиня рекомендувала особливу увагу

⁵ Целюх Л. «Пісні кохання» Йоганнеса Брамса на стрийській сцені. *Гомін волі*. 2008. № 64 (2718). 10 червня. С. 4.

⁶ Грабовський В. Йоганнес Брамс. «Пісні кохання»: нове життя. *Культура і життя*. 2007. № 35. 29 серпня. С. 2; Сторонська Н. «Пісні кохання» Йоганнеса Брамса в Дрогобичі. *ЛьвівArt*. 2006. 06–07/06. С. 26–27; Сторонська Н. «Пісні кохання» Йоганнеса Брамса і дрогобицька весна. *Українська музична газета*. 2006. № 3 (61). Липень–Вересень. С. 3; Сторонська Н. «Пісні кохання» і дрогобицька весна. *Мій Дрогобич*. 2006. №23 (157). 9 червня. С. 8; Сторонська Н. «Пісні кохання» Й. Брамса і українські митці. *Свобода*. 2006. № 23. 9 червня. С. 26.

⁷ Юрош О., Зиморя М. Українські «сліди» Йоганнеса Брамса. *Вільне слово*. 2007. № 25 (241). 21–27 червня. С. 4.

приділяти щемливим секундовим інтонаціям, трактуючи їх як важливий засіб художнього втілення романтичної образності.

Виразної художньої функції у циклі набувають фортепіанні партії, наділені елементами музичної зображальності. Так, в № 6 інструментальні побудови на *staccato* створюють враження легкості та рухливості, у № 13 двозвучні послідовності асоціативно відтворюють пташиний спів, а в № 15 пунктирний ритмічний малюнок імітує «тьохкання» соловейка. № 18 також насичений віртуозними пасажами, що змальовують природний простір, у якому ніби пролітають птахи. Я. Матюха надавала особливого значення цим художньо-зображальним аспектам, які поглиблюють образно-змістову наповненість вокального циклу «Пісні кохання» та вимагають від виконавців високого рівня піаністичної техніки та ансамблевої майстерності.

Сольний № 7 у партії сопрано вирізняється широким мелодичним диханням і тривалими вокальними фразами, у яких відтворюється емоційна сфера любовних переживань. Я. Матюха рекомендувала застосовувати ліричний тип інтонування на *legato*, а короткі паузи трактувати як засіб психологічного напруження, що посилює драматичну виразність.

Для № 8 характерним є хвилеподібний тип музичного розвитку у партії вокального квартету. Динамічні наростання та спади посилюють романтичну експресію, розкриваючи багатство емоційно-образної палітри. Дев'ятий і десятий номери «Пісень кохання» репрезентують контрастні чуттєві стани ліричної сфери. Під час інтерпретації Я. Матюха акцентувала увагу виконавців на необхідності тонкого відтворення душевних перепадів і нюансування настроєвих змін.

Номери 11 і 12 вирізняються експресивною емоційністю. Ритмічна єдність тематичного матеріалу у партіях чотирьох солістів та фортепіанному супроводі сприяє внутрішній згущеності лірико-поетичного висловлювання. Натомість № 14, побудований як дует тенора і баса, відзначається кантиленною мелодикою та елегійною поетичною наративністю.

Сімнадцятий номер циклу є сольним для тенора, тим самим поглиблюючи ліричну образну сферу «Пісень кохання». Я. Матюха рекомендувала трактувати її пісенно, мрійливо та піднесено. Фортепіанна партія ґрунтується на простій, однак виразній пізньоромантичній гармонічній мові.

Фінальний номер композиції тв. 52 Й. Брамса відображає романтичну імпульсивність і драматичну напруженість почуттів. Професорка акцентувала увагу виконавців на створенні відчуття безмежної летючості художнього образу, що досягається завдяки легкому, артикульованому *staccato*.

У 1874 році Й. Брамс опублікував цикл «Нові пісні кохання» тв. 65, який став своєрідним продовженням попереднього вокального циклу й був призначений для аналогічного виконавського складу – вокального квартету та фортепіано в чотири руки. Композиція вирізняється художньою вишуканістю фактурного письма, що досягається, зокрема, завдяки широкому застосуванню різноманітних поліфонічних прийомів. Вокально-інструментальному багаточастинному полотну властиві ознаки циклічної драматургії. П'ятнадцять номерів можуть об'єднуватися за принципом художньо-образної спорідненості (№№ 1–2, 4–5) або контрастного зіставлення (№№ 10–11), що забезпечує цілісність композиційної структури.

Початковому номеру циклу притаманний хоровий тип викладу вокального квартету. Вертикально-гармонічні співзвуччя у партіях співаків відтворюють атмосферу романтично-танцювальної імпровізаційності, тоді як піднесений емоційний настрій посилюється акордовим викладом фортепіанної партії. Я. Матюха наголошувала на необхідності збереження граціозності танцювального руху навіть за умов насиченої фактури та повнозвучного ансамблевого звучання. Споріднений за настроєвим забарвленням № 2 відзначається більш розгорнутою інструментальною тканиною, у якій поєднуються пасажні побудови та остинатні інтонаційні формули. Усі зазначені елементи органічно взаємодіють із гармонічним вокальним викладом, формуючи цілісне художнє звучання.

Оригінальністю художнього задуму вирізняється № 3, у якому образна сфера розкривається через два сольні проведення тематичного матеріалу. Частину відкриває сопрано, натомість ближче до завершення тематичну лінію переймає бас. На думку Я. Матюхи, виконавська діалогічність між солістами увиразнює емоційно-образну палітру циклу. Особливої виразності набувають сольні композиції: № 5 (альт) і № 6, 9, 11 (сопрано), № 10 (тенор). Їм властиві природність мелодичного розвитку, тонка інтонаційна пластика та внутрішня психологічна заглибленість. Я. Матюха звертала увагу на підголоскові елементи у фортепіанних партіях, хроматичне забарвлення яких надає звучанню особливої емоційної терпкості і поглиблює художньо-образну багатозначність циклу.

Дует сопрано й альту у № 13 демонструє виразну експресивність вокального викладу. Динамізація музичного розвитку досягається широким інтонаційним спектром: терцевими побудовами, секундовими інтонаціями та плавним поступеним мелодичним рухом. Я. Матюха акцентувала увагу виконавців на колористичних можливостях ансамблевого звучання. Фортепіанні партії вирізняються поліфонічною організацією фактури, при чому важливого значення набуває авторська

рemarka *mezzo voce ma ben marcato*, реалізація якої дозволяє рельєфніше окреслити тематичні проведення та урізноманітнити мелодичне плетиво. Невід'ємним елементом інтерпретації ліричних частин циклу, за спостереженням мисткині, виступають темпові відхилення, що сприяють більшій емоційній гнучкості виконавського прочитання.

Заключний номер циклу «Нові пісні кохання» постає масштабною композицією, у якій поєднуються риси повільного вальсу та хоралу. За літературно-поетичну основу Й. Брамс обрав вірш Й.-В. Гете, у якому оспівується велич любовного почуття. Повільний темп, одноманітний рух восьмими тривалостями у партії другого фортепіано, а також хоральний склад вокального квартету сприяють асоціативному сприйняттю фіналу як своєрідного авторського післяслова. Я. Матюха наголошувала на необхідності виконання однотипного супроводу рівним звуком із застосування «вагового» *staccato*. Поєднання філософської поетичної образності з музичним викладом ніби розширює межі лірики, надаючи твору епічного узагальнення. Динамізація музичного розвитку здійснюється шляхом поліфонізації вокальної фактури: композитор використовує хоральний виклад, канонічні вступи голосів та самостійно розвинений тематичний матеріал у фортепіанних партіях. Сукупність зазначених засобів створює художньо-образний ефект невагомому плину часу. Для досягнення такого звучання Я. Матюха звертала увагу виконавців на поліритмічні особливості фактури, неспівпадіння ритмічних опорних точок у різних пластах музичної тканини. Поступове розчинення музичного руху в динаміці *p* формує символічне співвідношення земного й небесного, надаючи фіналу філософсько-узагальненого змісту.

2. Особливості партії солістів та функції фортепіано і трактуванні камерно-вокальних циклів «Іспанські пісні кохання» Р. Шумана та «Любовні забави» Г. Гофмана

Тема кохання посідає одне з центральних місць у творчості композиторів-романтиків, набуваючи глибокого художнього осмислення та філософської інтерпретації. Вокальні цикли для шести солістів і фортепіано в чотири руки Р. Шумана та Г. Гофмана вперше були репрезентовані галицькій публіці у 2017 році у виконанні фортепіанного дуету У. Молчко й О. Німилович та вокального ансамблю у складі Л. Коструби, В. Понайди, М. Шумкової, Ю. Трищецького. Мистецьке керівництво проектом та розроблення художньо-виконавської концепції здійснювала професорка Ярослава Матюха. Концертні презентації відбулися на сценах Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка, Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка, Тернопільського державного музичного училища імені Соломії Крушельницької, Стрийської дитячої школи мистецтв,

що знайшло відображення у публікаціях⁸. Варто наголосити, що нотний матеріал циклу «Іспанські пісні кохання» Р. Шумана був переданий дрогобицькому фортепіанному дуету бібліографом зі США Романом Савицьким-молодшим, тоді як «Любовні забави» Г. Гофмана надійшли з Німеччини завдяки о. Юрію Авакумову, оскільки зазначені твори практично відсутні у фондах музичних бібліотек українського культурно-освітнього простору.

Звернення львівсько-дрогобицького ансамблю до інтерпретації цих маловідомих романтичних циклів мало не лише мистецько-репрезентаційне значення, але й стало виявом художньо-виконавської концепції Я. Матюхи. Під час концертних імпрез усі композиції виконувалися мовами оригіналів, а також супроводжувалися українським перекладом поетичних текстів, здійсненим львівською мисткинею та скрипалькою Оксаною Охрім.

Вокальний цикл «Іспанські пісні кохання» тв. 138 на текст німецького поета Еммануїла Гейбеля був написаний Р. Шуманом у 1849 році та опублікований уже після смерті композитора. До циклу увійшло десять композицій для сопрано, альту, тенора, баса та фортепіано в чотири руки. Усі номери мають програмний характер. Серед них особливе місце посідають два інструментальні номери: № 1 «Вступ» а № 6 «Інтермеццо». Працюючи над інтерпретацією суто фортепіанних частин, Я. Матюха звертала увагу на авторські ремарки. У № 1 «Вступ» темпове позначення *Im Bolerostempo* визначає піднесено-танцювальний характер композиції. У фігураційно-пасажних побудовах, що насичують обидві партії фортепіано, професорка рекомендувала досягати інтонаційної пластичності та імпрровізаційної свободи висловлювання, що відповідає жанровій природі прелюдійності. У № 6 «Інтермеццо» важливу роль відіграє авторське визначення «Nationaltanz»⁹, ознаки якого Р. Шуман передає шляхом акцентування слабих долей такту, створюючи ефект притупування, характерного для народного танцю.

Цикл «Іспанські пісні кохання» містить п'ять сольних вокальних номерів. У №2 «De dentro tengo mi mal» для сопрано Я. Матюха рекомендувала трактувати другу фортепіанну партію, насичену октавно-акордовими послідовностями, *dolce* (ніжно – *У. М.*), оскільки вокальна мелодика має передавати проникливість поетичного тексту. № 3 «*Mui graciosa es la doncell*» для тенора відзначається танцювальними

⁸ Грабовський В. Пісні про кохання німецьких композиторів-романтиків в українському звучанні. *Культура і життя*. 2017. № 35. 1 вересня С. 15.; Кириїв В. Ренесанс забутої класики. *Франковий край*. 2017. № 11(174). 17 березня. С. 8.

⁹ Nationaltanz – національний танець (переклад У. М.).

рисами інструментального супроводу, однак мисткиня наголошувала на необхідності ансамблевого балансу, щоб ритмічна активність фортепіанної фактури не домінувала над вокальною. № 4 «Ebro caudolose» написаний в жанрі романсу, на що вказує ремарка *gleichsam Guitare* у другій фортепіанній партії. Арпеджовані послідовності, які імітують звучання гітари, Я. Матюха рекомендувала виконувати чітким *staccato* із виразною пальцевою артикуляцією. Особливу увагу мисткиня звертала на співвідношення декламаційної вокальної партії баса з рухом з шістнадцятими тривалостями у фортепіанному супроводі. Лаконічний № 7 «*Sannosa esta la pinna*» для тенора відзначається короткими вокальними фразами, що потребують особливої ансамблевої чутливості піаністів, здатних гнучко реагувати на вокальне фразування. Натомість № 8 «*La sierra es alta*», написаний у жанрових ознаках пісні, вирізняється широким романтичним фразуванням альтової партії. Я. Матюха наголошувала на необхідності інструментальної пластичності та тонкого відчуття вокального дихання, адже у партії *Primo* здійснюється дублювання вокальної лінії.

Підкреслюючи романтичні стилістичні особливості альбому «Іспанські пісні кохання», В. Грабовський відзначає, що «... вокальні цикли в спадщині Р. Шумана, поряд з фортепіанними композиціями відіграли значну роль. В пізніх “іспанських” циклах композитор дещо вийшов поза межі вокального циклу і в ньому є два дуети і кuartет»¹⁰. Саме ансамблеві номери, на думку Я. Матюхи, забезпечують драматургічну та виконавську цілісність композиції. № 4 «*Cubrid me di flores*» для сопрано й альта насичений декламаційними інтонаціями, тому професорка акцентувала увагу на чіткості словесної артикуляції. Фортепіанним партіям властиві акордові послідовності та арпеджовані пасажі, гармонічна функція яких поглиблює змістову виразність вокального номера. № 9 «*Ojos garzos ha la pinna*» виконується дуєтом тенора і баса. Я. Матюха рекомендувала солістам уникати надмірної захопленості плавністю мелодичного руху, натомість спрямовувати виконавську увагу на смислову виразність поетичного тексту. Завершує цикл кuartет «*Vista siega, luz oscura*», який постає драматургічною кульмінацією «Іспанських пісень кохання». Емоційна напруга досягається шляхом поліфонізації вокальної тканини, тоді як фортепіанний супровід насичений віртуозними пасажними побудовами та різноманітними ритмічними малюнками. Я. Матюха особливу увагу звертала на досягнення ансамблевої єдності, оскільки тематичні лінії мають значний ступінь індивідуалізації й не завжди взаємно дублюються.

¹⁰ Грабовський В. Йоганнес Брамс. «Пісні кохання»: нове життя. *Культура і життя*. 2007. № 35. 29 серпня. С. 2.

Вокальний цикл «Любовні забави» тв. 42 Генріха Гофмана для чотирьох солістів і фортепіано в чотири руки став вагомим зразком камерно-вокальної романтичної музики. Побудований на вальсовій жанровій основі, цикл охоплює одинадцять номерів, що вирізняються емоційною піднесеністю та багатством ліричних переживань. Вокально-інструментальні композиції не мають програмності, однак глибоко розкривають психологію любовного почуття. Сам композитор визначає їх художньо-тематичну основу як *A Romance of love*. Початкові номери циклу позначені темпом *Allegro moderato*, що формує поривчато-схвильований емоційний тон усього твору. Перший номер вирізняється насиченою фортепіанною фактурою, у якій поєднуються вальсовий рух і мелодизовані інтонаційні послідовності. Я. Матюха акцентувала увагу на досягненні виконавського ансамблевого балансу та постійного слухового контролю між піаністами, оскільки як квартетний виклад, так і дуетний (тенор і бас) у середньому розділі мають поліфонізований характер. № 2 привертає увагу діалогічністю музичного розвитку, що реалізується через почергове вступання жіночого та чоловічого дуєтів. У наступному номері циклу Я. Матюха наголошувала на досягненні фактурної синхронності між дуєтами сопрано-альта та тенора-баса й інструментальним супроводом, оскільки в окремих епізодах фортепіанна партія ритмічно дублює вокальні лінії.

Вокально-інструментальна драматургія № 4 ґрунтується на унісонному проведенні тематичного матеріалу. Мисткиня акцентувала увагу на досягненні чіткого штриха *staccato*, що сприяє відтворенню бравурного характеру частини. Послідовності, побудовані восьмими тривалостями, потребують від виконавців ясної артикуляції та ритмічної злагодженості. У процесі музичного розвитку фортепіанний супровід насичується акордовою фактурою, а пунктирний ритм посилює внутрішню динаміку художнього висловлювання.

Наступні 5 і 7 номери утворюють своєрідний ліричний центр циклу. Композитор виокремлює їх темповою ремаркою *Riù lento*, що сприяє поглибленню емоційно-чуттєвої сфери. № 5 для жіночого дуєту відкривається інструментальним вступом, який Я. Матюха рекомендувала інтерпретувати ніжно й витончено, заглиблюючись в інтонаційний зміст музичного матеріалу. Фортепіанна фактура відзначається багатоплановістю: поєднання мелодизованих ліній із однотипними октавними ходами сприяє розгортанню художньої образності. Особливу увагу Я. Матюха звертала на кантіленність вокальних дуєтних партій, оскільки композитор поєднує у них однорідні та канонічні проведення тематичного матеріалу. № 6 контрастно перериває ліричну сферу циклу, на що вказує темпова ремарка *Riù mosso*. Частину відкриває інструментальний вступ, у якому переважають розкладені акордові

побудови та акцентування сильних долей, що формує внутрішнє емоційне напруження. Я. Матюха наголошувала на необхідності не лише технічно точного виконання прелюдійного епізоду, а й створення відповідного психологічного стану як у слухацької аудиторії, так і у виконавців. Подальший музичний розвиток розпочинає дует тенора і баса, який поступово переходить у квартетний виклад. Для втілення загостреної образності мисткиня рекомендувала особливу увагу приділяти динамічній драматургії, амплітуда якої варіюється від *f* до *p*. Фортепіанна фактура насичена оркестровими елементами – акордово-октавними послідовностями, тремоло та густими фактурними нашаруваннями, що вимагають від піаністів високої виконавської майстерності у відтворенні романтичної емоційної експресії.

У № 7 знову повертається темп *Ritù lento*. Лаконічний інструментальний вступ підводить до вступу квартету солістів. Вокальну фактуру, представлену переважно половинними й четверними тривалостями, Я. Матюха рекомендувала трактувати елегійно та споглядално. Лірична чуттєвість посилюється при переході до сольного епізоду альта. Оскільки фортепіанний супровід вирізняється повнозвучною фактурою, мисткиня наголошувала на необхідності дотримання звукового балансу задля досягнення ансамблевої довершеності.

Восьмий номер циклу привертає увагу канонічними вступами голосів, що звучать у динаміці *p*. Поліфонізація фактури використовується композитором для втілення емоційної напруги й внутрішньої пристрастності почуттів. Поступове прискорення темпу посилює драматизацію музичного розвитку. Я. Матюха рекомендувала виконавцям дотримуватися темпової єдності як визначального чинника ансамблевої злагодженості. Для дуетного № 9 характерний віртуозний фортепіанний супровід. Повнозвучні акордові комплекси, арпеджовані пасажі, пунктирна ритміка та унісонні проведення тематичного матеріалу вимагають від піаністів-концертмейстерів високого рівня технічної вправності. Інтерпретація № 10 у художньо-виконавській концепції Я. Матюхи постає своєрідною підготовкою до драматургічної кульмінації циклу. Романтична пристрастність тут значною мірою розкривається через інструментальний супровід, який, за спостереженням мисткині, розширює межі ліричного висловлювання дуету сопрано й альта, а згодом – квартетного звучання.

Фінальний номер циклу вирізняється багатшаровістю звукової тканини як у вокальних партій, так і у фортепіанному супроводі. Віртуозно-оркестровий характер інструментального викладу, поліритмічність музичної тканини та змінні метричні структури підсилюють лірико-драматичну образну сферу циклу. В інтерпретаційній концепції Я. Матюхи особливого значення набувають кульмінаційні

точки емоційного напруження, які увиразнюють музичну драматургію «Любовних забав» Г. Гофмана та забезпечують цілісність художнього розвитку циклу.

ВИСНОВКИ

Проведене дослідження камерно-вокальних циклів Йоганнеса Брамса, Роберта Шумана та Генріха Гофмана для чотирьох солістів і фортепіанного дозволило виявити специфіку їх інтерпретації крізь призму художньо-виконавської концепції професора, заслуженої артистки України Ярослави Матюхи, а також окреслити особливості ансамблевої взаємодії у процесі сценічного втілення музичного тексту. Аналіз виконавського досвіду концертних проєктів засвідчив, що трактування зазначених циклів виходить за межі традиційного концертмейстерського супроводу, натомість фортепіанна партія постає рівноправним драматургічним компонентом, який активно формує художньо-образну цілісність вокально-інструментального ансамблю.

У процесі вивчення циклів Й. Брамса «Пісні кохання» та «Нові пісні кохання» встановлено, що композиторська концепція ґрунтується на синтезі ліричного змісту, танцювальної першооснови та поліфонізації музичної тканини. В інтерпретаційному підході Я. Матюхи особливого значення набуває усвідомлення жанрової природи вальсу та лендлера, дотримання ансамблевої синхронності, гнучке відчуття темпу, фразування і динамічної пластики.

Виявлено, що художня виразність циклів посилюється через увагу до зображальності фортепіанного викладу, інтонаційної символіки та взаємодії тембрових барв вокального квартету. Водночас трактування заключних номерів циклів демонструє прагнення до філософського узагальнення образу кохання, що досягається завдяки хоральності фактури, поліфонічним прийомам та багатоплановості музичної драматургії.

Аналіз камерно-вокального циклу «Іспанські пісні кохання» Р. Шумана засвідчив, що виконавська концепція Я. Матюхи ґрунтується на поєднанні романтичної емоційності, національно-жанрової своєрідності та сценічної цілісності. Особливу роль у трактуванні відіграє уважне ставлення до програмності творів, декламаційної виразності вокальних партій та інструментальної колористики, що нерідко наближається до оркестрового звучання. Інструментальні номери циклу виконують не лише функцію міжчастинних зв'язків, але й формують драматургічну вісь композиції, поглиблюючи емоційний спектр вокальних номерів. Водночас інтерпретація ансамблевих епізодів вимагає високого рівня виконавської координації, чутливості до поетичного тексту й тембрового балансу.

Дослідження циклу Г. Гофмана «Любовні забави» дозволило виявити його значний художній потенціал як маловідомого зразка романтичної камерно-вокальної музики. Встановлено, що музична драматургія циклу базується на контрастному чергуванні емоційно-піднесених і лірично-споглядальних епізодів, кульмінаційне розгортання яких підтримується розвиненою фортепіанною фактурою. У художньо-виконавській концепції Я. Матюхи визначальними є досягнення ансамблевого балансу, поліфонічна злагодженість, відчуття вокального дихання та осмислення оркестровості фортепіанного викладу. Це сприяє розширенню змістових меж камерно-вокального жанру та посиленню його емоційно-драматичної виразності.

Отже, художньо-виконавська концепція Ярослави Матюхи щодо інтерпретації камерно-вокальних циклів Й. Брамса, Р. Шумана та Г. Гофмана репрезентує цілісну систему виконавських принципів, що поєднує аналітичне осмислення музичного тексту, театралізованість музичного мислення, ансамблеву взаємодію та глибоке проникнення у поетично-образний зміст творів. Такий підхід не лише розкриває нові перспективи інтерпретації камерно-вокального репертуару доби романтизму, але й актуалізує його значення у сучасній концертно-виконавській практиці.

АНОТАЦІЯ

У монографії здійснено комплексне дослідження камерно-вокальних циклів «Пісні кохання», «Нові пісні кохання» Й. Брамса, «Іспанські пісні кохання» Р. Шумана, «Любовні забави» Г. Гофмана для чотирьох солістів та фортепіанного дуету крізь призму художньо-виконавської концепції професора, заслуженої артистки України Ярослави Матюхи. Висвітлено специфіку взаємодії вокальної драматургії та фортепіанного компонента, що формує цілісність художнього образу камерно-вокальних композицій. З'ясовано роль фортепіанного дуету як рівноправного учасника музично-виконавського процесу, здатного посилювати емоційно-драматичний зміст творів. Особливу увагу приділено принципам ансамблевої взаємодії, тембрового балансу, поліфонізації фактури та інтонаційній виразності. Окреслено ключові інтерпретаційні підходи Я. Матюхи, пов'язані з театралізацією музичного мислення, аналітичним осмисленням нотного тексту та поглибленим прочитанням поетичної першооснови. На основі концертних проєктів 2007 та 2017 років розкрито практичний досвід сценічного втілення досліджуваних вокальних циклів. Доведено, що камерно-вокальні композиції епохи романтизму у форматі вокального квартету і фортепіанного дуету відкривають широкі можливості для виконавської інтерпретації та художньої комунікації.

Література

1. Грабовський В. Йоганнес Брамс. «Пісні кохання»: нове життя. *Культура і життя*. 2007. № 35. 29 серпня. С. 2.
2. Грабовський В. Пісні про кохання німецьких композиторів-романтиків в українському звучанні. *Культура і життя*. 2017. № 35. 1 вересня С. 15.
3. Кирій В. Ренесанс забутої класики. *Франковий край*. 2017. № 11(174). 17 березня. С. 8
4. Молчанова Т. Мистецтво бути «другою» : творчий портрет заслуженої артистки України, професора Ярослави Матюхи. Львів : Сполом, 2009. 172 с.
5. Олійник Я. Фортепіанний дует в музичній культурі України другої половини ХХ ст. (на матеріалі діяльності ансамблів Києва та Львова). Житомир : ПП «Рута», 2009. 88 с.
6. Сторонська Н. «Пісні кохання» Йоганнеса Брамса в Дрогобичі. *ЛьонArt*. 2006. 06–07/06. С. 26–27.
7. Сторонська Н. «Пісні кохання» Йоганнеса Брамса і дрогобицька весна. *Українська музична газета*. 2006. № 3 (61). Липень–Вересень. С. 3.
8. Сторонська Н. «Пісні кохання» і дрогобицька весна. *Мій Дрогобич*. 2006. №23 (157). 9 червня. С. 8.
9. Сторонська Н. «Пісні кохання» Й. Брамса і українські митці. *Свобода*. 2006. № 23. 9 червня. С. 26.
10. Фільц Б. Зі щирою вдячністю за тривалу і плідну творчі співпрацю. *Тетяна Молчанова. Мистецтво бути «другою» : творчий портрет заслуженої артистки України, професора Ярослави Матюхи*. Львів : Сполом, 2009. С. 52–56.
11. Філяєва А. Про Ярославу Матюху та її методику викладання. *Тетяна Молчанова. Мистецтво бути «другою» : творчий портрет заслуженої артистки України, професора Ярослави Матюхи*. Львів : Сполом, 2009. С. 89–93.
12. Целюх Л. «Пісні кохання» Йоганнеса Брамса на стрийській сцені. *Гомін волі*. 2008. № 64 (2718). 10 червня. С. 4.
13. Юрош О., Зимомря М. Українські «сліди» Йоганнеса Брамса. *Вільне слово*. 2007. № 25 (241). 21–27 червня. С. 4.

Information about the author:

Molchko Uliana Bohdanivna,

Doctor of Philosophy, Associate Professor,
Associate Professor at the Department of Musical and Theoretical
Disciplines and of Instrumental Training
Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University
24, I. Franka St., Drohobych, 82100, Ukraine