

КОМПОЗИТОРСКО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ СЕМАНТИКА УКРАИНСКОГО СОЛОСПИВА В СВЕТЕ ЖАНРОВОЙ ТЕОРИИ ИНТЕРПРЕТОЛОГИИ

«...Поскольку культурное сознание является укорененным в традиции, а потому в высокой степени консервативным, представляется, что семантика культуры <...> в отношении к фундаментальным ценностям и в особенности к прототипическим признакам ценности являет собою единство».

В. Маринчак

Актуальность темы. Главной задачей концертирующего вокалиста является способность (дар) с наибольшей яркостью и в совершенной певческой форме передавать сущность исполняемого произведения, создавать правдивые, богатые, отвечающие замыслу композитора, образы. Исполнение вокального произведения – творческий процесс, целостное явление, все стороны которого находятся в тесной взаимосвязи. Наибольшая творческая активность возникает при самостоятельной музыкальной познавательной деятельности, которая заставляет интенсивно работать память и представление. Творчество – высшая ступень познания.

В понятие «исполнительская семантика» входит *система* значений элементов *музыкальной речи* (мелос, метроритм, ладогармония, фактура), которая в системе конкретного жанра и его воплощения композитором в оригинальном стилевом ключе составляет исполнительскую стилистику. Например, особенности мелодики складываются из интонирования звуковысотных отношений (интервалов) в определенной метро-ритмической шкале акцентов и повторов; музыкальный синтаксис и представление о целостной форме-композиции возникает на базе тонально-гармонических планов и т. д. Певец на этапе предварительной работы прорабатывает аналитические задачи через осмысление текста в аспекте жанровой стилистики.

Второй уровень «исполнительской семантики» – это воссоздание полноты человеческого переживания/бытийствования музыкального

образа в акте **исполнительской интерпретации**. Чувственно воспринимаемый, духовно проживаемый художественный образ – вершина «пирамиды» музыкальных смыслов произведения, отделенная множеством ступеней от своего начала – авторского замысла. В музыке – искусстве интонационного Бытия смысла – **исполнитель становится истинным творцом того иного образа**. Отсюда *актуальность* темы – создание теории музыкально-исполнительской семантики, продиктованное задачами современной вокально-концертной практики (в том числе – учебного процесса высших музыкальных заведений Украины, в которых сегодня доминируют культурно-просветительский диалог и интеграция).

Цель статьи – раскрыть специфику *украинского соловья и его жанрово-стилевую эволюцию* в контексте изучения певцами из Китая национальной традиции вокального исполнительства конца XX – начала XXI столетий.

Как известно, песни родного края – это генетическая память культуры. В процессе изучения мировой вокальной литературы китайские певцы осваивают различные национальные песенные фонды, из которых постепенно складывается основной репертуар и зависит дальнейшая эволюция их профессионального мастерства. Певцы из Китая отличаются тонким внутренним слухом, общей музыкальностью и чувством красоты. В отношении интонационно-стилевого восприятия «чужой» для них культуры отличаются удивительной чуткостью, тонкостью музыкального воплощения ее образцов, *в том числе и украинского романса* во всем разнообразии его исторических и современных проявлений. Через активную адаптацию и интерактивное освоение репертуара в классе сольного пения, а также на лекциях по истории музыкального искусства, украинская музыка становится частью их певческой лексики, способствуя активному участию в художественной жизни города (страны). Изучение итальянской, русской, французской музыки дает возможность иноязычным певцам интегрировать в своем творчестве традиции великих вокальных школ прошлого. Ключом к постижению полижанровой палитры национальной музыки является песня – сердце культуры, менталитета ее отдельных носителей.

Ценностная семантика в системе музыкально-исполнительского искусства – это семантика объекта культуры, отражающаяся в ак-

туальном культурном сознании субъекта-творца, и направленная на коммуникацию с другими субъектами в границах одной историко-стилевой эпохи. И, если, например, музыкально-имманентную семантику песни (солоспива) хранит интонационное ядро жанра, названное М. Арановским «структурно-семантический инвариант», и он будет узнаваемым и стабильным на протяжении долгого исторического периода, то ценностная семантика при изучении солоспива с *позиции украинской державности* XXI столетия существенно отличается от ценностных ориентиров советской эпохи, её приоритетов и оценок данного явления (сравни источники: [1], [9], [10]).

Статус украинского солоспива в системе слушательских представлений о жанрово-стилевых приоритетах свидетельствует о духовной функции вокального искусства в процессе формирования современного репертуара певцов из Китая. Солоспив получил активное развитие в региональных школах (например, «старогалицкая элегия»), в камерно-вокальном творчестве фундатора украинской профессиональной музыки Н. В. Лысенко. В послелысенковскую эпоху исследователи не использовали данный термин, заменив его на ангажированный «советский романс» (Т. Булат [1]). Благодаря просветительской деятельности выдающегося музыковеда Ю. Малышева [3] в 70-е годы прошлого века термин возрождается не только по отношению к песне академического направления (А. Билаш), но и эстрадной среды бытования в целом (см.: [2]).

В качестве примера приведем два исторических фрагмента – полярных знаковых – для солоспива в XX ст. Первый связан с творчеством гениального украинского композитора Ивана Карабица, ярчайшего мелодиста, которого считают мастером-симфонистом уровня его учителя Б. Лятошинского. Однако мелос И. Карабица не простой фольклорный прототип. В его хоровом концерте «Сад божественных пісень» на стихи Г. Сковороды использован прообраз солоспива – соло тенора и флейты (как обязательное присутствие инструмента в руках человека – Божий образ и подобие творения). Это образ славного философа-сопилкаря, живущего с Богом в лоне природы. В драматургии концерта этот образ выполняет функцию «вершины-источника», то есть высшей точки, из которой проистекает все духовное богатство будущего развития музыки.

Есть у И. Карабица и несколько десятков песен (в авторском определении) для разных исполнительских составов, написанных с 1976 по 1987 гг. К числу лучших принадлежат такие сочинения, как «Батьківський поріг», «Моя земля – моя любов», «Цвіт на каштанах», «Пісня на добро». Вслушиваясь в поэтический и музыкальный текст, окрашенные исключительно авторской интонацией темы-мелодии, широкого дыхания, с пряными гармониями-красками, объединяющими джазовую стилистику с пластикой украинской речи, изысканными ритмами в духе парижско-киевских шансон, понимаешь, в чем же заключается секрет «карабицевской» стилевой интонации?! В несравненной *украинской душевности, полноте и глубине сердечного чувства*, что трудно охватить семантикой одного слова. Но такое слово есть – это имя украинского жанра романса – солоспів. Послушайте, как интонирует Иван Карабиц, исполняя на вечере в честь писателя В. Симоненко джазовую «Импровизацию», и вы поймете, что такое украинский солоспів! Это пение великого сердца «о мире и самом себе» (по выражению В. Сильвестрова, гениального адепта украинской национальной интонации в вокальной и фортепианной музыке последней трети ушедшего XX века)! В этом неизбежном мелосе заключено время прошлое и будущее, тихая радость и духовное горение сердца, которое живет и страдает за все человечество. К сожалению, сегодня песенные шедевры И. Карабица мало звучат на концертной эстраде. Думается, что необходимо через научно-исследовательские каналы влиять на репертуарную политику государственных учреждений с целью популяризации замечательных образцов украинской песенной культуры в «серьезном» академическом и «легком» эстрадном направлениях.

Второй пример – солоспів И. Поклада «Скрипка грас» (на стихи Ю. Рыбчинского), прекрасный образчик эстрадного солоспівца, репрезентирующий трансформацию архетипических признаков жанра. Произведение было создано в 1980 году после гибели В. Ивасюка в память о нем (хотя долгое время авторы не решались афишировать свое посвящение). В кругу друзей всегда помнили, что В. Ивасюк был прекрасным скрипачом. Первым исполнителем шлягера стал Н. Яремчук, друг и соратник композитора. История создания данного солоспівца во многом созвучна с практикой сочинения, когда вначале рождается мелодия. Как признается И. Поклад во многих интер-

вью, она ему приснилась – от первой до последней ноты ([см.: [5]). Уже позже Ю. Рыбчинский принялся за написание текста под созданную мелодию. Тандем «композитор-поэт» в данном случае работал в органичном единстве. И если точкой отсчета для создания стихов послужили мелодия и посвящение другу, то в дальнейшем поэтический текст во многом определял несколько *иное* семантическое поле (на основе обогащения фактурно-гармонических средств). Так, образ звучащей скрипки приобрел украинский этно-фольклорный колорит: высокая IV ступень отсылает слушателя к «гуцульскому» ладу (близкому к «думному»); в фактуре сопровождения звучат имитации скрипичного наигрыша.

По семантике «Скрипка грає» И. Поклада представляет собой рефлексивную лирику, воспоминание о чувствах, не отпускающих героя. Никакого сюжета, только обостренное эмоциональное переживание/размышление. Надо признать, что это не очень характерно для современной эстрадной песни, где превалируют простые герои и обычные ситуации (сюжеты молодежного быта), зато весьма созвучно с образцами лирики российского городского романса XIX ст. В то же время песенная структура находит отражение в упрощенности рифм припева («*грає – крає – догорає*»; «*зірко – зірка*»), что свидетельствует об определенной привязке к шлягерным канонам. Жанровые приметы песни и романса в данном произведении весьма переплетены, что позволяет исполнителям варьировать смысловые доминанты – от шлягерности к рефлексии. Как верно подметил А. Сохор, выдающийся исследователь массовой культуры XX ст., «... концертная песня – это, по существу, уже романс, а бытовой романс – песня» [6, с. 82–83].

Ю. Рыбчинский очень точно уловил меланхоличность мелодии И. Поклада и еще сильнее обострил ее в своем стихотворении. Здесь нет внешнего развития фабулы: абсолютная экстравертность героя выражается в монологе, движущемся по спирали, каждый виток которой все глубже погружает его в мир собственных рефлексий. Достигается подобное погружение весьма простыми стилистическими и синтаксическими средствами, природными для жанрового генотипа (народных песен и городского романса XIX ст.). Каждый куплет состоит из двух предложений повторного строения (широкая нисходящая мелодическая волна, диапазон которой постепенно сужается от

октавы до квинты), что поэт подчеркнул одинаковым началом всех строф и полустроф. Слово «Вже...»¹, подобно якорю, фиксирует момент зацикленности героя («здесь и сейчас»), нежелание двигаться дальше. Медленному куплету противопоставляется более подвижный припев с ламентозными интонациями короткого дыхания; прозрачная бас-аккордовая фактура уплотнена, насыщаясь хроматизмами.

Если ритмическая структура текста куплета достаточно сложна и подчинена мелодии, то припев предельно прост. Ю. Рыбчинский обращается к двустопному хорею, чья акцентированная повторность создает ощущение все ускоряющегося танца. Исследователь Л. Черкашина усмотрела здесь «коломыйковый ритм» [9, с. 133]). Однако отметим неточность автора: стабильной основой коломыйки является наличие в каждой строфе 14-ти слогов, чего в данном произведении нет (как, впрочем, и синкопированного ритма). Однако некоторые исполнители (например, певица Инеш) в поисках индивидуального прочтения действительно сдвигают акценты и добиваются утрированно-синкопированной ритмики, призванной усилить контраст и создать в припеве образ «дикого» танца, выражающего «агонию» чувства. В авторском варианте И. Поклада и Ю. Рыбчинского «Скрипка грає» представляет собой довольно простой по форме и глубокий по содержанию солоспів. Творцам маленького песенного шедевра удастся достичь гармоничного и художественно завершенного соотношения поэтического и музыкального ряда, поэтому он очень популярен у исполнителей и слушателей. Это произведение предъявляет особые требования к певцам – наряду с исполнительским мастерством необходимо еще и наличие определенного жизненного опыта, так что основными исполнителями становятся люди зрелого возраста. Остановимся на тех интерпретациях, которые позволят продемонстрировать трансформацию жанра в творчестве одного певца (В. Зинкевича), либо выявить стилистические изменения, связанные с развитием эстрадного искусства в Украине.

Одним из самых лучших исполнителей солоспіва «Скрипка грає» является В. Зинкевич, достаточно сказать, что это произведение находится в его репертуаре уже более тридцати лет. И. Поклад харак-

¹ «Вже догорає небокрай...», «Вже йдуть ... дощі...», «Вже полум'яні солов'ї...», «Вже у полоні хмарних днів...», «Вже не приходиш...», «Вже відлунали...».

теризует его так: «... Эту песню пел гениальный Назарий Яремчук и многие другие исполнители, а Вася Зинкевич года два-три ее крутил, просил Рыбчинского что-то дописать, переделать. Мы удивлялись, а затем услышали то, что нас потрясло: из весьма простенького шлягера он сделал великую трагедию любви» [4]. Действительно, Ю. Рыбчинский дописал такой текст: «*Згасла зоря, але ніколи / ніколи у моєму серці не згасне / та дивна мелодія першого кохання*», который придал драматическую мотивацию переживаниям лирического героя, а именно – крах первой любви.

Существует несколько записей исполнения данного солоспива В. Зинкевичем: ранняя – 1982 года с ВИА «Свитязь» и несколько поздних, относящихся к двухтысячным годам, по которым можно судить и о становлении его индивидуально-исполнительского стиля, и об изменениях в эстрадном искусстве в целом. Интересен тот факт, что прозаический текст становится структурным элементом, меняющим свое положение в музыкальной ткани произведения: так, в ранней версии он завершает композицию и становится своеобразным послесловием. В поздних записях В. Зинкевич встраивает слова между вторым и третьим куплетом, так что они подготавливают кульминацию, которая приходится на повтор припева, после чего третий куплет звучит особенно проникновенно.

Отметим, что ранняя версия менее драматична, чему способствует характерная для ансамблей того времени инструментальная фактура. Ритм-секция не выделяется на общем фоне, а является лишь обрамлением, что вместе с отсутствием значительных агогических изменений между куплетом и припевом придает аранжировке легкий танцевальный характер. Кроме того, в общем мелодическом комплексе преобладают довольно простые дополнения к основной линии голоса, которые поручаются партии скрипок или электрогитаре.

Интерлюдия после третьего куплета строится на абсолютно новом мелодическом материале, который не имеет национального колорита, но вместе с тем не противоречит общей музыкальной концепции произведения. Певец использует мягкое звучание, не перегруженное тембральными красками, несколько изменяет ритмическую структуру, согласуясь с эстрадными традициями, чередует декламационность и напевность в своей интерпретации. Весьма поэтично звучат здесь

и строки прозы: В. Зинкевич произносит их на улыбке, что придает голосу мягкое и даже несколько мечтательное звучание.

В поздних версиях певец пересматривает свою интерпретацию, делая ее более драматичной, чему способствуют вокальные средства и своеобразие аранжировки: если ранее это был состав ВИА с добавлением струнной и духовой группы, то теперь – фортепиано и струнные. С одной стороны, данный инструментальный вариант более прост, с другой – он лучше отражает драматургию произведения (постепенное нарастание и уплотнение фактуры, а после кульминации – возвращение к начальному прозрачному звучанию). Отметим, что эта жанрово-коммуникативная ситуация, характерная для камерной преподносимой музыки (академической традиции), подразумевает направленность на слушательское восприятие, а не на утилитарную (например, танцевальную) функцию.

В. Зинкевич использует более широкий арсенал тембральных красок, нежели в ранней версии, подчеркивая тем самым значительность дистанции между временем первой любви и моментом нахлынувших воспоминаний. В своей интерпретации он прибегает к «выбеленному» звучанию, «седому» тембру без красок, без эмоций: певец сильно укорачивает фразы и буквально проговаривает их в рамках интонационного контура мелодической линии. Лишь к припеву второго куплета голос постепенно наполняется бархатным тембром, отчего проза звучит очень щемяще. Кульминация при повторении припева возвращает голосу мощь и яркость – герой полностью погружается в воспоминания, и строки третьего куплета звучат особенно безжизненно по сравнению с полнокровным звучанием припева. Певец стал старше, и герой в его интерпретациях меняется вслед за звучанием голоса, внешние эффекты сменяются внутренним драматизмом, само же пение – очень эргономично: никаких лишних акцентов, каждая фраза выверена до мелочей, слово проникновенно и подчинено общей музыкальной логике. Если в раннем творчестве В. Зинкевичу была присуща утрированная сентиментальность в вокальном интонировании, то в зрелом периоде творчества он нашел гармоничный баланс использования певческих выразительных средств.

Среди женских интерпретаций соловьива «Скрипка грае» наиболее интересны версии Л. Артеменко с ВИА «Водограй» (1980)

и Т. Гвердцители (2000-е годы). Исполнение Л. Артеменко во многом согласуется с ранней версией В. Зинкевича, что позволяет говорить об определенных стилистических особенностях того периода: это эстрадно-симфонический ансамбль, в котором ударные, электрогитары соседствуют со скрипками, арфой, деревянными духовыми – звучание сопровождения в результате наполненное, но не перегруженное; легкий танцевальный характер композиции создается с помощью оригинальной аранжировки; в припевах особенно интересно звучат скрипки с короткими мотивами, насыщенными синкопами.

Певица Л. Артеменко мастерски владеет тембральной палитрой своего голоса, что позволяет ей создать интересную самобытную интерпретацию. Первый куплет поется без тембра, нарочито «потерянным» звуком, краткими фразами, что подчеркивает состояние обреченности героини, но уже в припеве появляется теплота в звуке, а затем и блеск – скрипичный наигрыш возвращает в жизни. Второй куплет наполнен ярким звуком, долгими округлыми фразами с мягкой филировкой, вибрато придает голосу объемность и полет. Между 2-м и 3-м куплетами вместо проигрыша – модуляция: певица достигает мягкого прозрачного звучания высоких тонов. Ее героиня не драматизирует ситуацию, переживая расставание со светлой грустью, так что припев звучит особенно задорно. В коде появляется многократный повтор слов с постепенным удалением и угасанием звука.

Т. Гвердцители исполняет данное произведение на протяжении многих лет в разных вариантах: *сольно* в камерной версии с фортепиано и ансамблем (или с оркестром), а также в *дуэте* с Д. Гордоном (который певцом не является), а также с В. Гришко, народным артистом Украины. Где бы певица ни выступала с интерпретацией соловьих «Скрипка грае» (в репертуаре он «долгожитель» – более десяти лет), она всегда исполняет его на языке оригинала, хотя при этом фонетика вокального звучания имеет некоторую погрешность в воспроизведении.

Во всемирной сети существует множество записей (видео- и аудио) различных концертов Т. Гвердцители. Концертную запись 2014 г. (Карнеги-Холл, Нью-Йорк) исполнения соловьих «Скрипка грае» отличает уникальность вокальной манеры: мягкое вибрато, добавление украшений в виде всевозможных опеваний, демонстрация значительного диапазона голоса (для чего в текст произведения вклю-

чаются различные вокализы, активно используются модуляции), драматизация образов. Украинский солоспив не стал исключением: хотя Т. Гвердцители использует текст только первого и третьего куплетов, певица «встраивает» свой мощный и наполненный вокализ в инструментальную интерлюдия, дублируя и развивая основную линию. Далее кульминационное повторение припева, обрывающегося на максимальном звучании, и после значительной паузы – тихая кода, где звучат две строчки третьего куплета с измененной мелодией. В целом произведение звучит как цыганский романс, чему во многом способствует сопровождение – импровизационная партия фортепиано, с подключением скрипичной линии (синтезатор); в интерлюдии добавляется мощь ударных и баса (виолончель).

В отличие от Л. Артеменко, Т. Гвердцители трактует солоспив в драматическом ключе, что особенно прослеживается в припевах, где она значительно удлиняет сильные доли каждой фразы и акцентирует слова «*гасне зірка*». Интерпретация строится на контрастах в звучании голоса: арка между экспозицией (тихого щемящего состояния) и кодой, развитие и нарастание в куплете, ритмический рисунок которого несколько искажен манерой интонирования, свойственной певице (расширения на высоких звуках и ускоренность низких). Безусловно, ее версия может нравиться слушателю, быть весьма убедительной, несмотря на многочисленные изменения привнесенные в авторский замысел.

Выводы. Жанрово-семантический комплекс солоспива, заложенный классиками профессиональной вокальной музыки, продолжает свою долгую и интересную интонационную судьбу в творчестве композиторов последней трети XX ст. в качестве «сквозной идеи», архетипа музыкально культуры, её этнически-национальных оснований. Высокая поэзия, наполненное логосными интенциями слово получает столь же одухотворенное певческое воплощение. Семантическими качествами украинского солоспива является богатство мелодии, ритма, гармонии и фактуры, их стилистическое единство, окрашенное фонизмом украинской речи и метафоричностью образного мышления. В профессиональном творчестве солоспив живет как «историческая память жанра», национальный образ и хоровой, и фортепианный, и эстрадной музыки Украины.

Ценностный концепт «украинский солоспів» в системе вокально-исполнительских традиций помогает закрепить в понятийном аппарате музыкознания *усвоение этно-национальных традиций, утвердиться в качестве «звукового идеала»* (А. Козаренко) в противостоянии общечеловеческого музыкального этоса и квази-культурных идеалов западно- и трансатлантической массовой поп-культуры конца XX – начала XXI столетий.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Булат Т. Український романс / Т. Булат. — К. : Наукова думка, 1979. — 320 с.
2. Колубаев О. Л. Галицька популярна пісня в процесі еволюції регіональної традиції естрадно-музичного мистецтва : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Колубаєв Олег Леонідович. — Одеса, 2014. — 258 с.
3. Малышев Ю. Солоспіви: нариси та нотатки про українську вокальну лірику / Ю. Малышев. — К. : Муз. Україна, 1968. — 219 с.
4. Мелешко К. Старые песни о новом [Электронный ресурс] / Ксения Мелешко // Аргументы и факты, — 2006. — № 31. — Режим доступа : <http://www.poklad.com.ua/publications/12-old-songs.html>.
5. Сметанская О. Игорь Поклад: «Песня “Скрипка грає” мне приснилась от первой до последней ноты» [Электронный ресурс] / Ольга Сметанская // Факты. — 10.12.2011. — Режим доступа : <http://fakty.ua/144653-igor-poklad-pesnya-skipka-gra-mne-prisnilas---ot-pervoj-noty-do-poslednej>.
6. Сохор А. Эстетическая природа жанра в музыке / А. Сохор. — М. : Музыка, 1968. — 103 с.
7. Фільц Б. М. Український радянський романс / Б. М. Фільц. — К. : Наукова думка, 1970. — 124 с.
8. Чередниченко Е. Музыка жизни [Электронный ресурс] / Елена Чередниченко // Киевские ведомости. — 22.12.2001. — Режим доступа : <http://www.poklad.com.ua/publications/11-otzyvy-kolleg.html>
9. Черкашина Л. С. Народні пісенні джерела в українській музичній естраді / Л. С. Черкашина // Мистецтво та етнос : зб. наук. праць / АН УРСР, Ін-т мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського. — К. : Наук. думка, 1991. — С. 126–141.
10. Яросевич Л. Деякі питання української музикознавчої термінології в контексті Лисенкових інтерпретацій поезії Тараса Шевченка / Л. Яро-

севич // Українське музикознавство : науково-методичний збірник. — К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2003. — Вип. 32. — С. 167–173.

Ван Цзо. Композиторско-исполнительская семантика украинского солоспива в свете жанровой теории интерпретологии. В статье изложен опыт анализа одного из знаковых жанров украинской музыки прошлого и современности – романса, называемого солоспивом (Ю. Малышев). Жанрово-семантический комплекс, заложенный классиками профессиональной вокальной музыки, продолжает свое долгое и интересное историко-интонационное «путешествие» в творчестве композиторов последней трети XX ст. в качестве «сквозной идеи», архетипа этно-национальной музыкальной культуры.

Ключевые слова: жанр, солоспив, песня, романс, генезис, жанрово-семантический комплекс, семантика, исполнительская интерпретация.

Ван Цзо. Композиторсько-виконавська семантика українського солоспіву в світлі жанрової теорії інтерпретології. У статті викладено досвід аналізу одного із знакових жанрів української музики минулого і сучасності – романсу, що зветься солоспів (Ю. Малишев). Жанрово-семантичний комплекс, закладений класиками професійної вокальної музики, продовжує свою довгу та цікаву інтонаційно-історичну «подорож» у творчості композиторів останньої третини XX ст. у якості «наскрізної ідеї», етнічно-національного архетипу музичної культури.

Ключові слова: жанр, солоспів, пісня, романс, генеза, жанрово-семантичний комплекс, семантика, виконавська інтерпретация.

Wang Zuo. Composer`s and performer`s semantics of Ukrainian solospiv (solosinging) in the context of genre`s theiry interpretology. The article deals with the experience of analysis the one of signs genres Ukrainian music of the past and contemporaneity – the genre romance or solospiv (solosinging) by Y. Malyshhev. A genre-semantic complex, pawned bases by the classics of professional vocal music, continues the long and interesting historical and intonation «trip» in the creation of composers last third of XX century as a «through idea», as archetype of ethno-national musical culture.

Key words: genre, solospiv (solosinging), song, romance, genesis, genre-semantic complex, semantics, performer`s interpretation.