Міністерство культури та інформаційної політики України
Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка
Факультет музикознавства, композиції, вокалу та диригування
Кафедра академічного співу

Дипломна робота на здобуття ступеня "Магістр"
на тему:

Теоретичний та виконавський аспект вокального циклу Петра Гайдамаки «Так ніхто не кохав» на вірші Володимира Сосюри

Виконав:
Студент 2 курсу денної форми навчання
спеціальності 025 «Музичне мистецтво»
профілізації «Академічний спів»
Михайло Гриньо

Науковий керівник:
канд. мистецтвознавства, професор кафедри
Оксана Письменна

Рецензент:
канд. мистецтвознавства, доцент
Катерина Черевко

Львів – 2022

Зміст

Вступ 3

Розділ 1 Становлення та розвиток камерно-вокальних циклів 6

1.1 Вокальні цикли європейських композиторів 6

1.2 Камерно-вокальні цикли у творчості українських митців..... 9

1.2.1 Суспільно-політична та мистецька ситуація в Україні..... 9

1.2.2 Розвиток жанру в доробку українських композиторів 10

Розділ 2 Основні віхи життєтворчості Петра Гайдамаки. Короткі біографічні відомості та творчий доробок композитора..... 14

Розділ 3 Естетико-філософський, теоретичний та виконавський аспект вокального циклу Петра Гайдамаки «Так ніхто не кохав» на вірші Володимира Сосюри 17

Висновки 38

Список використаних джерел: 42

Вступ

Магістерська робота присвячена теоретичному та виконавському аналізу вокального циклу Петра Гайдамаки «Так ніхто не кохав» на вірші Володимира Сосюри для баритона у супроводі віолончелі та фортепіано. Так як про композитора відомо не так багато, ця робота допоможе вокалістам ближче ознайомитися із видатним композитором, диригентом, громадським діячем, заслуженим та народним артистом УРСР Петром Гайдамакою. Його творчий доробок може бути вартісним внеском у розвиток української камерно-вокальної музики та дозволить виконувати твори композитора українськими співаками як в Україні, так і за її межами.

Отже, з цього витікає **актуальність теми** магістерської роботи.

Мета дослідження – комплексний теоретичний та виконавський аналіз вокального циклу Петра Гайдамаки «Так ніхто не кохав» на вірші Володимира Сосюри. Робота спрямована на виявлення стильових особливостей музичної мови композитора у вокальній творчості та надання виконавських рекомендацій для чоловічого голосу – баритону.

Завдання дослідження:

- розглянути вокальні цикли у творчості європейських композиторів;
- здійснити огляд вокальних циклів українських митців;
- окреслити основні віхи життєтворчості композитора Петра Гайдамаки;
- дослідити особливості музично-виражальних засобів у циклі, відзначити зв'язок поезії та музики;
- виділити низку виконавських рекомендацій для глибшої передачі задуму митця.

Об’єктом наукового дослідження є вокальна творчість українського композитора Петра Гайдамаки в контексті його музичного доробку.

Предмет наукової роботи – образний, музично-теоретичний аспект вокального циклу Петра Гайдамаки «Так ніхто не кохав» на вірші Володимира Сосюри.

Матеріалом дослідження є цикл пісень на вірші Володимира Сосюри «Так ніхто не кохав» Петра Гайдамаки.

Теоретичною базою в опрацюванні теми була використана література різного спрямування:

1. Музикознавчі праці, які розкривають становлення та розвиток жанру. Серед праць, які описують розвиток європейських вокальних циклів є наступні дослідження: Альшванг А., Васина-Гроссман В., Куришева Т., Ніколаєва Л., Радкевич Ю.;
2. Праці де висвітлено історію камерно-вокального жанру в українській музиці: Берегова О., Булат Т, Кияновська Л.О., Корній Л. Сюта Б.;
3. Група дослідження які окреслюють засоби циклізації. Чітко та детально відзначені засоби об'єднання жанру: Ревенко В., Сюта. Б., Яницкий Л;
4. Література присвячена питанням взаємовідношення поетичного тексту та музики: Булат Т., Ніколаєва Л., Ластовецька Л., Козаренко О.;
5. Огляд літератури музично теоретичні роботи праці дослідження які присвячені питанням мелодики, гармонії муз форми: Горюхіна Н., Коханик І., Мазель Л., Цукерман В., Павличко С., Фільц Б.

Методологічною базою дослідження є комплексний підхід у теоретичному та виконавському аспекті предмету дослідження. Застосовано метод цілісного аналізу – при розгляді матеріалу, аналітичний метод – при вивченні музикознавчої літератури, компаративний – для окреслення відмінних і спільних рис аналізованих композицій.

Наукова новизна дослідження зумовлена специфікою матеріалу дослідження. У роботі:

- вперше, як матеріал окремого дослідження обраний вокальний цикл П. Гайдамаки «Так ніхто не кохав» на вірші В. Сосюри;

- виявлено місце доробку Петра Гайдамаки в камерно-вокальному виконавстві;
- розглянуто образний світ вокального циклу П. Гайдамаки «Так ніхто не кохав» на вірші В. Сосюри
- визначено певні тонально-структурні особливості, що вказують на риси циклічності у вокальному циклі «Так ніхто не кохав» Петра Гайдамаки на вірші Володимира Сосюри.
- виділено низку виконавських рекомендацій для глибшої передачі поетичного тексту та мистецького виконання творів на сцені.

Практичне значення результатів дослідження полягає у можливості їх застосування у подальших дослідженнях. Основні положення і результати роботи можуть бути використані в курсах історії української музики, аналізу музичних творів, історії камерно-ансамблевого виконавства, навчально-педагогічній та виконавській практиці кафедри камерного та академічного співу, концертному та конкурсному виконавстві.

Структура роботи. Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків та списку використаних джерел. Загальний обсяг роботи складає 47 сторінок, з них кількість сторінок основного тексту – 41, список використаних джерел – 67 позицій.

Розділ 1

Становлення та розвиток камерно-вокальних циклів

1.1 Вокальні цикли європейських композиторів

У XIX столітті, в епоху Романтизму однією із особливістю виконання світських вокальних творів стає – камерність. Це були невеликі творчі склади музикантів, наприклад фортепіано та соліст, або камерний оркестр. Виступи відбувались у невеликих приміщеннях, вдома у вітальні, у спеціальних салонах заможних людей, які могли собі це дозволити. Твори писали як на замовлення, так і через власну ініціативу композиторів. Це породило велику популярність та розвиток жанру камерно-вокальної лірики. Виконавці виконували як окремі самостійні твори, так і вокальні цикли.

Класична форма вокального циклу – це пісні написані для голосу із супроводом фортепіано. Зазвичай вони вміщали в собі два, три та більше номерів, а літературною основою був поетичний текст.

Музикознавці відзначають, що першим класичним зразком вокального циклу є «До далекої коханої», написаним Людвігом ван Бетховеном у 1816 рокі на слова А. Ейтелеса. Складається з шести пісень та епілогу. А. Альшванг зазначає, що «це перше в історії музики – коло пісень, об’єднаних однією ідеєю, спільним настроєм та послідовністю» [1, с. 456].

Особливістю цього вокального циклу Альшванг вважає наявність внутрішніх мотивних зв’язків, а також те, що композитор відходить від куплетної форми, звертаючись «до нового типу пісень, в якому у кожній строфі поетичного тексту відповідала нова музика» [1, с. 458]. До цього теж були спроби композиторів створити вокальні цикли: Й. Гайдн написав цикл «Англійські канцонети» у 1796 році; Л. ван Бетховен Шість пісень (ор. 48), Вісім пісень (ор. 52) на вірші Х. Ф. Гелерта. Але ці твори все ще не мають належної міри цілісності музичного та поетичного матеріалу який є основною складовою зрілого вокального циклу.

Щодо вокального циклу Людвіга ван Бетховена «До далекої коханої» можна зазначити, що в ньому намічено перспективу розвитку жанру, як романтичного пісенного циклу. Також цикл мав великий вплив на творчість Франца Шуберта, Роберта Шумана, Гуго Вольфа, Ріхарда Вагнера та інших. У циклі Бетховена вперше музична мова представлена від імені головного ліричного героя, в якій сюжет віршів є лише як привід для музичного узагальнення [56, с. 206].

Вокальна лірика не стоїть на першому місці у творчому доробку композитора. Бетховен працював у більш монументальних жанрах музики, які були сповнені героїзмом та драматичністю. Однак, вокальна музика Л. ван Бетховена користувалася великою популярністю як впродовж його творчого шляху, так і сьогодні.

Наступними композиторами-романтиками, які яскраво проявили себе у пошуках нових шляхів у цьому жанрі стали Франц Шуберт та Роберт Шуман.

У творчості Франца Шуберта провідним жанром можна вважати вокально-інструментальну творчість. В ній він у повній мірі втілив свій індивідуальний стиль та зарекомендував себе як романтик. Композитор звертався до поезії відомих та менш знаних поетів: Йоганн Вольфганг фон Гете, Вільям Шекспір, Генріх Гейне. Всього у творчому доробку Шуберта нараховують близько шестисот пісень.

Одним із перших вокальних циклів композитора є «Красуня млинарка» («Прекрасна млинарка»), яка написана у 1823 році на вірші німецького поета-романтика Вільгельма Мюллера. Цикл вміщує в собі 20 романсів. У цьому випадку поетичне слово дуже допомогло визначити сюжетну, тематичну і стилістичну спрямованість усього циклу. Адже самі вірші Мюллера складаються у цикл-новелу в якій зображено і психологічний образ героя та історію його життя.

Ще один цикл, який був написаний у 1827 році на слова того ж автора – «Зимовий шлях» (24 номери), став вершиною світової камерно-вокальної лірики. Тут прослідковується тенденція до створення пісні-монологу, яка

нагадує оперне аріозо, яке є більш завершене за формою.

У цьому циклі на відміну від «Красуні млинарки» відсутність прямого сюжетного зв'язку між віршами диктує засоби музичного об'єднання пісень, які є більш наближеними до інструментальної музики. З моментами декламації вокальної партії на передній план композитор висуває значення фортепіанної партії, де ритм фактура та гармонія набувають більшої виразності [9, с. 136].

Варто згадати і про вокальний цикл «Лебедина пісня» на слова Г. Гейне. Його друзі зібрали цикл в єдине ціле уже після смерті композитора. Цикл не відноситься до класичного прикладу. В. Васіна-Гроссман називає його «цикл всередині циклу». Як вказує музикознавиця, вірші, що вибрав Ф. Шуберт для цього циклу, входять до «Знову на батьківщині», в якому Гейне поєднав любовні визнання, скорботні роздуми, іронічні епіграми [9, с. 140].

Ще одним яскравим представником європейського мистецтва XIX століття є Роберт Шуман. Після фортепіанної музики його вокальна лірика також належить до високих досягнень автора. Р. Шуман визначився ще й своїми поетичними здібностями.

Цикл «Любов поета» написаний 1840 року на слова Г. Гейне є найбільш новаторським вокальним творінням композитора. Вміщує в собі 16 пісень. Його називають циклом-щоденником, тип якого вже зустрічався у творчості Людвіга ван Бетховена та Франца Шуберта. Тут теж присутні декламаційні та кантилено-мелодичні елементи. Деякі твори з цього циклу часто виконуються окремо як самостійний твір, наприклад «Я не серджуся» (№7).

До творчості Йоганна Вольфганга фон Гете композитор звертався часто. Зокрема, у творчому доробку Шуберта також є 44 пісні на слова німецького поета, вокальні цикли: «Коло пісень» ор. 24, та менш знаний «Мірти».

«Мірти» – вокальний цикл-посвята, весільний подарунок своїй дружині Кларі Вік, в сюжеті якого можна зустріти і автобіографічну основу. Попри те, що він має елементи циклу (образний і тональний синтез від початку до кінця) все ж прийнято вважати цей цикл – збіркою.

Значне місце посідає також вокальний цикл «Любов і життя жінки»

написаний на вірші німецького письменника Адельберта фон Шаміссо. Теж написаний у 1840 році. Важливу роль відіграє партія фортепіано яка завершує цикл фортепіанною постлюдією.

У другій половині XIX століття вокальний цикл зазнав внутрішньої модифікації. Починаючи з творчості Р. Вагнера («П'ять пісень на вірші Матільди Везендонк», написані протягом 1857–1858 років), Г. Малера («Пісні мандрівного підмайстра», 1885–1886 рр.), Е. Шоссона («Поема Кохання та моря» на вірші М. Бушо, 1892 року) вокальний цикл поступово набував нових рис. Фортепіанна партія змінилася на симфонічний оркестр. Відбулися зміни і у масштабі задумів композиторів, способі та місцем виконання. Структура номерів: з двох-трьох частинної, куплетної форми перейшла до складної вільної, наскрізної.

1.2 Камерно-вокальні цикли у творчості українських митців

1.2.1 Суспільно-політична та мистецька ситуація в Україні

Музична культура в Україні XX століття пережила багато значних змін. Пошуки нових шляхів, течій та стилів із західної музики довгий період в Україні було заборонено та вважалося ворожим. Всіх хто потрапляв під вплив «чужорідного» були засуджені. Про них негативно писали у газетах, а їхня музика була заборонена для виконання.

Період від 1939 до 1990-х років може вважатись одним серед найбільш складних та суперечливих в історії української музики. В роки фашистської окупації (1941-1944 рр.) практично ніхто нічого не писав, а деякі твори були взагалі повністю знищені. Хоча були і досягнення в різних сферах: музичному театрі, інструментальному виконавстві та професійній освіті [23, с. 307].

Незважаючи на жорстокі утиски, які зазнавала українська культура в цей період: бурхливі історичні події, зміна політичних орієнтирів та національних пріоритетів, цензура в музичному мистецтві – композитори продовжували тримати опору на фольклорі та розвитку народно-пісенної творчості [54, с. 37].

Значні зрушення відбулися у час так званої «Хрущовської відлиги». Відкриті кордони дозволяли композиторам спілкуватися із зарубіжними митцями – літераторами, поетами, музикантами [23, с. 306].

Саме у 50-х – початок 70-х років українська музика виходить із жорстокого диктату і шукає нові шляхи у синтезі національних традицій та свіжих віянь західних композиторських шкіл [23, с. 311]. В цей період почали виконувати твори українських композиторів за кордоном, що давало «свободу в творчості».

1.2.2 Розвиток жанру в доробку українських композиторів

В період з 1970-х до 1980-х років активно розвивається камерно-інструментальна та камерно-вокальна творчість українських композиторів. Упродовж цього періоду почала виразно окреслюватися тенденція до зміщення акцентів у зацікавленні композиторів і затребуваності жанрів слухачем та зміщенні пріоритетів творчого пошуку в царину камерних творів. З огляду на це, численність композицій цього жанру почала стрімко зростати. У творчості композиторів переважали жанри камерного музикування – струно-смичкові квартети, тріо, фортепіанні твори, духові квінтети, камерно-вокальні цикли, солоспіви, пісні, обробки народних пісень [32, с. 520].

Вокальний цикл – як жанр, прийшов до нас із західноєвропейської традиції та практики об’єднання вокальних мініатюр у цикли. Зростання інтересу до нього демонструє поступовий та цілеспрямований розвиток цього жанру у творчості українських композиторів. В українській музиці тривалий час домінуючими у професійній вокальній музиці були солоспіви та обробки народних пісень.

Камерно-вокальний цикл мав безліч плюсів, які привертали увагу композиторів. По-перше, цикл має здатність утримувати художній твір в цілісності або виконувати функцію об'єднання різних творів в єдине ціле [65, ст. 172]. По-друге це тематика на різні теми: соціально-історичні проблеми, інтимна лірика, почуття та психоемоційний стан людини. Третє – це написання

творів на слова як українських так і на зарубіжних поетів. Найчастіше вокальні цикли створювали на основі поетичного тексту одного автора, хоча є такі, які вміщують у собі твори на слова різних митців.

Композитори часто зверталися до віршів українських поетів, з деякими з них вони навіть були знайомі – Т. Шевченка, П. Грабовського, Л. Українки, П. Тичини, В. Сосюри, Б. Олійника, та інші. В світовій класиці композитори знаходили натхнення у творчості О. Хаяма, В. Шекспіра, Г. Гейне, Р. Бернса.

В українській музиці першим прикладом вокального циклу вважається – 12 романсів та два дуети на слова Гейне 1893 року Миколи Лисенка, написаним на основі поетичного циклу «Ліричне інтермецо», адже має усі ознаки циклу [39, с. 89]. М. Лисенко, за словами С. Людкевича «звертався до загальноєвропейських форм, прагнувши знайти своє індивідуально-своєрідне їх відбиття» [45, с. 47]. Творчість М. Лисенка довела, що жанр – вокальний цикл, посідає почесне місце у спадщині української музичної культури.

Варто згадати творчість Яківа Степового. Такі твори, як «Пісні настрою» (вісім романсів на слова О. Олеся, 1907–1908 рр.) та «Три вірші М. Рильського» 1911 року позначили одночасно і новий етап у камерно-вокальній творчості композитора, і нову сторінку у житті українського вокального циклу [45, с. 43–44].

Два вокальні цикли Бориса Лятошинського: перший, для високого голосу – «Місячні тіні», написаний 1923 року – чотири романси написані на слова різних поетів: П. Верлена, І. Северянина, К. Бальмонта та Оскара Уальда. Другий цикл – «Чотири вірші Шеллі» говорить сам за себе. Написаний для голосу у супроводі фортепіано який був присвячений Маргариті Царевич на слова П. Б. Шеллі.

У вокальній музиці Михайла Вериківського вагоме місце посідає вокальний цикл «Пісні Сапфо» 1920 року на слова О. Слісаренка, «Ви знаєте, як липа шелестить?» 1924 року на слова П. Тичини, «Чотири романси» 1938 року на слова Л. Українки, «Дитина порізала пальчик» 1924 року на слова В. Самри, та найбільш знаний вокальний цикл «Образ коханої» 1944 року на

слова П. Грабовського. Також у творчому доробку Вериківського налічують понад 60 камерно-вокальних творів та близько 100 обробок народних пісень.

Також можна згадати про вокальний цикл «Кобзареві» Юлія Мейтуса, написаний на основі віршів А. Малишка із збірки «Віщий голос», присвячений 100-річчю смерті видатного Тараса Шевченка, який є одним із найяскравіших зразків вокального циклу на початку 1960-х років. Цикл був написаний у двох варіантах – для супроводу фортепіано та оркестру.

Великий вклад у камерно-вокальну спадщину української музичної культури зробив Юрій Іщенко. Композитор працював у багатьох жанрах музики, зокрема він писав опери, кантати, симфонії та концерти для різних інструментів. Камерні твори теж посідають значне місце у його творчому доробку. У 1964 році він написав вокальний цикл на вірші Р. Гамзатова у 9-ти частинах для тенора або сопрано у супроводі фортепіано. Через два роки він пише ще один вокальний цикл «Ланцюг перлин» на вірші Катрі Вали у 6-ти частинах для сопрано. У 1972 році було написано три романси для сопрано в супроводі фортепіано на вірші українських поетів: «Пробудження» (Т. Коломієць), «Стільки щастя» та «Вимережіть пісню» (В. Чумак), та два романси для мецо-сопрано у супроводі фортепіано на вірші українських поетів: «Розстріляли трьох» (слова В. Коротича) та «Я із надій будую човен» (слова В. Симоненка). Наступного року у 1973 році він написав вокальний цикл на українські народні тексти «Календарні пісні» для сопрано та фортепіано у 5-ти частинах. 1978 рік – вокальний цикл на тексти українських народних дитячих пісень «Дитячі пісні» для сопрано та фортепіано у 6-ти частинах. Для мецо-сопрано Іщенко написав вокальний цикл «Пам'ять про сонце» (1979 рік) на слова А. Ахматової. Для баса композитор написав вокальний цикл «Пісні провансальських трубадурів» (1982 рік) на вірші Бернарда де Вентадорна. Для баритона – вокальний цикл «Поезія землі» (1985 рік) на вірші Джона Кітса. Для тенора – вокальний цикл «Промиті дощами часи» (1989 рік) на вірші В. Корнилова. Останнім вокальним циклом

композитора є «The Edvent of Spring» (1994 року) для сопрано та камерного ансамблю на вірші Г. Брауна.

У творчому доробку Валентина Сільвестрова чимало звернень до камерно-вокальної сфери. Вокальні цикли: «Тихі пісні» – 24 пісні для баритона у супроводі фортепіано на слова класичних поетів (1974 – 1977 рр.); «Прості пісні» – 6 пісень на вірші анонімного автора, О. Мандельштама та О. Пушкіна (1974 – 1981 рр.); «Ступені» – 11 пісень на вірші російських поетів та Дж. Кітса; «Лісова музика» для сопрано, валторни та фортепіано на вірші Г. Айги (1978 року). Окремо також є вокальні твори для голосу в супроводі фортепіано: 2 романси на слова О. Блока, 4 пісні на слова О. Мандельштама та 3 пісні на слова Блока, Маяковського та Івашкевич (2003 року).

Одна з найвідоміших українських композиторок нашого часу є – Богдана Фільц. Композиторський доробок Богдани Михайлівни становить понад 450 творів різних жанрів симфонічної, інструментальної, камерно-вокальної та хорової музики. У творчому доробку композиторки є цикл солоспівів для сопрано на вірші О. Олеся «Срібні струни» (1999 року), «Наша дума, наша пісня» 10 солоспівів на слова Т. Шевченка (2004 року), «Солоспіви» на слова Т. Савчинської-Латик (2007 року) та вокальний цикл для сопрано «Калина міряє коралі» на слова Л. Костенко (2014 року). На вірші Т. Шевченка Богдана Фільц також написала романси «Сирітка», «Вітер в гаї» (обидва — 1958 року), «Маленькій Мар'яні» (1962 року), «Ой по горі роман цвіте» (1974 року) та вокальні ансамблі «Вітре буйний» (1961 року), «Тече вода з-під явора» (1968 року).

Камерно-вокальний цикл функціонує сьогодні як одна з особливих форм ліричного відображення світу, сміливо долає жанрову обмеженість, активно включаючись у освоєння проблематики значного історично-соціального змісту. В цьому і полягають ідейно-естетичні засади розвитку камерно-вокального циклу на сучасному етапі, передумови його подальшої еволюції [41, с. 5].

\

Розділ 2

Основні віхи життєтворчості Петра Гайдамаки. Короткі біографічні відомості та творчий доробок композитора

Петро Гайдамака народився 12 липня 1907 року в місті Краматорськ Донецької області.

«З молоком матері він ввібрав в себе народні традиції, які дійшли до нього через розповіді, легенди, музику, пісень, танців. В їхньому домі дуже часто влаштовували «вечорниці», на яких збиралася молодь. Звучали пісні, хлопці розважали дівчат. На цих вечорницях юний Петро завжди грав на сопілці. Вже в ці роки він вражав всіх дорослих і своїх однолітків особливою музикальністю» – так про композитора писали сучасники [37].

Видатний майстер хорового мистецтва, народний артист Г. Ширма писав у листі до Петра Гайдамаки: «Мені і моєму хору ваша «Дума про Хмеля» дуже подобається, ми відчули подих України, а в музиці – биття народного серця» [40, с. 28].

З цих розповідей ми можемо зрозуміти, що любов до музики у композитора була з дитинства. Він співав разом із своїми батьками, грав на сопілці. Після закінчення школи, молодий Петро, як і більшість, пішов працювати на Краматорський металургійний завод ливарником. Він завжди брав участь у різних самодіяльних концертах. Згодом він прийняв рішення поступити у Харківську консерваторію на підготовчий курс. І ось вже у 1938 році закінчив навчання по класу композиції в С. Богатирьова та М. Тіца, а по класу диригування у В. Тольби.

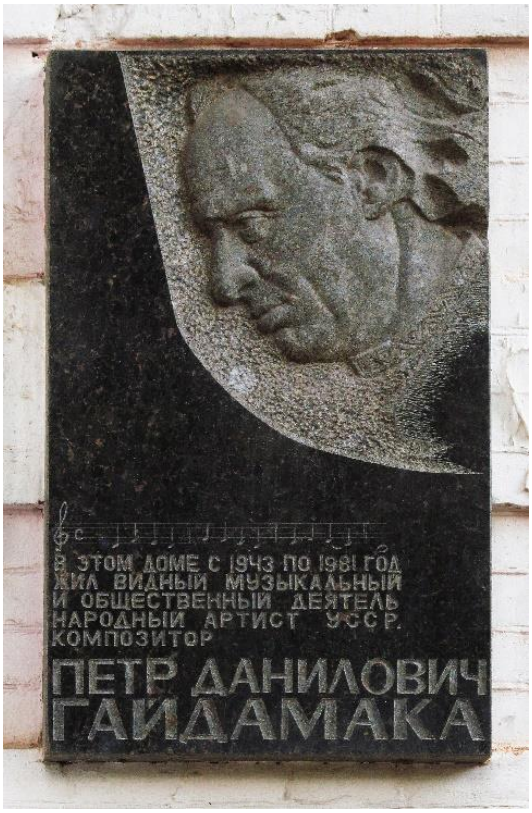
Після закінчення академії у 1938 році він отримав направлення на харківський радіокомітет, де займав посаду музичного редактора та диригента.

Під час Другої світової війни він став керівником оркестру народних інструментів ім. Т. Шевченка. Дуже часто його твори, такі як: «Від Сяну до Дону» (слова Л. Первомайського), «Із-під лісу через гони» (слова О.

Новицького), «Ой чого ви пожурились, степи України» (слова народні) та «За Радянську Україну» (на вірші В. Сосюри) транслювалися на радіостанціях окупованих територій.

Особливе місце у його житті займало місто Харків, в якому композитор провів останні роки свого життя. Місто стало для нього рідним, що відображується у його мелодії «Пісня про Харків». Після окупації міста, він став вже керівником харківського радіокомітету, а згодом став директором колективу Харківського національного театру опери та балету ім. М. Лисенка (1941 – 1946 рр.), та художнім керівником філармонії (1951 – 1967 рр.). Також він очолював Харківський обласний відділ Спілки композиторів України (в періоді з 1949 року по 1981 рік). Петро Гайдамака у 1977 році отримав звання народного артиста УРСР.

На 74 році композитор помер 7 вересня 1981 року. На будинку, на вулиці Ольмінського 9 у Харкові, де проживав композитор зараз є Меморіальна дошка, присвячена Петру Гайдамаці.



Композитор має значний для української музичної культури творчий доробок. Працював у різних жанрах, зокрема відомо про:

1) вокально-симфонічні: кантата-симфонія на слова В. Сосюри «Пісні серця» (1965 рік); «Краю мій» на слова М. Рильського, В. Бичка, І. Муратова (1967 рік);
2) Концерти: для гобоя;
3) Хори: «Дума про Богдана Хмеля» на слова І. Цюпи, «Калинонька» на слова А. М'ястківського;
4) Для симфонічного оркестру: сюїта «Молоді літа» (1935 рік), «Партизанська симфонія» (1946 рік), Партита (1972 рік), Рапсодія (1972 рік);
5) П'єси для фортепіано;
6) Романси, пісні, обробки народних пісень «Українські народні пісні (ноти). Обробка для голосу у супроводі фортепіано» (1978 рік);
7) Вокальні цикли: «Дніпрової сонети» на слова Д. Луценка (1964 рік), «Мелодії» на слова Л. Українки (1948 рік), «Дівочі листи» на вірші В. Ткаченко та І. Муратова, «Так ніхто не кохав» та «О Вітчизна моя» на вірші В. Сосюри (1974), «Сторінки кохання» (1976 рік) [37].

Ще одна згадка є про виконання вокального циклу «Так ніхто не кохав» відомим співаком, та постійним виконавцем творів П. Гайдамаки, народного артиста СРСР М. Манойла після одного із пам'ятних концертів у Москві. «Глядачі гаряче вітали виконавця, висловлювали щире захоплення мелодійною, зворушливою музикою українського композитора» [40, с. 29].

Творча спадщина Петра Гайдамаки включає в себе різнопланові твори. Це безумовно свідчить про значимість мистецької вартості митця і широкого слухацького інтересу до неї. Його творчий доробок представлений вокально-симфонічними творами, сюїтами, хоровими, камерно-вокальними та інструментальними композиціями. Його творчість позначена зверненням до української історичної тематики. Водночас показовими для композиторського стилю Гайдамаки є щирість, ліричне висловлення, досягнення глибокої художньої переконливості у створенні лірико-драматичних образів, багатий мелодизм пісенного характеру, тонке розуміння особливостей вокалу.

Розділ 3

Естетико-філософський, теоретичний та виконавський аспект вокального циклу Петра Гайдамаки «Так ніхто не кохав» на вірші Володимира Сосюри

Серед усіх видів мистецтва поезія та музика видаються найбільш спорідненими. Краса рідного краю, його живописної природи завжди була джерелом натхнення для видатного українського письменника Володимира Сосюри. У нього, окрім незвичайного поетичного обдарування, був ще талант живописця та музиканта. Чудесні картини дивовижно прекрасних моментів, явищ, глибоких настроєвих замальовок знаходять відображення у зримих оспівуваннях у поезії. Поет володіє чудесним даром бачити навкруги чарівні казкові замальовки, відчувати їх неземну красу. Перу поета-лірика належить понад 40 збірок поезій.

Вокальний цикл Петра Гайдамаки «Так ніхто не кохав» для баритона, віолончелі та фортепіано на вірші В. Сосюри складається з 8 романсів. Його осінні мелодії віршів вражають особливою красою і витонченістю.

Поряд із окресленням музично-виражальних засобів, які спрямовані на виявлення стильових тенденцій у творчості митця буде здійснена спроба додати виконавські рекомендації для глибшого та логічнішого трактування окремих солоспівів у циклі, а також для розуміння драматургії розвитку вокального циклу. Необхідно зауважити, що вокальний цикл «Так ніхто не кохав» П. Гайдамаки може виконуватися як цілісний твір, а також можуть звучати як окремі солоспіви.

Для зручності, щоб при виконавському аналізі не повторювати уривки із тексту аналітичної частини, виконавські рекомендації будуть додані у найбільш необхідних на думку автора місцях та будуть виділені курсором.

«Про що шумлять тополі»

У змальованих у вірші метафоричних образах тополі, трави, місяця тощо, поет яскраво демонструє гармонійне поєднання людських почуттів та краси природи. В. Сосюра у двох куплетах вірша передав одухотворений, радісний, світлий настрій закоханого ліричного героя:

Про що шумлять тополі, шепочеться трава,
Що бачить срібний місяць, як в небі проплива?
Шумлять тополі й трави про тебе знов і знов,
А срібний місяць бачить тебе, моя любов.

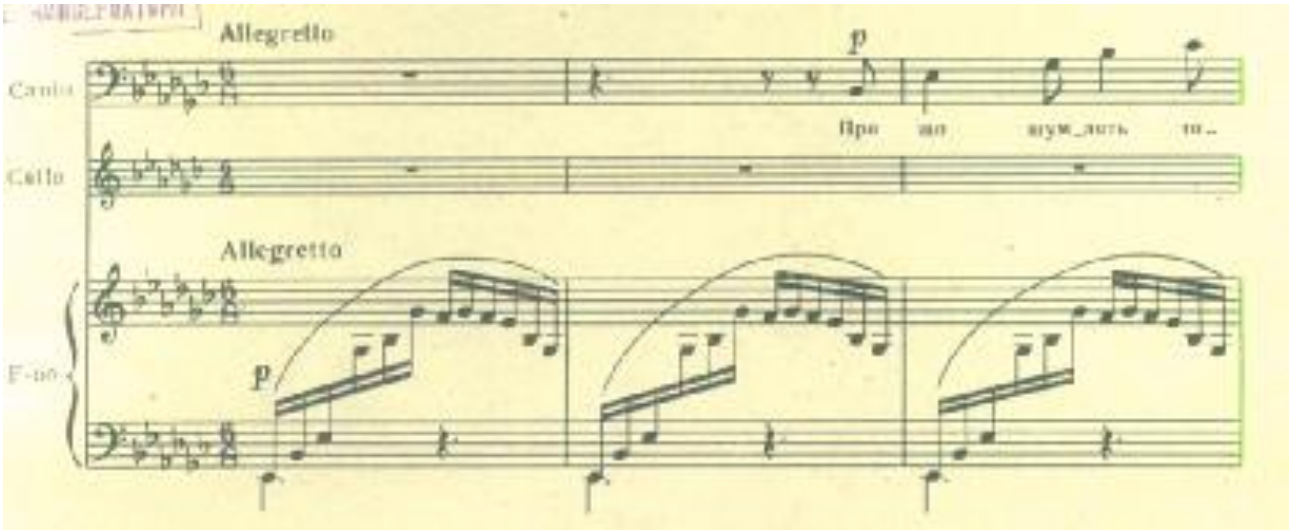
Ріка тобі дзюркоче, квітки про тебе снять.
На все, на все поклала моя любов печать.
Ти чуєш, линуть в небо рулади солов'я!
То солов'ю про тебе замовив пісню щастя я.
(повтор першого куплету)

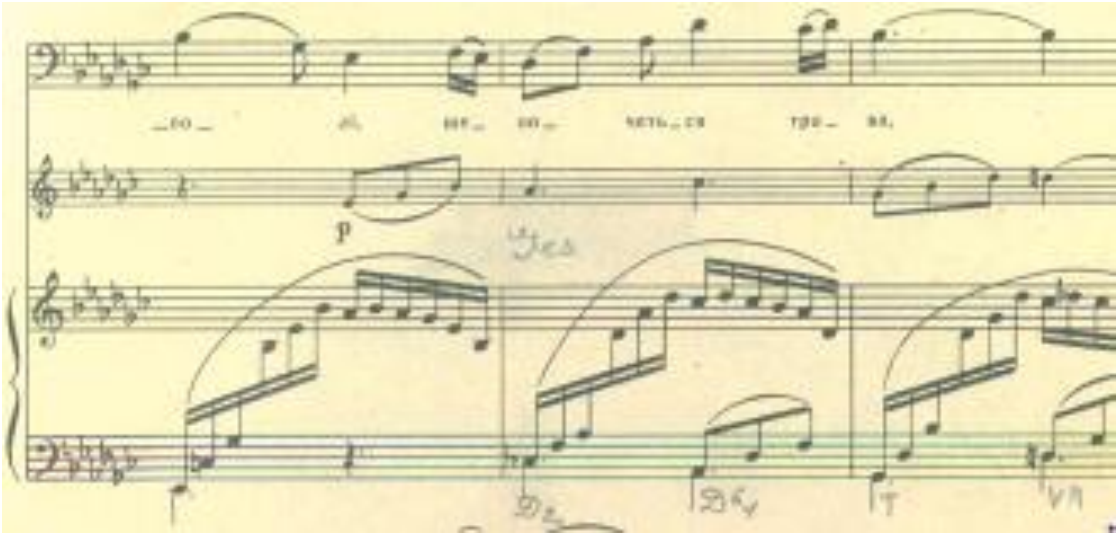
Не менш талановито композитор П. Гайдамака створив зриму музичну картину. Поетичне звернення закоханого П. Гайдамака уклав у тричастинну форму, де музика, як і поетичний текст після серединної побудови повторює перший куплет (частину). Розпочинається романс (Allegretto) розложеним арпеджованим хвилеподібним пасажем, який ніби «малює», створює в уяві слухача зриму картину розкішної природи: високі тополі, шовкові трави, чаруюча місячна ніч, срібний місяць. Тьмяна мінорна тональність es-moll доповнює картину романтичної ночі. Мелодична вальсоподібна лінія побудована на t6/4 та який переходить у тоніку з секстою – це мелодія першої фрази «Про що шумлять тополі…». Друга ж фраза – «…шепочеться трава», подібної будови звучить у паралельному Ges-dur-і.

Висхідний рух двох мелодичних ліній (двох фраз) викликає складність їх виконання. В момент руху – вверх, завжди потрібно мислити, ніби це навпаки – низхідний рух. При висхідному русі можна інертно затиснутися. Фізіологічно, виникне бажання підняти голову, або стати на пальці ніг. Тіло

потрібно тримати рівно, голову прямо і думками намалювати уявне коло, яке допоможе направити голос у резонатор для кращої маневреності. Фрази також повторюють хвилеподібний рух супроводу. Слід звернути увагу на затакт при вступі голосу (нота В), який створює відчуття відштовхування від цього звуку, для подальшого полегшення висхідного руху. Між цими двома фразами рекомендується взяти коротке дихання, хоча потрібно розуміти – розвиток фрази є загальним, та закінчується після слів «шепочеться трава…».

Приклад: «Про що шумлять тополі» (1-6т.т.)





Партія віолончелі, будівельним матеріалом якої слугують вичленовані мотиви із вокальної партії, проводиться як підголосок, доповнюючи образ. Фортепіанний супровід «домальовує» широкими арпеджованими заокругленими хвилями шум тополь, шепіт трави. Перехід у паралельний

мажор шляхом співставлення просвітлює загальний настрій твору. Гармонія, з майже незмінними функціями передають відповідний, ледь схвильований настрій куплету: es-moll - ^{1}|t ^{2}|t ^{3}|t ^{4}|$t^{+6\sharp}$ ^{5}| Ges-dur D_2-D $_{6/4}$ ^{6}| T-VII →^{7}|t (es)-t_6 ^{8}|sII $_{6/5}$- sII $_{4/3}$ ^{9} |D $_{6/5}$- $D_7$$^{(2,-3)\rightarrow}$ ^{10}|T6 (Ges)|.

У 6-му – 10-му тактах на словах «Що бачить срібний місяць, як в небі проплива?» з тою ж арпеджованою, у ритмі вальсу мелодичною лінією композитор ускладнює гармонічний супровід (альтеровані акорди, співзвуччя із заміненими тонами) та створює гру ладовими нахилами (відображено у гармонічній послідовності вище).

На запитання героя у двох перших рядках, два наступні дають відповідь про те, що вся порухи розкішної, величної природа спрямовані на образ коханої: «Шумлять тополі й трави про тебе знов і знов, / А срібний місяць бачить тебе, моя любов». Змінена мелодична лінія – широкий стрибок на м.7 з по ступеневим низхідним спаданням, що секвентно повторюється вносить контраст до повторюваних арпеджованих висхідних та низхідних пасажів.

Місцева кульмінація повинна бути правильно та технічно підготована. Складність виконання полягає у тому, що кульмінаційна точка припадає на склад «мі_». Буква «і» для багатьох є складною у вимові під час співу. Її легко сплощити, а також є велика ймовірність форсування. Варто потренуватися заздалегідь вправами на різні голосні склади, зокрема на склад «мі» перед виконанням романсу.

Початок фрази «…А срібний місяць бачить тебе, моя любов» теж починається із-за такту, перед яким обов'язково потрібно взяти дихання, та плавно, з розумінням перспективи кульмінації фрази, вийти у висхідному русі зробивши невелику фермату, ніби на секунду «зависнути» на найвищій ноті фрази.

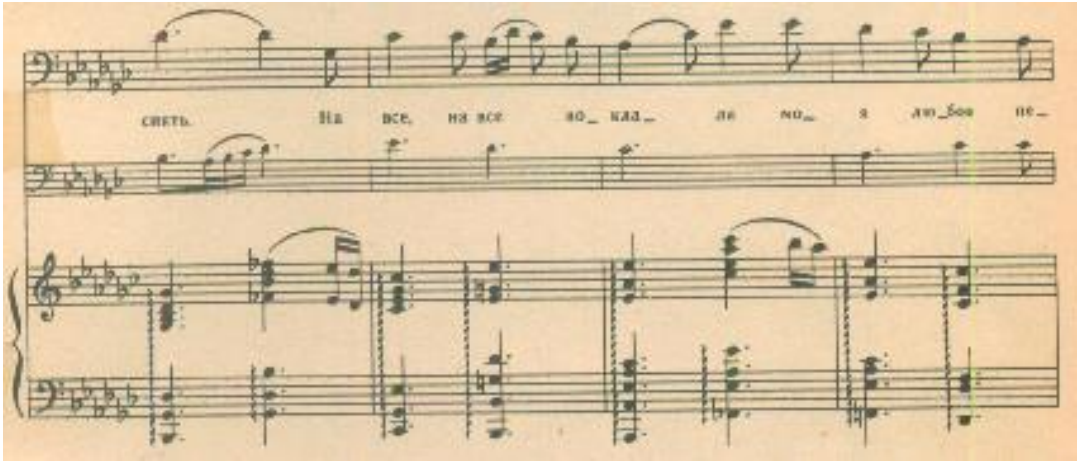
Супровід майже незмінний – арпеджований, вальсоподібний з кількаразовим переходом G-es-G-es…20

Доповненням до загального схвильованого настрою першої частини служить серединна побудова (Piu mosso). Варіантне проведення мелодії коротшими мотивами.

Не зважаючи на зміну темпу, ми повинні правильно розподілити дихання по фразах. Якщо об'єднати дві фрази в одну, може не вистачити дихання, в кінцевому результаті відбудеться «затискання». Композитор не даремно починає фразу з-за такту. Це допомагає вокалісту відштовхнутися та підготуватися до висхідного руху, який присутній впродовж всього твору у кожній фразі.

Підтримується у першому реченні чергуваннями переважно тоніко-домінантовими акордами (септакордами та їх оберненнями) арпеджіато, а друге, відповідно – низхідними арпеджованими послідовностями (протилежно до висхідних у першій частині - Allegretto).

Приклад: «Про що шумлять тополі» с.5



Також, на відміну від перемінних мажорно-мінорних співставлень першої частини, тут уся побудова витримана у світлішому мажорному нахилі – Ges-dur-і. На позначці Tempo I починається третя частина твору – статична реприза.

«Айстри»

Айстри задумані, квіти останнії,
осені пізньої сльози багрянії…
Сумно шепочеться вітер над вами,
і обмиває вас небо дощами

Ви як любов, що весни не зазнала
і як вечірня зоря одсіяла.
Айстри задумані, квіти останії,
осені пізньої сльози багрянії…

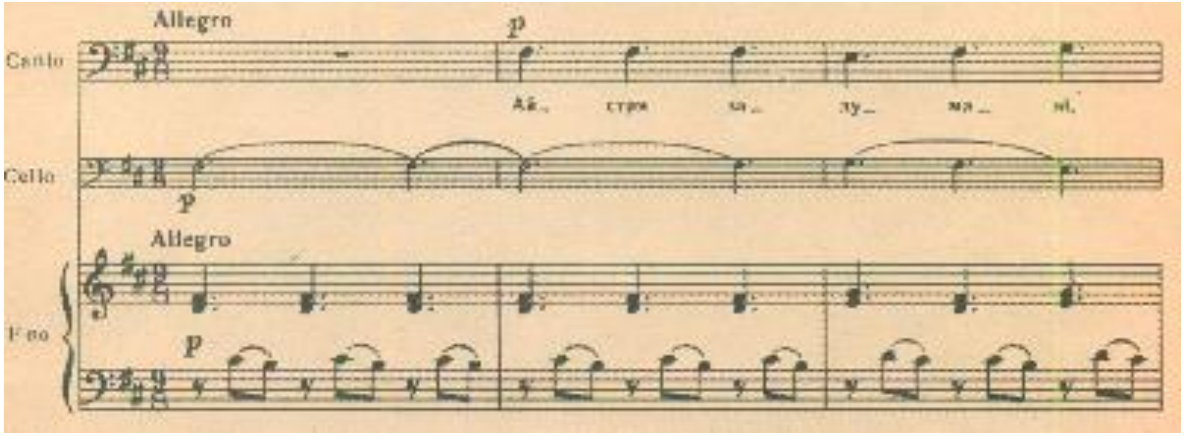
У вірші «Айстри» В. Сосюри панує осінній настрій, символом якого виступають пізні квіти осені – айстри, переплітаються з прощальними мелодіями кохання – кохання яке не відбулося, яке уже згасає. Айстри, жоржини – зазвичай, головні герої його творів про природу.

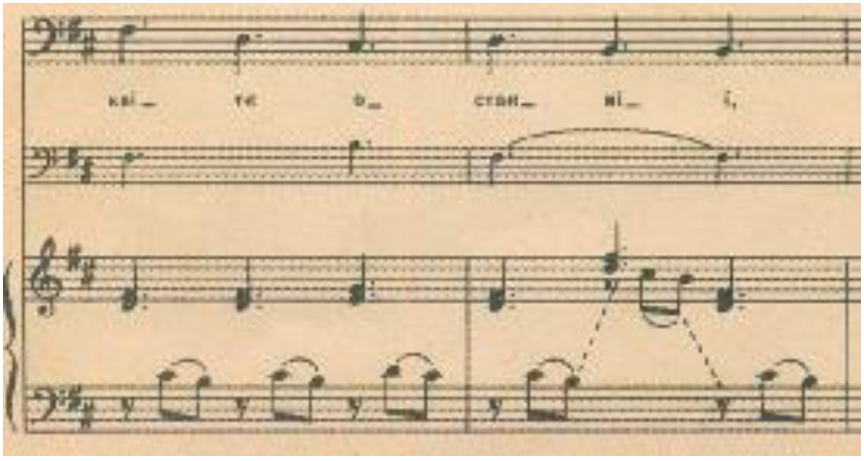
Ця сумна картина настрій, -стан, - символ тонко змальована в романсі П. Гайдамаки. Два куплети поетичного тексту укладені у просту тричастинну форму із скороченою репризою: A+B+A1. Виважена мелодико-інтонаційна лінія голосу неквапливо розміреними четвертними з крапкою (при розмірі 9/8) передають стан застиглості, замріяності: «Айстри задумані, квіти останнії, / осені пізньої сльози багрянії…» досягається короткими трихордними поспівками. Це ніби поступове розкручування від однієї крапки з рухом від домінанти до тоніки (перша фраза) та її варіантне проведення від тоніки до тоніки по h-moll-ю (друга фраза). Стан застиглості доповнюється і партією віолончелі (витримані заліговані ноти, ніби контрапункт) і повторюваною ритмічною фігурою фортепіанного супроводу. Нечаста зміна гармонічних функцій, повторювана тоніка із нечастим вкрапленням тризвуків sII та TDIII щаблів підтримує експозиційний виклад:[1]|t-- [2]|t-- [3]|sII-t-sII [4]|t-- [5]|t-- [6]|t-- [7]| sII-t-sII [8]|TDIII - - [9]|TDIII-sII -t|.

Виконуючи даний твір слід звернути увагу на рівну тривалість кожної ноти, яка інертно може змусити співака акцентувати кожну ноту. Рух мелодії залишається хвилеподібним. Фраза ділиться на 4 такти, яка починається рівно з першою нотою, і закінчується на останній. Кожна перша фраза є підготовкою до другої. Важливим моментом також є наголос слова «айстри». Потрібно легко, ледь «доторкаючись» до першого складу відштовхнутися, не акцентуючи на ньому продовжувати розвиток фрази.

Супровід фортепіано тримає певну динамічну силу звучання, що допомагає чітко чути текст, та не дозволяє швидко втомлюватися вокалісту.

Приклад: «Айстри» (1-5т.т.)





У другому реченні на словах: «Сумно шепочеться вітер над вами, / і обмиває вас небо дощами» на варіантно-секвенційному (пощаблевий низхідний рух трихордних поспівок, ніби пориви вітру) проведенні

тематичного матеріалу першого, спостерігаємо поступове розширення діапазону як у мелодії, так і в супроводі. Динамізація розвитку досягається зміною тонального плану: G-dur – h-moll із завершенням побудов на домінанті.

Короткий три тактовий перехід у фортепіано на домінанті h-moll-ю з енгармонічною заміною «ais» на «b», витримане квінто-квартове співзвуччя у контр- та великій октавах та домінантовій функції з переходом у квінтсекстакорд та його розв'язання не в h-moll, а B-dur (три такти перед Meno mosso) підготовлює серединну побудову.

Контраст серединної побудови «Ви як любов, що весни не зазнала / і як вечірня зоря одсіяла» досягається завдяки ускладненню сольної партії, її хроматизації та розширенню діапазону. Але особливе напруження досягається зміною фактурного викладу, введенням складних гармоній, октавним дублюванням низхідного руху баса B^1, As^1, Ges^1, F^1, E^1 (перше речення) та низкою еліптичних зворотів |D4/3 → (Es) | DVII7 → (f) | D7 - → | B - (друге речення- на словах «…і як вечірня зоря одсіяла»).

Рекомендується також взяти дихання перед останнім словом «одсіяла» для кращого відтворення кульмінаційного моменту.

Другою частиною серединної побудови (Piu mosso) служить фортепіанна та віолончельна партія на попередньому тематичному матеріалі. Звучить в однойменному мінорі – b-moll з подібними енгармонічними замінами з бемолів на дієзи та переходим із тризвука – b-des-f на септакод – ais-cis es-fis та низхідним ходом октавних дублювань.

Реприза скорочена (Tempo I) - «Айстри задумані, квіти останнії, осені пізньої сльози багрянії…». Будівельним матеріалом виступають мелодичні інтонації перших фраз (заокруглені трихорди, низхідні зчеплені трихорди) двох речень першої частини. Арко-подібне завершення твору на *pp* з поступовим завмиранням (фермати, витримані ноти протягом п'яти тактів у соліста і віолончелей) знову повертає в романтичну, споглядальну атмосферу, відображаючи тонкі відчуття обох митців – поета і композитора.

«Скажи мені»

Про що пташки в вікно розкрите
мені щебечуть голосні
І у полях шепоче жито,
скажи мені? Скажи мені?

Чому так пахнуть квіти в гаю
і повні щастя наші дні?
За що я так тебе кохаю,
скажи мені, скажи мені?

Пісня закоханого головного героя, якого переповнюють ніжні, щемливі почуття. Риторичні запитання героя до коханої, про свої почуття, висловлені через призму радісного споглядання природи – щебіт птахів, шепіт жита, запахів квітів.

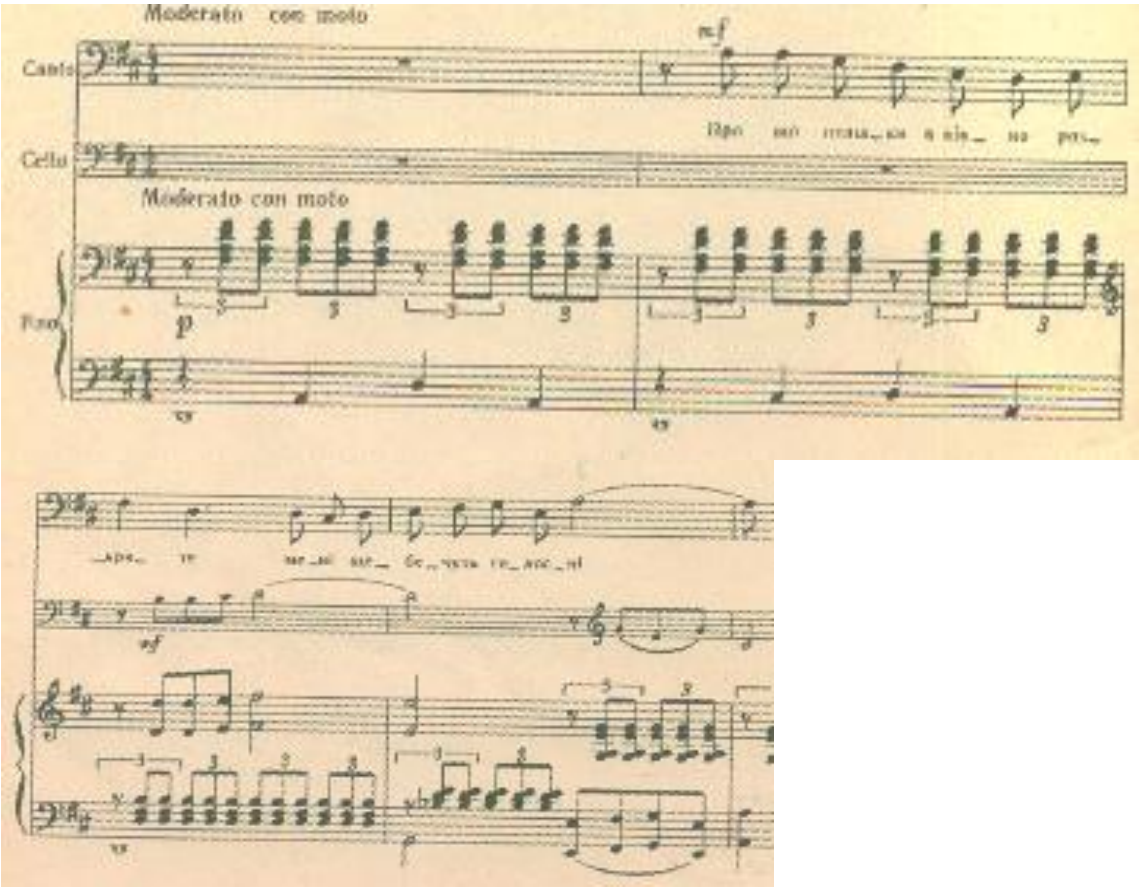
Усі ці щирі безпосередні почуття передані у романсі, укладеному композитором у простій двочастинній пісенній формі (D-dur). Два речення повторної побудови у музичному плані звучать ніби питання-відповідь (Перша каденція на домінанті, друга – на тоніці). Мелодико-інтонаційною лінією на словах «Про що пташки в вікно розкрите…» є низхідний пентахорд від D-ти до T-ки. Компенсацією служить варіант висхідного пентахорду, що озвучує «…мені щебечуть голосні». Для двох наступних рядків поетичного тексту «І у полях шепоче жито, скажи мені? Скажи мені?» композитор використовує проведення варіанту першого речення.

Дану фразу можна поділити умовно на дві частини: Перша – завершується на слові «розкрите» і є логічним продовженням наступної, яка починається зі слів «мені щебечуть…». . В даний момент потрібно розуміти, що брати дихання між фразами не потрібно. Уже в наступній фразі «І у полях шепоче жито…» перед «... скажи мені? Скажи мені?» можна взяти дихання для підкреслення поетичного слова. Початок фраз є складним у виконанні, опираючись на темп та тривалість нот. Вступ на слабку долю, дублює партію фортепіано, і є його продовженням.

Схвильоване звернення героя підтримується при парному розмірі (4/4) синкопованими тріольними співзвуччями двома пластами (нижній – розложене арпеджіо, верхній пласт – вертикальні акорди) переважно тоніко-

домінантовими поєднаннями, введенням секстакорда VI щабля. Колористика гармонічних послідовностей досягається введенням S7, VI, sII6/5 та чергування з їх гармонічним варіантом: (D-dur) 1| T- - - $^{2-}$|T-T7 - - ^{3}|VI6 - - - ^{4}|SII $_{6/5}$ ^{г} - - ^{5}|D7 – T - ^{6}| VI – VI2- VI ^{7}| S7 – S7 ^{г} - SII $_{6/5}$ ^{г} ^{8}| T - .

Приклад: «Скажи мені» (1-5т.т.)

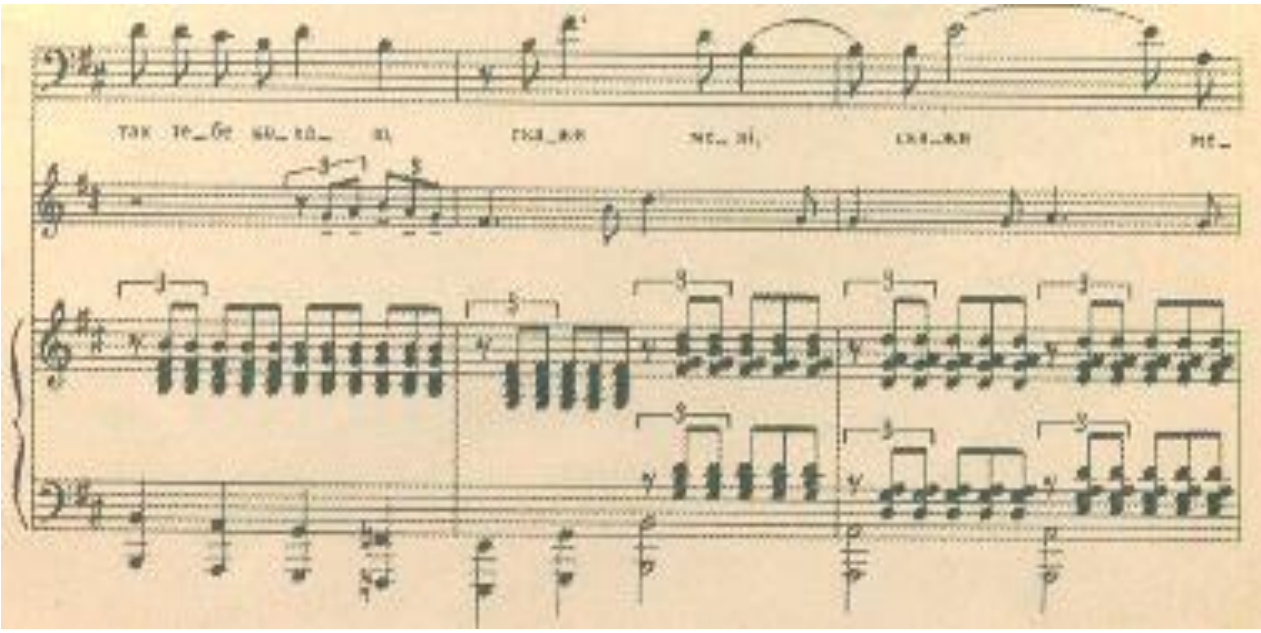


Динамізація розвитку проходить у другому куплеті завдяки секвентному розвитку: кожен наступний рядок поетичного тексту проходить вище у мелодичному розташуванні – відповідно у вищих тональностях: fis, G, h (мелодична лінія). Перша фраза «Чому так пахнуть квіти в гаю» підтримується доволі складною гармонією: fis-moll – t|t2 – VI - D2→|T6(G). Подібно, з елементами пере-гармонізації, підтримуються дві наступні фрази, відповідно із складними акордами, неочікуваними розв'язаннями (еліпсис – на словах «…наші дні»). Кульмінація цього невеликого полотна припадає на два такти далі від місце золотого перетину (після *a tempo* + 2-а такти) на словах: «За що я так тебе кохаю, **скажи мені, скажи мені**?».

Логіка кульмінаційного моменту в другому куплеті збережена. Цілий куплет виступає у ролі однієї великої фрази із кінцевим кульмінаційним моментом на словах «скажи мені..». Розвиток поступовий, з наростанням динаміки, та сили звуку. Рекомендовано почати з piano та поступово робити crescendo до mezzo piano і на останній ноті зробити forte.Склад «…жи» є не зручним. Аналогія із складом на голосну «і» - можна затиснутися, сплощити звук, що приведе до форсування. Потрібно знайти зручне положення гортані, щоб не нашкодити собі та щоб не змінити саму голосну.

Рух секвенційний, що допомагає логічно розподілити смислові акценти кожної фрази. Дихання можна брати після кожного речення.

Приклад: «Скажи мені» (12-14 т.т.)



Найвищі порухи душі композитор передає ширшими висхідними стрибками – ч.5 (h-fis1) та ч.4 (h-e), пунктирним ритмом та застиглим риторичним запитанням – у слові ме-**ні** на складі ….**ні** , який звучить 4 такти на витриманій гармонії: D-dur _ T-$VI_6^{\text{г}}$ | T-$VI_6^{\text{г}}$ | T | T ||.

Піднесені світлі почуття головного героя, закоханого, тонкі нюанси у зміні їх відтінків знаходять відповідне відтворення у музиці П. Гайдамаки, мислення і сприйняття якого співзвучні з розумінням і відтворенням світу поетом В. Сосюрою.

«Шаллю зорі золотою»

Шаллю зорі золотою синя цвіте далина.
Скільки зірок наді мною, ти між зірками одна.

В грудях закохано мліє серце, не знаючи сна.
Скільки квіток на землі є, – ти між квітками одна, одна, одна.

Місячним сяйвом залиті мліють сади… Тишина….
Скільки єдиних на світі, – ти між єдиних одна, одна.

Щирі благоговійні почуття до коханої, її порівняння із чарівною і неповторною красою природи постає перед слухачем у поезії В. Сосюри

Майстерно підібрані порівняння й епітети (зорі золотої, зоря як шаль) демонструють глибоку любов та ніжність митця. Із захопленням переданий радісний, світлий піднесений настрій ліричного героя. Всі ці емоції співзвучні із світосприйняттям композитора і тонко передані в четвертому романсі із циклу «Так ніхто не кохав».

Поезія, яка викладена у трьох куплетах, втілена П. Гайдамакою також у репризній тричастинній формі. Короткий 5-ти тактовий фортепіанний у ансамблі з віолончеллю, вступ вводить слухача у атмосферу та настрій вірша: вимальовуються два пласти - хвилеподібні пасажі по звуках арпеджованих співзвучь (партія віолончелі та ліва рука фортепіано) та повторювані «коливання» пріми та терції-квінти співзвучь (права рука ф-но). Неквапліва пульсація гармонії – тоніка у 1, 3, 4-му тактах із вкрапленням акордів домінантової функції підтримує спокійний із легкою схвильованістю настрій твору: $^{1}|T$ - $^{2}|DVII_{6}$ - D_{9} $^{-5}$ $^{3}|D_{7}$ ^{6} – $D_{4/3}$ $^{4}|$ T - (подібні послідовності композитор використовує впродовж усього романсу). Тема, яка вперше прозвучала у віолончелей (та ф-но) стала будівельним матеріалом усього твору. Початковий виклад музичного і поетичного тексту – період повторної будови: поетичне змалювання природи та захоплене звернення до коханої.

Кожне речення вірша можна поділити на дві частини, між якими потрібно взяти дихання. Враховуючи темп: moderato фраза, протяжністю

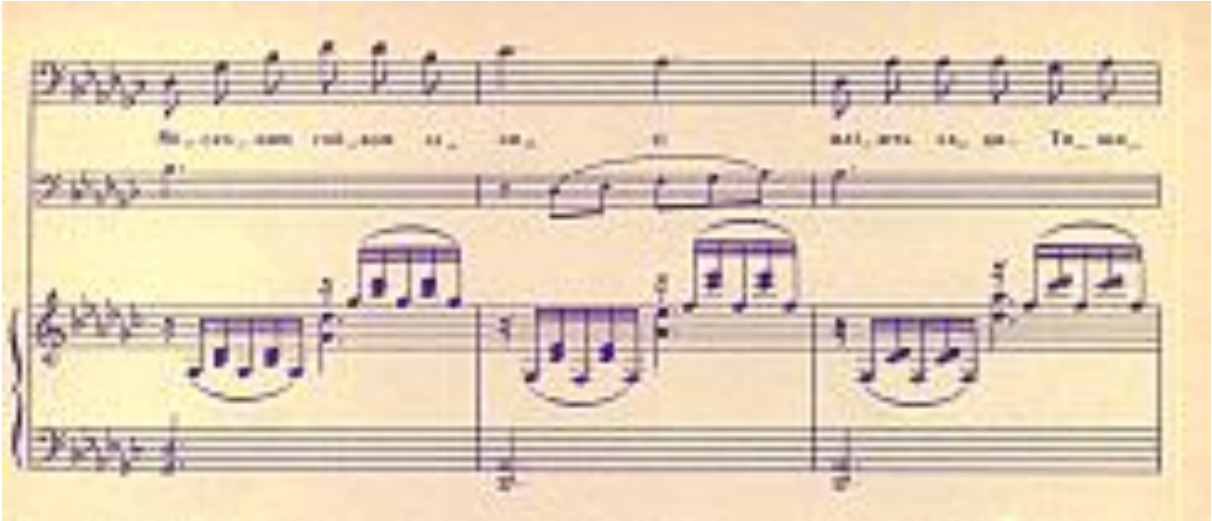
два такти прозвучить повноцінно. Звуковедення кожної фрази повинно прозвучати повноцінно та оперто. Знову зустрічається хвилеподібний, висхідний рух, який повинен прозвучати дуже ніжно та легко. Варто звернути увагу на наголос слів. Наприклад фраза «в грудях закохано мліє…» починаються із стрибка, що може привести до зайвого акцентування слова «в грудях..». Потрібно розуміти, що логічний наголос повинен бути на слові «…мліє», що є логічним кінцем фрази.

Цікавим спостереженням є те, що тривалість нот у кожному такті різна: перший такт фрази усі ноти восьмі, другий такт фрази четвертна з крапкою.

Серединна побудова «В грудях закохано мліє….» більш схвильована та рухлива, що створюється вичленуванням коротких мотивів із початкового викладу та їх секвентним розвитком, а також ускладненою гармонією, зокрема тональним планом. Свіжу барву вносить модуляція-співставлення Ges-dur - Ces-dur. Уже в першому такті серединної побудови переміщення на другу долю тоніки та ускладнення її септакордом Ces-dur – T – T7 (14-ий т.), по звучанню сприймається як поліфункційне поєднання: тоніка Ces-dur та тризвук III по es-moll-ю. Гра мажору-мінору звучить на словах «…закохано…». Вся частина насичена короткочасними переходами Ces-dur – Ges-dur – Ces-dur – es-moll – Des-dur. Серед них ускладнення звучання та стан схвильованості досягається еліптичними зворотами (домінаната та обернення до Ces-dur –es-moll).

Реприза статична. Відмінністю вважаємо наявність місцевої кульмінації: у другому реченні у хвилеподібному русі по T6/4 по Ges-dur-у, низхідний рух на м.3 замінюється терцієвим висхідним з ферматою.

Приклад: «Шаллю зорі золотою» (3-тя частина)



Отже, у романсі поєднання ніжних почуттів ліричного героя переплітається з красою величної природи. Поетичні образи та картини знаходять адекватне талановите втілення у музиці. Вдало підібрані виражальні засоби створюють відповідний стан героя, а також слідують найменшим порухам, змінам його емоцій та почуттів.

«Сонце моє, сонце»

Сонце моє, сонце, мріє моя, мріє,
Розцвіти й не гасни у душі моїй.
Тільки той, хто любить, в пісні не старіє,
Тільки той, хто любить, вічно молодий.

Так душа поета, піснею крилата,
На землі й на небі все сміється їй.
Ось чому не можу квітку я зірвати:
Все живе люблю я на землі моїй.

Сонце моє, сонце, мріє моя, мріє,
Розцвіти й не гасни у душі моїй.
Тільки той, хто любить, в пісні не старіє,
Тільки той, хто любить, вічно молодий

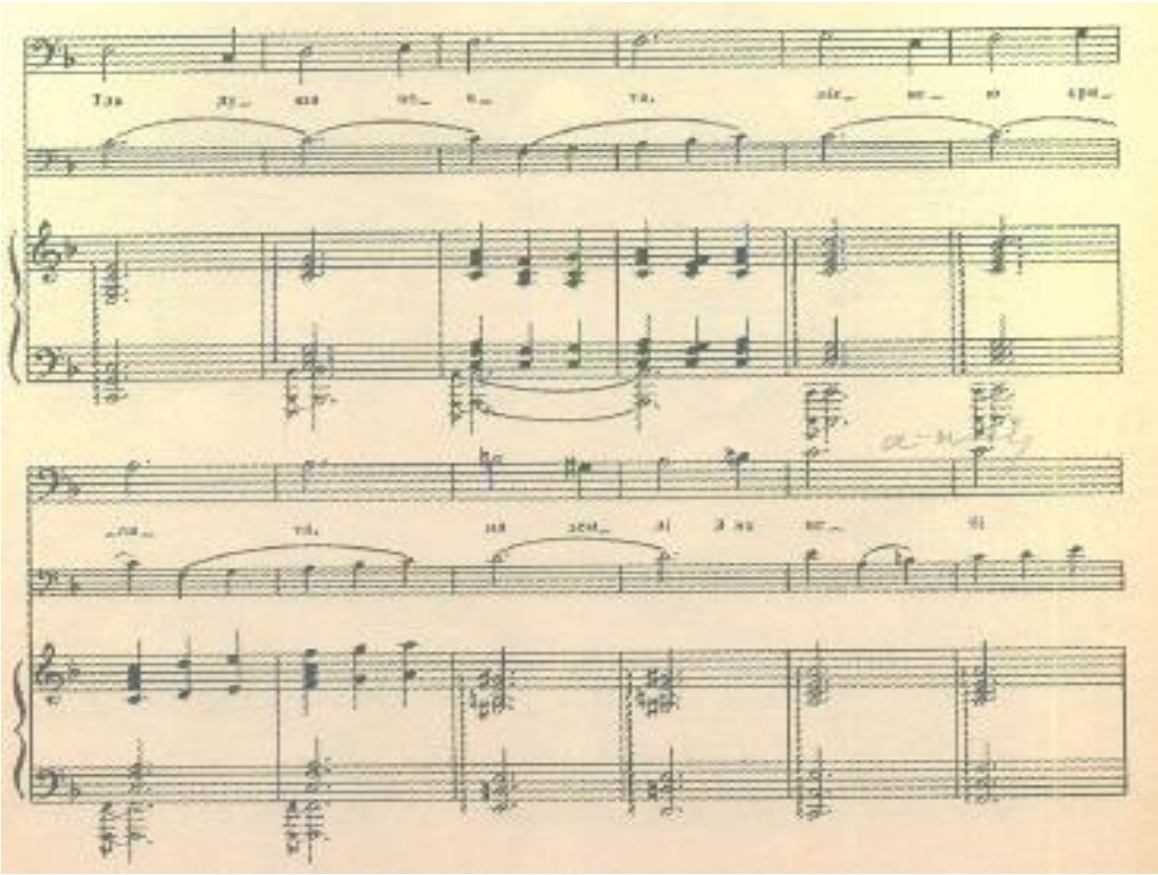
Пісня скрізь буває, пісня все уміє
В пісні не зів'яне днів моїх блакить.
Тільки той, хто любить, серцем не старіє
Тільки той, хто любить, буде вічно жить.

Романс – гімн природі, поезії, молодості. Початок твору (два перші рядки) доручено хвилеподібній мелодії у варіантному проведенні (d-moll – гармонічний, натуральний). Баркарольний характер супроводу на витриманій фігурації по звуках тонічного тризвуку - t--- t2 – VI – s7 і т.д. з по ступеневим низхідним рухом басу: I - - – VII – VI – IV - - V – V- I та з альтераціями акордів субдомінантової групи s_7 ^{ь5} на словах «…мріє моя, мріє…» вносять певну тривогу та напруженість. Секвентний розвиток хвилеподібного тетрахорду з короткочасним переходом у паралельний мажор – F-dur вносить просвітління та оптимізм.

Даний твір не є складним для виконання. Теситура зручна для баритона. Тут немає високих крайніх нот та великих інтервальних стрибків. Окрім деяких випадків, де зустрічається нота $^{f\,1}$ октави у ролі прохідної (вперше у слові «сміється…»), а також $^{f\,1}$ (її поява вдруге у слові «…не можу) у кульмінаційний момент, для якої потрібно залишити основну енергію, силу звуку та акценти. Це не буде викликати великого навантаження на голосові зв'язки. Розподіл побудов цезур співпадає із диханням кожних чотири такти. Проте є моменти де можна взяти дихання: перед словами «…не можу», та в кінці твору розділити фразу на окремі слова «вічно» та «жить».

Кульмінація твору є в серединній побудові на трансформованому матеріалі першого куплету з поступовим розвитком висхідної секвенції по d-moll, a-moll, C-dur. Політність створюють витримані на цілий такт акорди арпеджіато в широкому діапазоні (контр-октава – друга октава). Водночас, закінчення цієї побудови на терцієвому звуці тонічного C-dur-ного тризвуку створює ефект незавершеності, запитання.

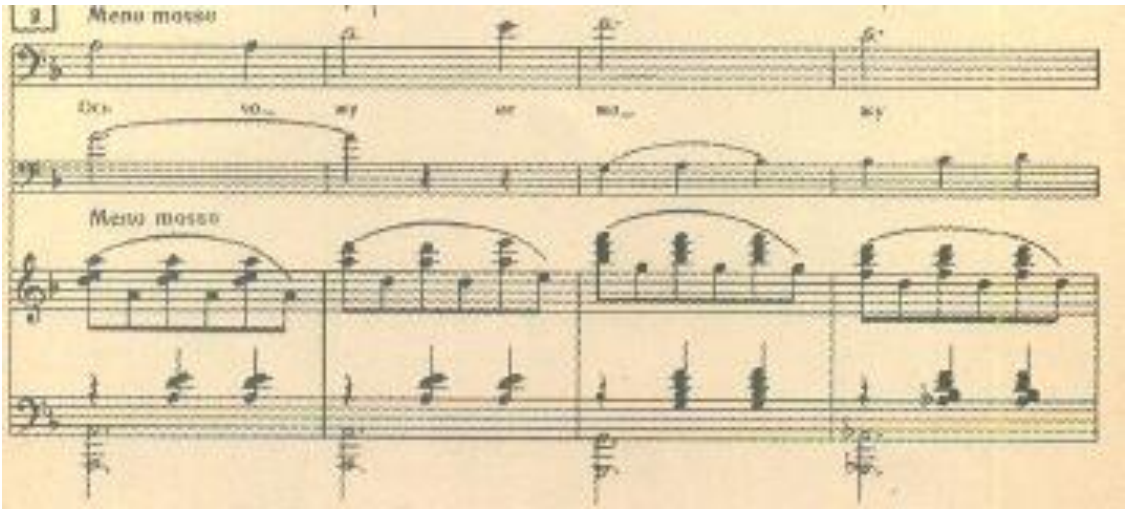
Приклад: «Сонце моє, сонце» (37-48т.т)



І тому, на словах «Ось чому не можу квітку я зірвати…» на позначенні темпу Meno mosso – друга половина серединної побудови – звучить відповідь. Це низхідна секвенція (по звуках квартсекстакорду з доданим тоном) у d-moll, далі - C-dur, з грою мажору-мінору (C-dur – c-moll) з відтінком смутку, як у першому куплеті. Супроводом служать квартсекстакорди на витриманій домінанті (октавне дублювання) два такти (53-54т.т.), далі ^{55}|sII$_7$ (→F) ^{56}| D$_2$ (→T по Es) ^{57}| D$_7$→ ^{58}| C-dur ^{59}| T ^{60} | D$_2$ (→t$_6$ по f) ^{61}| VI$_ь$ ^{62} | sII$_{4/3}$^{ь6} ^{63}| T (C-dur)

64 | T (C-dur). Ланцюжок еліптичних зворотів, гра світлотіней створює стан тихого смутку, проблиску надії.

Приклад: «Сонце моє, сонце» (53-63т.т.)



«Акація моя»

Твоя шорстка кора, твоє гілля колюче.
Ти вся покручена, акація моя,
Та рідна ти мені, й твій білий цвіт пахучий
На аромат троянд не поміняю я

Де б я не був, завжди в уяві літо
Солодкий дух твій, вечір, солов'ї …
Хитаються твої привітні віти,
Шумлять, й нагадують про давні дні мої.

Куди не йду, які не бачу далі,
твій тихий шум всім серцем чую я.
Донецьке дерево прощання і печалі
Акаціє, акаціє моя.

У цьому творі у всій своїй чарівній красі постає перед нами поетичне звернення до природи – до акації. Одухотворений образ дерева митці змальовують з любов’ю та ніжними почуттями.. Розмірений висхідний рух мелодії чвертками чергується з консунуючими розложеними співзвуччями, які підтримуються розміреним супроводом фортепіано: на тлі витриманої цілої ноти на цілий такт помірний рух повторюваними акордами. Віолончель

починає свій рух із основної теми – далі на вичленованих мотивах у комплементарному звучанні із вокальною партією.

Витримана послідовність із пульсацією в один такт передають спокій на умиротворення: C-dur T – T2 –VI – VI – SII2 – D7 – T2 – S7 - DVII7 - III6/5 і т. д. Плавний рух басу, ланцюжки нерозв'язаних септакордів не створюють тривожності чи напруження, а скорше передають колористичну замальовку різних барв природи. Серединна побудова більш рухлива завдяки зміна фактури супроводу ламані акорди.

Реприза з незначними змінами повторює матеріал першого куплету.

Щодо труднощів виконання варто звернути увагу на дві останні аколади романсу. За весь час нам зустрічається лише одна крайня нота: ^{f1} октави, вона є прохідною. Останній рядок поетичного тексту можна розділити окремо на фрази. Слово «акаціє…» зустрічається двічі. Між ними можна взяти невелике дихання (люфт-паузу), для підкреслення ваги цього слова для головного героя. Це допоможе підготуватися до кульмінації, яка триватиме сім тактів. Важливо взяти дихання перед словом «…моя», поступово розвиваючи ноту від p до f та знову зійти на p.

«Ти не грай мені, друг, на гітарі».

Ти не грай мені , друг, на гітарі,
не співай задушевних пісень!
Я блакитні люблю, а не карі
Бо блакитні, як радісний день

Бо від них моя кров не клекоче,
А шумить у солодкім огні….
У очах твоїх зоряні ночі,
Я ж люблю тільки сонячні дні.

Не співай же, я слухать не хочу.
І навіщо з судьбою борня!
Ти подібна до темної ночі,
вона до осяйного дня.

Так не грай же мені на гітарі,
Задушевно мені не співай!
Я блакитні люблю, а не карі
Бо блакитні, як неба розмай.

Це ще один гімн коханню з відтінком смутку, душевного переживання.. Асоціативне мислення митця метафорично пов'язується із природою, темною і ясною стороною сприйняття, двома протилежними градаціями почуттів.

Уже початок пісні, що починається з оспівування домінанти та послідуючим ступеневим низхідним рухом до тоніки f-moll-я, з переходом варіантного проведення поспівки у b-moll, передає тужливий стан героя з наступним його поясненням своїх почуттів. Арпеджований фортепіанний супровід на витриманому тонічному органному пункті та ледь змінюваних гармоніях:|[1]| t- sII2-t -sII2 [2]| t- sII2-t -sII2 [3] | t- sII2-t –D7→ [4] | t (b-moll) || доповнюють та відтіняють загальний настрій твору. Завершується перший куплет модуляцією в паралельний мажор до початкового f-moll (у As-dur). Арпеджований супровід фортепіано та гомофонно-гармонічними співзвуччями у широкому викладі у віолончелей – (лише перші два такти), а далі з повторенням контурів сольної партії, зберігають початковий образ.

У другому куплеті із авторською ремаркою характеру виконання – *Affettuoso,* на словах: «Бо від них моя кров не клекоч...» спостерігаємо зміну стану героя – зростає напруженість, стурбованість, що підтримується тремоло тридцять другими зустрічного руху різних співзвуч та інтервалів. Мелодична лінія поділена на короткі фрази (трихорди-пентахорди) короткими зупинками-паузами і рухається переважно восьмими. Динаміка розвитку досягається частими змінами тональностей, подекуди з модуляціями в далекі, однойменні: e-moll, C-dur, D-dur, e-moll.

Після бурхливого програшу *Vivo*, ніби арка – і в поетичному тексті, і в музиці, композитор повертається до варіантного проведення матеріалу першого куплету.

Для виконання романсу «Ти не грай мені, друг, на гітарі» необхідно врахувати контраст темпів та тональний план. Крайні високі ноти які властиві для баритона зустрічаються рідко. Найвищою нотою є прохідна es[1]. В кінці твору на кульмінаційному моменті досягається тривалою f [1] октави протяжністю – два такти. Це місце є зручним для виконання, адже знаходиться на слові «…розмай». Для того, щоб не кричати голосну «а», слід почати слово з динаміки piano та поступово розвинути її у середині фрази до forte, та знову зійти до piano.

Необхідно звернути увагу на особливості ритмічного поділу у сольній партії – заліговона дуоль, яка появляється лише раз за весь твір. Простіше буде виконати це місце як синкопу.

Швидка метро-ритмічна пульсація (восьмі ноти) вимагає підвищеної уваги до чіткішого виспівування тексту (дикція). Фразування визначається невеликими цезурами у момент пауз, а також після логічного завершення раченя на протяжних залігованих нотах.

«Мріє моя, мріє»

Мріє моя, мріє, за зимовим сном
Ластівка запіє над моїм вікном.
Ластівка запіє, щастя несучи,
Попливуть у небі журавлів ключі.

І заб’ється серце солодко моє
Джерелом, що срібно в чистім полі б’є.
По ярах розтане туманами сніг,
розцвітуть фіалки у очах твоїх.

Хай веесніють думи й пориви мої,
і вдуші співають щастя солов’ї,
і приходить радість, і кругом сім’я,
як моя Вкраїна, райдуга моя.

Любов до рідної природи, до України, до коханої – тема останньої пісні-романсу митця. Співаєш і перед тобою постає картина величної природи, що пробуджується і оживає. Поетичні метафори, порівняння передають душевне піднесення, захоплення, передчування радості. Вступ побудований на двох фактурних пластах – арпеджований хвилеподібний баркарольний рух нижнього голосу, на який накладаються синкоповані співзвуччя з передніманнями із врахуванням ремарки автора *Vivo con fuoco*, створюють стрімкий рух та енергійний характер твору. Витриманий органний пункт басу на C_1 – що служить основою для не частих змінюваних функцій: c-moll – t – VI6 – SII2 – D7 ^{6} оживляється ритмізованими гомофонно-гармонічними співзвуччями.

Важливим моментом, який варто пам'ятати це те, перед вивченням чи виконанням кожного солоспіву є використання низки різних розпівок. Адже

відомо, що розпівування допоможе голосовому апарату бути у належній формі. Вокально-технічні вправи у роботі співака не мають бути формальною гімнастикою голосового апарату. Вони повинні бути свідомими. Розпівка повинна складатися із низки мелодико-інтонаційних та ритмічних поєднань, мотивів, фраз, які міститиме виконуваний твір. Слід прагнути, щоб голос співака став його «слухняним знаряддям» і чутливо відображав усвідомлений виконавцем задум композитора.

Отже, вокально-технічні вправи для співака є надзвичайно важливими. Адже вони розвивають співацьке дихання, витривалість голосу, силу звуку, діапазон та гнучкість голосу, його рухливість, володіння динамічними відтінками.

Невід'ємною частиною роботи співака над створенням художнього образу – є комплексний аналіз музичного тексту. Адже він виступає зв'язуючою ланкою між композитором та виконавцем. В залежності від того на скільки глибоко та правильно виконавець зможе зрозуміти та вникнути у хід думок композитора, настільки вдалою буде його інтерпретація його музичного твору.

Викладене вище дозволяє співаку будувати основні риси характеру, пластичні та зовнішні характеристики. Поверхневе знайомство з твором веде зазвичай, до невдалого тлумачення образу. Для співака важливим є розкриття внутрішнього світу персонажа, його душі та переживань. Також для створення настрою, характеру твору потрібно мати добре розвинену уяву, особисте ставлення до подій які описуються, своє бачення розповіді, володіти підтекстом і вже на основі цього передати глядачеві думки та задум автора.

Отже, детальний комплексний аналіз та методико-виконавські рекомендації кожного солоспіву опусу у трактуванні поетичних образів, допоможуть полегшати виконання солоспівів. Процес співу та творення образу вимагає пристрасті та піднесення всіх сил, без яких ні звучання голосу ні перевтілення у образ не матиме жодного успіху.

Висновки

В епоху романтизму жанр камерно-вокальної музики здобув популярності та був затребуваний глядачем. Першим вокальним циклом класичного зразка (соліст у супроводі фортепіано) вважають «До далекої коханої» (1816 року) Л. ван Бетховена на слова А. Ейтелеса. А вже починаючи з творчості Р. Вагнера, Г. Малера, Е. Шоссона вокальний цикл зазнав внутрішньої модифікації – збільшується склад виконавців (до ансамблю та оркестру). Також в дослідженні було розглянуто вокальні цикли європейських композиторів, а саме: інші вокальні цикли Л. ван Бетховена, Ф. Шуберта, Р. Шумана, Р. Вагнера, Г. Малера та Е. Шоссона.

В українській музиці автором першого вокального циклу XX століття вважають Миколу Лисенка – дванадцять романсів та два дуети на слова Гейне 1893 року. З цього моменту починається відлік історії жанру в українській музиці, який продовжується вже у творчості Б. Лятошинського та у інших його послідовників: Я. Степового, М. Вериківського, Ю. Мейтуса, Ю. Іщенка, В. Сільвестрова та Богдани Фільц. Відродження жанру в українській музиці збіглося з періодом в історії, так званої «Хрущовської відлиги» та новими тенденціями у творчості композиторів.

Постать Петра Гайдамаки відіграє значну роль в українській музичній культурі. Він відноситься до композиторів, які внесли великий та вагомий внесок для своїх послідовників. Петро Гайдамака був справжнім патріотом, любив та використовував у своїх працях народну пісню.

У вокальному циклі «Так ніхто не кохав», спостерігаємо тісний зв'язок поезії та музики. Вибір композитором поезії Володимира Сосюри невипадковий, оскільки він прекрасно володів поетичною мовою, як ніхто відчував красу рідного краю, а живописна природа завжди була джерелом його натхнення. Поет наділений чудесним даром бачити навкруги чарівні казкові замальовки, відчувати їх неземну красу.

Третій розділ, який присвячений виявленню музично-виражальних засобів, використаних композитом для глибшого розкриття задуму поета, було здійснено аналіз кожного романсу саме під таким кутом зору. Проаналізовані солоспіви – «Про що шумлять тополі», «Айстри», «Скажи мені», «Шаллю зорі золотою», «Сонце моє, сонце», «Акація моя», «Ти не грай мені друг на гітарі» та «Мріє моя, мріє», демонструють різні відтінки станів та настроїв ліричного героя (чи героїв), різноманітних картин природи. Весь цикл насичений ніжними щирими почуттями поетичному тексті та музиці кожного солоспіву зокрема і загалом.

У солоспіві «**Про що шумлять тополі»** – змальовано метафоричні образи тополі, трави, місяця, що яскраво демонструє гармонійне поєднання людських почуттів та краси природи. У двох куплетах вірша поет передає одухотворений, радісний, світлий настрій закоханого ліричного героя.

У другому солоспіві **«Айстри»** панує осінній настрій, символом якого є пізні квіти осені – айстри, які переплітаються з прощальними мелодіями кохання – кохання яке не відбулося, яке уже згасає.

Романс **«Скажи мені»** про закоханого головного героя, якого переповнюють ніжні, щемливі почуття. Риторичні запитання героя до коханої, висловлені через призму радісного споглядання природи – щебіт птахів, шепіт жита, запахів квітів.

Щирі почуття до коханої, її порівняння із чарівною і неповторною красою природи постає у романсі **«Шаллю зорі золотою»** в якому майстерно підібрані порівняння й епітети – «зорі золотої, зоря як шаль».

Романс **«Сонце моє, сонце»** – постає як гімн природі, поезії та молодості.

У творі **«Акація моя»** у всій красі постає перед нами поетичне звернення до природи – до акації.

Одухотворений образ дерева митці змальовують з любов'ю та ніжними почуттями. **«Ти не грай мені, друг, на гітарі»** – це ще один гімн присвячений коханню з відтінком смутку та душевного переживання. Асоціативне

мислення митця метафорично пов’язується із природою, темною і ясною стороною сприйняття, двома протилежними градаціями почуттів.

Любов до рідної природи, до України, до коханої – тема останньої пісні-романсу «**Мріє моя, мріє**» митця. Під час співу перед виконавцем постає картина величної природи, що пробуджується і оживає. Поетичні метафори, порівняння передають душевне піднесення, захоплення та передчування радості.

Для змалювання емоційних станів та настроїв головного героя, його мрій та сподівань, картин природи, композитор переважно використовував комплекс виражальних засобів романтичного спрямування. Визначено музичну форму, тональний план, висвітлено особливості фортепіанної фактури кожного солоспіву.

Так, щодо мелодико-інтонаційних побудов, можна виділити переважно хвилеподібні мелодії (низхідні/висхідні пасажі) широкого діапазону, які талановито чергуються з вузько-обсяговими заокругленими три-, тетра-, пентахордами, зазвичай у варіантному проведенні та секвенційному розвитку.

Серед гармонічних співзвуч, залежно від задуму, автор вибирає відповідні: так, для відтворення спокійно-медитативних, споглядальних станів, переважають нечасті зміни гармонічних функцій, переважно стійкості та відносної нестійкості (тоніки та поєднань на побічних щаблях); відповідно стани схвильованості, експресії озвучені акордами подвійної домінанти, альтерованими дисонансами. Також, щодо функцій вищого порядку, то в таких випадках автор вводить часту перемінність мажору-мінору, модуляційні співставлення, тривалі еліптичні звороти.

В плані архітектоніки композитор послуговувався зазвичай простою двочастинною, репризною тричастинною (А+В+А1) та куплетно-варіаційними формами.

Фактурні уподобання митця зосереджуються на арпеджованому супроводу фортепіано та гомофоно-гармонічними співзвуччями у широкому викладі віолончелі. Часто композитор вводить поліпластовість: два, три

фактурних пласти. Часто супровід, як і вокальна партія має жанрову основу – хвилеподібний баркарольний рух, арпеджовані фігурації у ритмі вальсу тощо.

Щодо особливостей виконання, то автор рекомендує низку відповідних прийомів для глибшої передачі задуму митця. В контексті музично-теоретичного аналізу, до кожного номеру надано поради щодо виконання, а саме: відзначаються складні місця, фразування, дихання, пояснюється підхід та виконання кульмінаційних моментів. Ці поради будуть корисні співакам під час розучування та засвоєння матеріалу.

Отже, виконання вокального циклу, або (окремі його номери) вимагає високої майстерності у вокаліста, глибокого проникнення та розуміння задуму як поета так і композитора.

Робота спрямована для розширення репертуару для студентів та професійних виконавців. Ці твори можна виконувати у концертній програмі відповідно до тематики творчого заходу. Проведене дослідження є підґрунтям для глибшого розуміння співаками музичного тексту та популяризації маловідомих творів українських митців.

Список використаних джерел:

1. Альшванг А. Людвиг ван Бетховен // Очерк жизни и творчества. Москва: Музыка, 1966. 630 с
2. Бандрівська О. Науково-методичні праці статті, рецензії // Наукові збірки ЛДМА ім. М. В. Лисенка. Вип. 6 / Упор. Р. Мисько-Пасічник. – 148 с.
3. Берегова О. Проблематика творів сучасних українських композиторів // Українське музикознавство (науково-методичний збірник). Центр музичної Україністики. Випуск 30. – К.: НМАУ ім. П. І. Чайковського. 2001. –С. 150-155.
4. Берегова О. Стильові тенденції в камерній музиці українських композиторів 1990 х років ХХ століття. Ситуація постмодернізму // Українське музикознавства (Науково-методичний збірник). Випуск 29. – Київ, 2000- С.103-108.
5. Булат Т. До питання збагачення традицій камерно-вокальної творчості // Музична критика і сучасність. Вип.2 – Київ: Музична Україна, 1984. –С. 39-57.
6. Булат Т. Питання музично-поетичної єдності в солоспівах С. Людкевича // Творчість С. Людкевича / Зб. статей. – К.: Музична Україна, 1979. – С.54-81.
7. Булат Т. Яків Степовий – К.: Музична Україна, 1990. – 61с.
8. Булка Ю. П. Музична культура ЗахідноїУкраїни // Історія української музики. – К.: Наукова Думка, 1992. – Т.4. – С.545-489.
9. Васина-Гроссман В. А. Романтическая песня XIX века. Москва: Музыка,
10. Гордійчук М. Леся Дичко // Творчі портрети українських композиторів. – К.: Музична Україна, 1978. -77 с.
11. Гордійчук М. Леся Дичко // Музика і час: Розвідки й статті. – К.: Музична Україна, 1984. –С. 200-203с.
12. Горюхина Н. Вопросы теории музыкальной формы // Проблемы музыкальной науки: Сб. статей. Вып. 3. –М.: Сов. Композитор, 1975. – С.3-16.

13. Губанов Я. Кластер як компонент сучасного мислення (на прикладі української радянської музики 70-80-х років) // Українське музикознавство (республіканський міжвідомчий науково-методичний збірник). АН УРСР. Вип. 24. Київ: Музична Україна, 1980. – С.118-125.
14. Гуменю к Т. Постмодерністська естетика: до визначення питання // Українське музикознавства (Науково-методичний збірник). Випуск 29. – Київ, 2000- С.236-244.
15. Гундрова Т. Проявлення слова. Дискурсія раннього українського модернізму // Український науковий інститут Гарвардського університету: Інститут критики. Серія «Критичні студії» . Видання друге, перероблене та доповнене, Київ: Часопис «Критика», 2009.-444с.
16. Загайкевич М. Богдана Фільц. Творчий портрет. – Київ-Тернопіль: Астон. 2003. -141с.
17. Загайкевич М. С.Людкевич. Нарис про життя і творчість. – Київ: Держвидав, 1957. – 154 с.
18. Задерацкий В. О некоторых новых стилевых тенденциях в композиторском творчестве 60-70-х годов // Музыкальная культура Украинской ССР. -М.: Музыка. 1979. - С.416-451.
19. Зінькевич О. Пошуки і відкриття // Музика -1975, №6. – С.9-11.
20. Зинькевич Е. Умение чувствовать прекрасное // Советская музыка. -1978, №1. - С.55-61.
21. Іваницький А. Українська народна музична творчість. Посібн. – К.: Музична Україна 1990. – 336 с.
22. Ільницький М. Від «Молодої музи» до «Празької школи». Львів. 1995.
23. Кияновська Л.О. Галицька музична культура XIX –XX ст.: Навч. пос. – Чернівці, 2007. – 420 с.
24. Кияновська Л.О. Еволюція стилю С. Людкевича у європейському контексті // Питання стилю і форми в музиці. Наук. зб. ЛДМА ім. М. В. Лисенка. – Львів, 2001. – Вип.4. – С.80-89.

25. Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури XIX –XX ст. - Тернопіль: Астон, 2000. – 339с.
26. Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури XIX –XX ст.: Дис. На здобуття доктора мистецтвознавства. Науковий консультант. Герасимова -Персидська. Київ. На правах рукопису. 2000, – 413 с.
27. Козаренко О. Деякі тенденції розвитку національної музичної мови в першій третині XX століття // Українське музикознавство (науково-методичний збірник). НМАУ ім. П. І. Чайковського. Центр музичної Україністики. Випуск 28. –К., 1998. – С. 144-155.
28. Козаренко О. Національна музична мова як фактор історичного прогресу // Наукові записки. Серія: Мистецтвознавство. Тернопільський пед. університет ім. В.Гнатюка. 1999, №2(3). – С.3-5.
29. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. -Львів: НТШ, 2000. -284 с.
30. Конькова Г. Фольклор і творчість сучасних українських композиторів // Народна творчість та етнографія, 1978. – № 1. - С.81-83.
31. Конькова Г. Юрій Іщенко // Творчі портрети українських композиторів. – К.: Музична Україна, 1975. - 43с.
32. Корній Л. Сюта Б. Історія української музичної культури. – К.: Муз. Україна, 2014. – 592 с.
33. Корній Л. Історія української музики. Част. І., - Київ – Харків - Нью-Йорк, 1996. – 313 с.
34. Кос-Анатольський А. Переднє слово. Людкевич .Солоспіви Муз укр. Київ 1969
35. Костюк Н.О. Музична культура Західної України 20-30-х рр. XX ст.: ідеї поступу і розвиток національних традицій / Автореферат. дис. – Київ, 1998. – 23с.
36. Коханик І. До проблеми музичного стилю в сучасному музичному музикознавстві // Теоретичні та практичні питання ультурології:

Українське музикознавство на зламі століття . – Вип. IX. Мелітополь, 2002. – С. 70-82.

37. Кудрицький А. В. Історія Харкова у пам'ятних дошках. URL: http://mevorydoskikharkov.blogspot.com/2016/07/blog-post_8.html
38. Курышева Т. Камерный вокальный цикл в современной советской музыке // Вопросы музыкальной формы. Вып. 1. –М.: Музыка. 1966. – С.278-323.
39. Ластовецька Л. Специфіка втілення поетичного тексту у вокальних творах Миколи Лисенка // Молодь і ринок. № 9 (80). 2011. С. 87–91
40. Лисенко Л. У музиці – биття народного серця // Музика – 1987, №6. С. 28-29.
41. Литвинова О. Камерно-вокальний цикл як різновид жанру // Музика -1979, №5. – С.4-5.
42. Людкевич С. Солоспіви: Для гол. в супроводі фортепіано. – К.: Музична Україна, 1969. – 74 с.
43. Людкевич С. Відгук на композиції Б.Фільц // Людкевич С. Дослідження. Статті. Рецензії. Виступи. – Т.2. Львів: В-во М.Коць, 2000. - С.631
44. Людкевич С. Про композиції до поезій Т.Шевченка // Дослідження, статті, рецензії. – К.: Музична Україна, -1973. С.133-137.
45. Малишев Ю. Солоспіви. Нариси та нотатки про українську вокальну лірику. Київ: Муз. Україна, 1968. 219 с
46. Мазель Л. Цуккерман В. // Анализ музыкальных произведений: Элементы музики и методы анализа малых форм. – Москва: Музика, 1967. - 752 с.
47. Муха А.І. Композитори України та української діаспори: Довідник. – К.: Музична Україна, 2004. – 352 с.
48. Ніколаєва Л. Виконавчі аспекти стилістики камерно-інструментальної та вокальної творчості М. Колесси // Musica Humana. Збірка статей. – Ч.2 –Львів, 2005. – С.218-227.
49. Ніколаєва Л. «Вірш з музикою» як жанр різновиду камерно-вокальних творів в теоретичному та виконавчому аспектах // Теорія та практ. питання культури. – Вип.9. – Мелітополь, 2002. – С.361-380.

50. Ніколаєва Л. Вокальний цикл Богдани Фільц «Срібні струни», -К.: Державний методичний центр навчальних закладів культури і мистецтв України. 2001, - 27с.
51. Павлишин С. Музика ХХ століття. Львів: ЛНМА ім. М. В. Лисенка, - 2005. - С.222
52. Павличко С. Теорія літератури. Київ :Видавництво Соломії Павличко «ОСНОВИ» , 2002, - 667с.
53. Павлишин С. Станіслав Людкевич. – Київ: Музична Україна, 1974. – 53 с.
54. Павлова О. Ю.; Мельничук Т. Ф.; Грищенко І. В.; Панталієнко В. В.; Сироватський С. А.; Мисюра Т. М. Історія української культури // Навчальний посібник 10 розділів URL: https://pidru4niki.com/17900110/kulturologiya/muzichna_kultura#37
55. Пархоменко Л. Кирило Григорович Стеценко К.: Мистецтво, - 228 с.
56. Радкевич Ю. Вокальный цикл и его истоки в творчестве Л. ван Бетховена // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. пр. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Вип. 45. Харків, 2015. С. 196–208.
57. Ревенко В. Семантические аспекты камерного вокального исполнительства // Музичне мистецтво і культура. Music art and culture. Науковий вісник. В.4. Кн..1., – Одеса: Друк. - С.216-226, ОДМА ім. А. В. Нежданової.
58. Степанченко Г. Солоспіви / Історія української музики. Т. 3. Кінець XIX-початок ХХ ст. , К.: Наукова думка, 1990,- С.214-235.
59. Степовий Я. Романси «Пісні настрою» Вокальний цикл на слова О. Олеся К.: Музична Україна, 1969, 27с.
60. Сюта.Б.О. Проблема обновления музикальной драматургии в камерно-вокальном творчестве украинских композиторов сер.1960 – 1980-х годов /Автореф. дисс. – Киев, 1992. – 20 с.
61. Сюта Б. Деякі питання індивідуально-стильової специфіки музичної драматургії українських композиторів 1970-1980- х років (Камерно-

вокальні твори) // Записки Наукового Товариства імені Шевченка. Праці музикознавчої комісії. - Т.ССХХXII. Львів - 1996. – С. 179-193.

62. Тюлин Ю. Учение о музыкальной фактуре и мелодической фигурации. Музыкальная фактура. –М.: Музыка, 1976. -163 с.
63. Фільц Б. Гармонія солоспіву. –К.: Наукова думка, 1979. -190с.
64. Фільц Б. Український радянський романс. – К: Наукова думка, 1970. –124с.
65. Яницкий Л. Критика и симиотика Вып. 1, 2000 // Циклизация как коммуникативная стратегия в современной культуре. – С. 170 – 174
66. Якубяк Я. Микола Лисенко і Станіслав Людкевич. -Львів: 2003, -240с.
67. Яросевич Л. Вступне слово // Фільц Б. Срібні струни: Вокальний Олеся. – Тернопіль: Астон, 1999. – С.3-4. цикл на слова Олександра Олеся.