

Практика імпровізації на сцені вимагає високого рівня тілесної підготовки, сміливості, адаптивності та здатності бути «присутнім у моменті». Сценічна імпровізація може бути як цілком вільною, так і структурованою (так званий «score-based improvisation») – коли існує загальна рамка, але виконавець наповнює її особистісним змістом.

Досвід імпровізації на сцені формує в танцівника унікальний тип впевненості, а також навички миттєвого реагування, що є безцінними в умовах живої вистави. Такий досвід розвиває не лише тілесну, а й емоційну сміливість.

Отже, імпровізація – це не лише форма руху, а глибока методика самовираження, пізнання та творчості. Вона активно сприяє розвитку креативності, відкриває шляхи до формування індивідуального стилю та збагачує сценічний досвід танцівника. У сучасній хореографії імпровізація стає не альтернативою класичній постановці, а її розширенням, способом осмислення власного «я» через рух. У цьому полягає її незамінна роль у розвитку сучасного танцювального мистецтва.

ЛІТЕРАТУРА

1. Герц І. І. Сучасний танець і новітні технології: грані взаємодії. Мистецтвознавчі записки : зб. наук. пр. 2023. Вип. 43. С. 58–63.
2. Герц І., Мова Л., Кебас О., Бойко О., Журавльова А. Сучасний танець: шляхи творчого вдосконалення: навчальний посібник. Київ : Видавничий центр КНУКіМ, 2021. 241.
3. Грек В. А. Імпровізація в хореографії: поліаспектність проявів. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2019. № 2. С. 463–466. URL: <http://nbuv.gov.ua/UJRN/vdakkkkm> (дата звернення 25.01.2025).
4. Колногузенко Б. М. Сучасний танець та методика його викладання : конспект лекцій для студентів хореограф. від-нь мистец. / Б. М. Колногузенко, І. І. Макарова. Харків : Слово, 2015. 137 с.



Олексій СТРОНСЬКИЙ,

*аспірант кафедри музичної україністики та
народно-інструментального мистецтва
Прикарпатського національного університету
імені Василя Стефаника
o.stronskyi@gmail.com*

*Науковий керівник – Леся РОМАНЮК,
кандидат мистецтвознавства, доцент
кафедри музичної україністики та народно-інструментального
мистецтва Прикарпатського національного
університету імені Василя Стефаника
Івано-Франківськ, Україна*

Oleksiy STRONSKYI,

*Postgraduate student of the Department of
Ukrainian Music and Folk Instrumental
Art Vasyl Stefanyk Subcarpathian National University*

*Scientific supervisor – Lesya ROMANIUK,
Doctor (Candidate) of Art Criticism,
Associate Professor Department of Ukrainian
Music and Folk Instrumental Art Vasyl Stefanyk
Subcarpathian National University
Ivano-Frankivsk, Ukraine
lesia.romaniuk@pnu.edu.ua*

**КАМЕРНО-ВОКАЛЬНИЙ ЦИКЛ ФЕДОРА ЯКИМЕНКА НА ПОЕЗІЇ
ОЛЕКСАНДРА ОЛЕСЯ: ОСОБЛИВОСТІ МУЗИЧНОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ
FEDIR YAKYMENKO CHAMBER-VOCAL CYCLE ON THE POETRY OF
OLEKSANDR OLES: FEATURES OF MUSICAL INTERPRETATION**

Творчість композитора Федора Якименка відзначається великим зацікавленням до українських тем і сюжетів. Хоча в камерно-вокальній музиці через життєві обставини автора переважають композиції на тексти російських поетів, та справжньою перлиною в його спадщині став вокальний цикл на слова Олександра Олеся. Саме в цьому творі найбільше розкривається стилістика у дусі українського символізму, притаманна як Олександрові Олесю, так і Федору Якименку. Вперше цикл був опублікований в Парижі у видавництві Беляєва 1937-го року [5]. На превеликий жаль, точної дати написання на даний момент не встановлено. Так само невідомо чи контактували між собою ці два видатні митці, адже долі обидвох приблизно в один період життя і творчості перетиналися у Празі. Цей опус став однією з останніх композицій Федора Якименка у камерно-вокальному жанрі. Тут перед слухачем постає зрілий митець зі сформованим особистим музичним стилем, що склався на основі нелегкого життєвого досвіду [1, с. 25].

Основне місце в тематиці віршів які обрав композитор для музичної інтерпретації займає світ інтимних переживань з потужним покликом до життя. Цей поклик відбувається на фоні глибоких песимістичних роздумів, відчуються ноти жалю, смутку, туги, крізь які хоч і прагне пробитися промінь надії, та все ж життя творця долічує свої останні дні.

Цикл складається із 3-х солоспівів, перший з яких «В пісні муки», взятий зі збірки «Будь мечем моїм» був написаний 1907-го року. Це невелика за обсягом композиція, сповнена витонченого життєствердного духу. Вже в назві твору маємо змогу побачити основний інструмент, який використовує поет для розкриття тематики. Це протиставлення допомагає одразу збагнути тонкий сенс поєднання в житті світлих і темних моментів.

Солоспів наскрізної будови з прозорим викладом фортепіанного супроводу. Вісім тактів фортепіанного вступу складають три елементи, кожен з яких повторюється двічі. Вже тут композитор ставить перед виконавцем місію представити ці протиставлення, які потребують протилежно різних інтерпретацій виконання одного і того ж елемента при повторі. Надзвичайно вдалий прийом використовує композитор для відтворення основного лейтмотиву Олександра Олеся, його повсюдної «журби і радості» [4, с. 212].

Крізь простоту акордів відчувається коливання, яке нагадує то стук серця в пунктирі, то удар дзвону в рівномірних тривалостях. Знаково, що однією з

ознак символізму в українській творчості є якраз звуковідтворення, зокрема наслідування дзвону.

Вокальна лінія починається ремаркою *Molto espressivo* та рухається фригійським ладом з пониженим другим ступенем, що ще з барокової епохи відомо, як прийом болю та печалі. В мелодиці наявні велика кількість інтервальних стрибків, а з початком другої частини збільшується діапазон вокалу. Фортепіанний супровід в першій частині уникає сильних та відносно сильних долей, таким чином відтворюючи специфічний тип фактури відгомону. Лишень в басовій партії відлунюють обертони передзвону.

Хроматизовані акорди супроводжують і надалі вокальну лінію, яка тут переривається короткочасними паузами, надаючи речитативно-монологічної схвильованості. Наступний фрагмент (17-32 такти) переносить розвиток подій в зовсім інший вимір. В першу чергу це зміна фактури, яка набирає рис баркарольних арпеджованих фігурацій в басі. Зі зростаючим натхненням (*rochissimo animando*) на *mezzoforte* вокальна партія написана більшими інтервальними ходами на слова «поцілуєш, — і від чару змовкнуть солов'ї». Вихід в другу октаву вокальної партії – фактично, її піднесення відповідає останнім рядкам вірша - «і до ранку будуть слухать тільки нас гаї». Повноправні октавні басы в лівій руці супроводу, згодом терції та акорди дають сильну долю, а відгомони – делікатними терціями у фігураціях правої руки. Вокальна партія на портаменто фактично декламує слова про омріяне щастя.

Заключний звук вокальної партії – стає початком восьмитактової інструментальної постлюдії, яку автор підкреслює ремарками *Allegretto pastorale*. В цьому фіналі композитор здійснює специфічний динамічний відхід, пишучи у зоні низького та середнього регістрів – як алегорії глибини людського голосу і биття серця.

Другий солоспів циклу «Ти не дивуйсь» відрізняється більш розгорнутою формою та різноманітністю виразових засобів. Песимістичний настрій Олеся в цьому вірші поєднується з живописним образами та постає в особі недосяжної коханої. Ця живописно-настроєва концепція, як і її втілення Якименком нагадує Бетовенів цикл «До далекої коханої». Композитор тут обирає тональність фа-дієз мінор, дотримуючись куплетно-строфічної форми. Для першого куплету вірша (1-9 такти) автор обирає романсову фактуру – сильна доля в басу та фігуративні переливи, на тлі яких розгортається відокремлена лінія кожної фрази. Певного хвилювання надає інструментальній партії пульсація чотирьох квінтелей шістнадцятими нотами на тлі гітарних квінтових арпеджіо. Продовжуючи розвивати образний зміст поезії у другому куплеті (10-21 такти) композитор переходить у одноіменний фа-дієз мажор, в той час як фігурації динамізуються (розширення діапазону символізує розростання просторового ландшафту – небо і зорі, море і хвилі).

Тобто, перед нами однозначно тонка імпресіоністична пейзажність, яка одночасно несе і глибоке смислове навантаження. В наступному фрагменті композитор повертається до початкового фа-дієз мінору, напружуючи фактуру супроводу органічними пунктами та насиченими акордами в обидвох руках. Лише один вступний такт фортепіано переносить нас на сам початок романсу,

підкреслюючи незворотність ситуації, повертаючи героя в замкнене коло безнадії. Проте, наступні поетичні рядки, в яких вміщається образ коханої - «була ти сонцем, і весною, і сном, і хвилиною мені» – звучать неначе трагедійний апофеоз у фа-дієз мажорі. Вокальна партія набирає рис пасіонарності, передаючи увесь свій біль, що підкреслюється октавними стрибками в мелодії, широкими фразами, виділенням окремих звуків. Композитор завершує цей монолог звуком до-дієз, що тягнеться впродовж двох тактів, а фортепіано доспіває фігуративними переливами та арпеджіованими акордами оте хвилювання людської душі. Два могутні рішучі акорди-удари на фортіссімо, неначе гучний вигук на весь світ завершують цей драматичний монолог мудрим висновком зрілої людини – пікардійською мажорною терцією, подібно як трагічні твори Баха, що закінчуються променем світла. Є всі підстави окреслити дане полотно як імпресіоністичну драму з увиразненими елементами експресіонізму, який вже вповні виявиться у заключному солоспіві циклу.

Вірш О. Олеся «Не заллється співом серце» вважається однією з перлин української поезії. В найкоротший термін автор зумів описати одне з найскладніших явищ - завершення людиною її життєвого шляху. Розглядаючи цю віковічну тему крізь призму серця як одного з основних образів українського філософського світогляду – кордоцентризму, поет сягає експресіоністичного виразу. [4, с. 213]

Для втілення цієї поезії композитор обирає тональність сі-мінор, чим підкреслює прощальність, остаточність життєвого шляху митця. Невеликий фортепіанний вступ містить кілька виразних символів низхідного напрямку руху, що відтворює спадання крапель крові. На *Largo con dolore, molto espressivo e beno tenuto* – з такими детальними ремарками вокальна партія практично промовляє мелодичну лінію, підкреслюючи кожен склад кожного слова. Цікаво, що фортепіанна партія практично дублює мелодичні ходи голосу, творячи подекуди підголоскові мотиви. Але суцільні ліги та підкреслена легатність штриха (*espressivo cantabile*), навіть в'язкість акордових послідовностей дещо протиставляється мелодекламаційності вокальної партії, яка начебто лише констатує відривчастими фразами моторошний момент: «з ран гарячих, ран кривавих тихо капає кров». Якщо додати інші фактурні елементи – низхідні sostenuti секунди, рух по дисонуючих інтервалах у фортепіанній партії, то в цілому композитор досягає експресіоністичної глибини передачі майже натуралістичних оголених процесів. Так, новим етапом в розгортанні цієї поетичної картини стають такти 10-11, в яких голос буквально промовляє по одному слову текст «по краплині кров спадає, крапля в краплю б'є...». Починаючи від ноти сі по хроматичній низхідній гамі по дві повторні ноти вокальна партія на портаменто спадає дотолу з прикінцевим висхідним стрибком на малу сексту – так званий любовний інтервал (сі-соль) – який після повзучої лінії сприймається як драматичний розпачливий оклик.

В глибині великої октави зупиняється рух музичної матерії на простому сі-мінорному тризвуку, і лише відгомони звуків здійснюються легкими доторками-стакатто секст і квінт.

Отже, перед нами постало надзвичайно складне, філософсько-

світоглядне та емоційно пронизливе музичне полотно до однієї з найтрагічніших поезій неперевершеного українського лірика Олександра Олеся у прочитанні не менш геніального українського символіста Федора Якименка. Композитор єдиним поки- що відомим циклом на рідній мові вилив всю свої радість і печаль, адже на його життя припало чимало смутку, і те, про що писав О. Олесь було суголосне музичним струнам якименкової душі. Тепер сміливо можна стверджувати, що у сфері української вокальної музики повинен розсвітитися ще один незаслужено забутий шедевр – цикл для голосу і фортепіано на слова Олександра Олеся оп. 91.

ЛІТЕРАТУРА

1. Карась Г. Постать Федора Якименка на тлі української міжвоєнної еміграції у Празі. Актуальні питання гуманітарних наук. 2021. Вип. 41 (2). С. 24–33. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/apgnd_2021_41%282%29_6
2. Лисько З. Федір Якименко. Визначна, але малознана постать в історії української музики. Музика. 1994. №1. С. 7.
3. Шевельов Ю. Душа співає (Лірика Олександра Олеся: До дня народж.) Нова Україна. 1942, 4 грудня. С. 5.
4. Чернова І. Жанрово-стильові домінанти творчості Олександра Олеся. Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія. Соціальні комунікації. 2013. Випуск 1 (29). С. 211–215.
5. Melodies and Songs based on Ukrainian Poems, Op.91. International Music Score Library Project. Theodore Akimenko. URL: [https://imslp.org/wiki/Melodies_and_Songs_based_on_Ukrainian_Poems%2C_Op.91_\(Akimenko%2C_Theodore\)](https://imslp.org/wiki/Melodies_and_Songs_based_on_Ukrainian_Poems%2C_Op.91_(Akimenko%2C_Theodore)) (дата звернення: 21.03.2025).



Олександра ФЕДЧУН,
студентка групи КМО-11
факультету культури і мистецтв
Львівського національного університету імені Івана Франка.
Науковий керівник – **Зоряна ГНАТІВ,**
доцент кафедри музичного мистецтва
Львівського національного університету імені Івана Франка,
кандидат філософських наук, доцент
gnativz@ukr.net

Alexandra FEDCHUN,
Student of the group of the KMO-11
Faculty of Culture and Arts
Ivan Franko National University of Lviv, Ukraine.
Scientific supervisor – **Zoriana HNATIV,**
Ph.D. in Philosophy, Associate Professor
of Musical Art Department,
Ivan Franko National University of Lviv,
Ukraine
gnativz@ukr.net