

**Міністерство культури та стратегічних комунікацій України
Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка
Факультет музикознавства, композиції, вокалу та диригування
Кафедра хорового та оперно-симфонічного диригування**

МАГІСТЕРСЬКА РОБОТА

**«ВОКАЛЬНІ ТВОРИ СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ
КОМПОЗИТОРІВ НА СЛОВА ТАРАСА ШЕВЧЕНКА
У ЖАНРОВО-СТИЛЬОВОМУ ТА ВИКОНАВСЬКОМУ АСПЕКТАХ
(НА ПРИКЛАДІ СОЛОСПІВІВ БОГДАНИ ФІЛЬЦ
ТА МИРОСЛАВА СКОРИКА)»**

Виконала: Квас Софія Василівна
студентка 2 курсу
денної форми навчання
профілізації «Академічний спів»
спеціальності 025 «Музичне мистецтво»

Науковий керівник:
Кандидат мистецтвознавства,
Старший викладач кафедри Академічного співу
Лісогорська Антоніна Альбертівна

Рецензент:
Кандидат мистецтвознавства, доцент
доцент кафедри хорового та
оперно-симфонічного диригування
Куриляк Ірина Ігорівна

Львів 2025

ЗМІСТ

ВСТУП.....	
РОЗДІЛ 1. ШЕВЧЕНКІАНА В ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ.....	
1.1 Шевченкіана в композиторській творчості.....	
1.2 Поезія Тараса Шевченка у камерно-вокальній творчості композиторів Галичини.....	
РОЗДІЛ 2. ЖИТТЄТВОРЧІСТЬ БОГДАНИ ФІЛЬЦ.....	
2.1 Життя та творчість.....	
2.2 Камерно-вокальна творчість Богдани Фільц.....	
2.3 Національна ідентичність в інтерпретації Шевченкового слова у вокальних творах композиторки Шевченка.....	
2.4 Виконавсько-інтерпретаційний аналіз 10 солоспів Богдани Фільц на слова Тараса Шевченка.....	
РОЗДІЛ 3. МИРОСЛАВ СКОРИК – ВЕЛЕТ УКРАЇНСЬКОЇ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ШКОЛИ.....	
3.1 Життєтворчість Мирослава Скорика.....	
3.2 Камерно-вокальна творчість Мирослава Скорика.....	
3.3 Виконавсько-інтерпретаційний аналіз творів на слова Т.Шевченка.....	
ВИСНОВКИ.....	
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	
ДОДАТКИ.....	

ВСТУП

Однією з актуальних тенденцій розвитку сучасного українського музичного мистецтва є поглиблений інтерес до національного поетичного спадку, насамперед — творчості Тараса Шевченка, яка не втрачає своєї мистецької та соціокультурної значущості й донині. Поезія Шевченка, сповнена символізму, внутрішньої драматургії, емоційної насиченості та глибокого філософського осмислення буття українського народу, вже понад століття є джерелом натхнення для митців, зокрема композиторів. Втілення його поетичного слова у музичних формах дозволяє по-новому прочитати, актуалізувати та естетично інтерпретувати смислове наповнення творів Кобзаря, надаючи їм нових барв і значень.

Камерно-вокальний жанр, особливо солоспів, надає можливість найтонше передати емоційні відтінки, психологічні стани та ідейне наповнення поетичних текстів. Саме тому звернення українських композиторів до шевченківської поезії у формі солоспівів є закономірним і художньо виправданим. У цьому контексті особливої уваги заслуговує творчість Богдани Фільц та Мирослава Скорика — митців, які у своїй композиторській практиці неодноразово зверталися до поетичних текстів Тараса Шевченка. Їхні вокальні композиції відображають індивідуальну художню манеру кожного автора, демонструють різноманітність жанрових моделей та стильових прийомів, а також створюють широке поле для інтерпретації з боку виконавця.

Богдана Фільц, опираючись на традиції українського фольклору та романтизму, у своїх солоспівах розкриває внутрішній світ ліричного героя, часто акцентуючи увагу на психологізмі та емоційній глибині образу. Її музика вирізняється тонкою мелодичною лінією, багатством інтонаційної палітри, гнучкою формою та багатозначністю гармонічного мислення. Мирослав Скорик, своєю чергою, тяжіє до контрастної драматургії, експресивності та філософської глибини. Його вокальні твори, засновані на шевченківському слові, вирізняються складною метроритмікою, динамічним розвитком і модерною гармонією.

Метою даної магістерської роботи є виявлення жанрово-стилістичних рис та виконавських особливостей шевченківських солоспівів у творчості Богдани Фільц та Мирослава Скорика та розкриття художньо-інтерпретаційного потенціалу цих творів.

Об'єктом дослідження виступають солоспіви на тексти Тараса Шевченка, створені зазначеними композиторами, а **предметом** — особливості музичної драматургії, вокальної лінії, фортепіанного супроводу, взаємодії тексту і музики, а також виконавські аспекти цих творів.

Актуальність даного дослідження визначається потребою в дослідженні музичного переосмислення поезії Тараса Шевченка в сучасному вокальному мистецтві, що є надзвичайно важливим для збереження і розвитку національної культурної ідентичності. Робота може послужити цінним інструментом для вокалістів, викладачів музичних закладів, студентів, а також для широкого кола шанувальників української камерної музики.

У роботі було проаналізовано низку солоспівів Богдани Фільц та Мирослава Скорика, виявлено спільні й відмінні риси їхнього композиторського стилю, окреслено шляхи інтерпретації вокального тексту з урахуванням жанрово-стильових і виконавських параметрів, що дозволить глибше зрозуміти природу музичної інтерпретації поетичного слова.

Завданнями даного дослідження було:

1. Проаналізувати літературну та наукову базу, присвячену камерно-вокальній творчості українських композиторів на слова Тараса Шевченка.
2. Визначити особливості музичної мови, драматургії та стилістики у солоспівах Богдани Фільц і Мирослава Скорика.
3. Розкрити виконавські виклики, що постають перед вокалістом у процесі інтерпретації даних творів.
4. Порівняти авторські підходи композиторів до музичного втілення поетичного тексту.

5. Висвітлити значення шевченківської теми у формуванні національного стилю в сучасній українській вокальній музиці.

Матеріальну основу дослідження становлять:

- солоспіви Богдани Фільц та Мирослава Скорика на слова Тараса Шевченка;

- нотні видання, аудіо- та відео-записи, а також концертні виконання творів, що досліджуються;

- праці українських музикознавців (М. Загайкевич, Г. Ганзбург, Л. Корній та ін.) щодо стилістики, жанрових особливостей та виконавських аспектів сучасної вокальної музики;

- історико-культурні та літературознавчі джерела, що стосуються творчості Тараса Шевченка та її впливу на музичне мистецтво.

У процесі дослідження було застосовано такі методи:

- аналітичний — для вивчення музичного тексту, структури, гармонії, мелодики та ритміки солоспівів;

- порівняльний — для зіставлення композиторських стилів Богдани Фільц і Мирослава Скорика в аспекті трактування шевченківської поезії;

- історико-культурний — з метою визначення місця досліджуваних творів у контексті української музичної культури XX–XXI століття;

- виконавсько-інтерпретаційний — для розкриття особливостей виконання вокального матеріалу й виявлення технічних та емоційних труднощів;

- синтетичний — для узагальнення результатів і формулювання висновків щодо поєднання поетичного змісту та музичного втілення.

Структура роботи. Робота складається зі вступу, трьох розділів із підрозділами, загальних висновків, списку використаних джерел та додатків.

Загальний обсяг роботи складає 90 сторінок, обсяг основного тексту – 47 сторінок, список використаних джерел – 32 позиції.

РОЗДІЛ 1

ШЕВЧЕНКІАНА В УКРАЇНСЬКІЙ КОМПОЗИТОРСЬКІЙ ТВОРЧОСТІ

1.1. Шевченкіана в композиторській творчості

Творчість Тараса Шевченка – видатного митця слова й пензля – пронизана щирою любов'ю до України, глибоким патріотизмом і прагненням до волі. У його творах відчутна сила духу, протест проти гніту та заклик до справедливості. Цей потужний мистецький доробок став цінною частиною культурної спадщини людства. Шевченко вражає не лише глибиною думки та виразністю образів, а й духовною силою свого слова. Його життєвий шлях, сповнений випробувань, став уособленням національної гідності та вірності ідеалам гуманізму. Не дивно, що ще за його життя, в другій половині XIX століття, поезія надихала композиторів на створення музичних творів.

Уже в 1847 році з'явився один із перших музичних творів на вірші Тараса Шевченка — романс Михайла Маркевича «Сирота» («Нащо мені чорні брови»). Відтоді поетична спадщина Шевченка постійно надихала композиторів, які створювали музичні твори різних стилів і форм. Серед них є й справжні мистецькі шедеври. Окрім того, з плином виникла велика кількість народних пісень на його слова. Значну частину з них зібрав фольклорист Олександр Правдюк і опублікував у збірці «Плавай, плавай лебедонько». Ці пісні передають національний світогляд, емоційну глибину та здатність народу по-своєму переосмислювати поетичні образи.

Станіслав Людкевич вважав, що композитор, який прагне глибоко передати дух поезії Тараса Шевченка, мусить знати й відчувати українську народну пісню. Він наголошував: музика до віршів Кобзаря повинна виростати з народної мелодики, адже саме в ній — коріння поетичного стилю Шевченка. Без цього складно передати справжню суть його творів. Цей принцип став основою як для творчої діяльності Людкевича, так і для його викладацької роботи.

Особливо значущим у його спадщині є вокально-симфонічний твір «Кавказ» — монументальна кантата, де центральним символом постає Прометей як уособлення сили й незламності народу. У цьому творі, що складається з кількох частин, композитор майстерно передає широкий спектр емоцій — від ніжної лірики до героїчного піднесення й іронії. Така художня повнота досягається завдяки стилістичній близькості до Шевченка — різкі емоційні переходи, образна насиченість, широта художнього бачення.

Крім власних композицій, Людкевич також займався аналізом музичних інтерпретацій творів Шевченка, які створювались протягом майже ста років. Особливе місце займав доробок Миколи Лисенка. Саме Лисенко, на його думку, найглибше відчув поезію Шевченка, створивши найбільше романсів, зокрема в рамках циклу «Музики до “Кобзаря”». Людкевич підкреслював природну гармонію між словом та мелодією у творах Лисенка, вважаючи, що композитор орієнтувався на інтонаційну природу мови, відштовхуючись від ритму й співучості тексту.

Він також виокремив три типи мелодики в музиці Лисенка: ті, що майже повністю відтворюють народну пісню; ті, що стилізують народні мотиви в авторській манері; і, нарешті, ті, що відображають впливи європейського романтизму, переосмислені крізь власне бачення композитора.

Одним з перших композиторів, які інтерпретували Шевченкове слово в музичному полотні вважається Микола Лисенко. Завдяки величчю таланту митця, розуміння народних пісень, особливому відчуттю слова йому вдалося створити своєрідний музичний стиль. Лисенко є автором циклу «Музики до Кобзаря», до якого увійшло близько 90 творів. Кантатами «Б'ють пороги», «Радуйся, ниво неполитая» композитор сторив передумови виникнення та розвитку великих вокально-симфонічних творів в українській музиці.

Станіслав Людкевич особливо виокремлював твори Григорія Топольницького, зокрема композицію «Три шляхи», у якій відчувається поєднання стриманої степової тужливості з витончено стилізованими народними інтонаціями. Проте ще вище він оцінював баладу «Хустина» того ж автора — яскравий приклад галицького хорового мистецтва кінця XIX століття.

До цієї ж теми звернувся Левко Ревуцький у 1920-х роках, створивши кантату-поему «Хустина» (1922), що згодом отримала оркестрову версію (1944). Цей твір, заснований на поезії зі збірки Тараса Шевченка «Три літа», відзначається глибиною почуття й фольклорною основою. У центрі сюжету — доля дівчини, яка втратила коханого. Текст твору органічно перегукується з народною пісенною традицією, зберігаючи її структуру й емоційну щирість.

Народність поетичних рядків виявляється в органічній близькості змісту і структури до українських фольклорних зразків. Створивши яскраву наспівну тему на слова «У неділю не гуляла», що наскрізно проходить упродовж усієї хорової партії кантати, композитор посилив драматичні колізії за допомогою властивих його індивідуальному авторському почерку складних ладогармонічних комплексів з наявністю хроматики, напружених повнозвучних «повзучих» акордів, застосуванням лінійної поліфонії.

У 1918 році К. Стеценко звернувся до поетичного спадку Тараса Шевченка, створивши кантату «У неділеньку святую» для чоловічого хору, солістів та оркестрового супроводу. Твір за своїм характером тяжіє до фольклорно-епічної стилістики. Образність і мовні засоби, використані в музиці, виявляють глибоку спорідненість із жанром народної думи, зокрема в площині емоційної стриманості й монументальної виразності. Ф. Колесса зауважив, що ця кантата має спільні риси з думами про визвольну боротьбу, зокрема тими, що пов'язані з добою Хмельниччини.

Протягом ХХ століття вірші Шевченка залишались одним із ключових джерел натхнення для українських композиторів. Це виявлялося як у створенні хорових полотен (із супроводом або а cappella), так і в камерно-вокальних формах. Виникали окремі романси, солоспіви, вокальні цикли. Серед композиторів, які втілювали поезію Шевченка у музиці, варто згадати В. Барвінського, Ф. Надененка, братів Майбород, М. Жербіна, Ю. Рожавську, Ю. Мейтуса, В. Борисова, Т. Сидоренко-Малюкову, Б. Фільц, П. Глушкова, І. Шамо.

Зібрання вокальних композицій на вірші Шевченка було представлене в ювілейному виданні 1961 року, підготовленому в Києві. Окрім творів

вищезгаданих авторів, до збірника увійшли і добре знані романси М. Лисенка, а також композиції Д. Січинського («У гаю, гаю»), Я. Степового («Три шляхи», «Утоптала стежечку») та К. Стеценка (*«Плавай, плавай, лебедонько», «Сонце заходить, гори чорніють»).

Серед вокальних мініатюр вирізняється баладна композиція С. Людкевича «За байраком байрак» (1920), сповнена трагізму та емоційної глибини. Мелодична структура твору глибоко вкорінена в традицію української думи: характерні поспівки й інтонації свідчать про глибоке занурення композитора в фольклорну основу поезії Шевченка та її національно-епічний зміст.

Варто додати, що серед солоспівів на слова Кобзаря особливо вирізняється твір А.Штогаренка «Якби мені черевики» (1939). Зіставлення теми танцювального характеру, яка тричі повторюється на словах «Якби мені черевики, то пішла б я на музики» з побічними драматичними епізодами, які описують безталанність дівчини- наймички свідчать про нестандартне використання елементів традиційної форми рондо. У ній знайшли свої втілення народно-танцювальні, життєрадісні образи.

У солоспіві відтворено цілу низку почуттів дівчини: її жагуче бажання потанцювати, невеселі роздуми про свою долю, злидні і нужденний стан наймички. І саме зовнішня невідповідність змісту і форми в цьому разі допомогли композиторові розкрити складний психологічний підтекст вірша.

1.2. Поезія Тараса Шевченка у камерно-вокальній творчості композиторів Галичини

Постать українського генія – Тараса Шевченка, є унікальним феноменом національної культури — його творчість стала чинником глибинного національного самоусвідомлення. Його вірші, що вкорінилися у фольклорній традиції, здобули надзвичайну популярність у народному середовищі завдяки притаманній їм музичності, поетичній ліричності та

мелодійності образів. Уже з кінця XIX століття вони не лише читались, а й часто виконувались як пісні, набуваючи нового життя в музичному просторі. Ця здатність текстів до інтонаційного й емоційного втілення у співі привернула увагу багатьох композиторів, а з часом призвела до формування окремої категорії музичних інтерпретацій поезії — так званої "шевченкіани".

Значущість шевченкового слова виходить за межі художнього феномену — воно стало елементом культурної кодифікації української ідентичності. Його тексти відігравали об'єднуювальну роль між українськими регіонами, які впродовж століть залишалися під різними політичними впливами. Такий консолідуючий потенціал раніше притаманний був хіба що Церкві, що також використовувала сакральне слово як засіб формування єдиного духовного простору.

Одним із найбільш сприятливих для втілення поезії Шевченка став камерно-вокальний жанр, який дозволив виявити тонку психологічну палітру, закладену в текстах, а також максимально розкрити ритміко-мелодійні особливості поетичної структури. Причини такого жанрового домінування криються і в глибших культурно-історичних пластах. Ще в період українського бароко сформувалася традиція поєднання слова й музики як нерозривних складників естетичного виховання. В цьому контексті особливої ваги набуває релігійна музика, зокрема сакральна монодія, яка утвердилася як провідна форма духовного співу в XVI–XVII століттях.

Нотолінійні ірмологіони, що фіксували репертуар цієї співаної поезії, слугували не лише збірниками духовних піснеспівів, а й основою для загального навчання грамоти. Завдяки цьому в українському середовищі закріпився стійкий зв'язок між словом, емоцією та мелодією, який сформував виразне естетичне відчуття ритму, форми й символіки. Це сприяло тому, що шевченкове слово, пронизане музичним ладом, було інтуїтивно сприйняте як природне для музичної інтерпретації, а камерно-вокальний простір — як найефективніша сфера його художнього виявлення.

У контексті національної музичної традиції камерно-вокальний жанр виступає важливою складовою у формуванні авторського стилю композитора.

Він виконує роль своєрідної експериментальної платформи, де відбувається опанування широкого спектру художніх засобів та стильових моделей. Дана форма дозволяє композитору яскраво проявити здібності інтегрування традиційних елементів з новаторськими підходами.

Вагомий пласт камерно-вокального репертуару українських митців складають твори, натхненні поетикою Тараса Шевченка — пісні, романси, солоспіви, які утворюють цілісний тематичний цикл. До творчої спадщини Шевченка зверталися композитори різних поколінь, регіонів та професійних рівнів — від аматорів до визнаних корифеїв, що свідчить про універсальність його поезії, глибину її філософських засад і виняткову емоційно-естетичну силу.

Перші спроби музичної інтерпретації шевченкових текстів спостерігаються у творах композиторів Наддніпрянщини другої половини XIX століття, зокрема П. Сокальського, В. Заремби, М. Маркевича та О. Рубця. Знаковим етапом у становленні цього напрямку став доробок Миколи Лисенка, чия діяльність не лише задала високий естетичний орієнтир, а й стала джерелом натхнення для наступних поколінь.

Традиція проведення шевченківських свят в умовах політичного тиску виконувала функцію культурного спротиву та національного самоутвердження, в яких музичне втілення поезії Кобзаря — зокрема хорове та камерно-вокальне — відігравало провідну роль.

Розмаїття й масштабність музичної шевченкіани знаходять відображення в ґрунтовних дослідженнях мистецтвознавців. Зокрема, питання взаємозв'язку шевченкової поезії з народною пісенною традицією розглядали у своїх працях М. Грінченко, М. Гордійчук, П. Козицький та інші, що дозволяє поглибити розуміння джерел музичної виразності в інтерпретаціях текстів поета.

Значний внесок у вивчення музичної природи шевченкової поезії зробили композитори й теоретики, які працювали у Львові на межі XIX–XX століть. Зокрема, Станіслав Людкевич ще на початку XX століття намагався осмислити принципи співності у поезії Шевченка. Його праця “Про основу і значення співності в поезії Тараса Шевченка” (1901–1902) започаткувала серію глибоких

студій, серед яких: “Про композиції до поезій Шевченка” (1902), створена під час роботи над музикою до “Кавказу”; “Співні та мелодійні основи й прикмети поезії Т. Шевченка” (1934); “Вокальна музика на тексти поезій «Кобзаря»” (1934), написана в період творення кантати “Заповіт”. У цих працях виявляється глибока інтуїція дослідника, здатного вловити органічний зв’язок поетичних структур Шевченка з фольклорною мелодикою. Подібну лінію продовжив і Філарет Колесса у своїх “Студіях над поетичною творчістю Шевченка”, де також підкреслюється спорідненість поетичної ритміки з національними пісенними формами.

Впродовж багатьох десятиліть науковці зверталися до аналізу жанрово-стильової специфіки та особливостей музичної мови солоспівів на тексти Тараса Шевченка. Серед науковців, що здійснили вагомий внесок у дослідження солоспівів на тексти Шевченка, варто згадати Н. Толошнюк, С. Маковійчук, Р. Мисько-Пасічник, С. Павлишин (із аналізом доробку Д. Січинського, С. Туркевич, С. Людкевича, В. Барвінського), Л. Кияновська (С. Людкевич, М. Колесса, В. Барвінський, М. Скорик, В. Камінський), Т. Гнатів (Д. Січинський), М. Загайкевич, Я. Якуб'як, З. Штундер, У. Молчко (О. Бобикевич), В. Витвицький (М. Гайворонський, А. Рудницький) та інші. Їхні праці засвідчують не лише сталість шевченківської тематики у музичному просторі, а й динамічне розширення стильової палітри в творчості галицьких композиторів.

Одними з найдавніших зразків вокального втілення поезії Шевченка в музиці є композиції О. Нижанківського, серед яких монолог “І молилася я” та солоспів “Минули літа молодії” (1888), написаний для тенора з акомпанементом скрипки або віолончелі та фортепіано.

Вагомими є також ранні композиції Д. Січинського, серед яких – романс “У гаю, гаю” на уривок із “Гайдамаків” (1881) та вокальна поема “І золотої, і дорогої”. Я. Лопатинський звернувся до поезики Шевченка в мініатюрі “На вгороді коло броду”, що позначена пасторальними мотивами. Стилiстично відмінним є твір С. Людкевича “За байраком байрак” (1920), у якому втілено філософське осмислення шевченківського тексту. Ці зразки свідчать про

різнобарв'я жанрових моделей — від побутово-пейзажних до драматично-психологічних камерних форм.

У передвоєнний період камерні вокальні твори українських композиторів, створені на тексти Шевченка, переважно виконувалися під час святкових академій і шевченківських вечорів, набуваючи статусу не лише мистецьких подій, а й актів культурного самоствердження. Згодом твори на тексти Шевченка увійшли до репертуару видатних виконавців із Галичини, які представляли українське мистецтво на міжнародних сценах.

Окремі солоспіви Нижанківського були спеціально написані для визначених виконавців — зокрема, для М. Левицького та С. Крушельницької, які активно їх популяризували. Нерідко до створення творів зверталися й композитори-вокалісти, які писали музику з урахуванням власних виконавських можливостей. Так, М. Волошин, соліст театру “Руська бесіда”, є автором лірико-драматичного твору “Ой гляну я, подивлюся”, що здобув другу премію на конкурсі “Львівського Бояна” і увійшов до репертуару М. Менцинського. Серед інших авторів варто згадати В. Балтаровича, Є. Форостину (“В неволі тяжко”), а також О. Бобикевича, чий доробок включає низку героїко-патріотичних композицій: “Благословенна Мати”, “О, святая”, “Розрита могила”, “Думи мої”, “І небо невмите”, а також ансамблі з виразними пейзажними рисами, що тяжіють до традицій хорової спадщини ХІХ століття.

Як зазначає Н. Майчик, у творчості львівських митців кінець ХІХ — початку ХХ століть відображено широку палітру естетичних напрямів: від рис пізнього романтизму до вияву імпресіоністичних і неокласичних тенденцій, а також ранніх форм авангардного мислення, що охоплюють хроматичну тональність, розширену діатоніку, модальність, бітональність, атональність і нестандартні гармонічні структури. Саме в міжвоєнний період формується теоретичне підґрунтя осмислення національної вокальної традиції в контексті камерного виконавства.

Упродовж 1920-х років В. Безкоровайний працював над шевченківським циклом, у межах якого з’явився солоспів “Думи мої” — у варіантах із

супроводом фортепіано, віолончелі та оркестру. Прем'єра оркестрової версії відбулася у 1935 році у виконанні М. Голинського (Тернопіль). До шевченківського циклу цього композитора також входять твори в жанрі мелодекламації — “Минають дні” — та лірико-психологічні солоспіви “Тополя”, “Калина”, “Посажу коло хатини”, “Сон” (“Гори мої”), а також духовні мініатюри “Отче наш” і “Мій Боже милий” (“Подражаніє XI Псалму”), що відзначаються емоційною глибиною та стилістичною витонченістю.

Три романси до слів Т. Шевченка написано Я. Ярославенком: пізньоромантичний з елементами імпресіонізму солоспів молитовного характеру “Все упованіє моє” та твори жартівливого плану “Якби мені, мамо, намісто”, “Як маю я журитися”. Знана галицька композиторка-модерністка С. Туркевич створила солоспів на слова Т. Шевченка “Колись і тепер”.

Камерно-вокальну шевченкіану радянської доби представлено різноплановими творами, серед яких монологи, ліричні романси, елегії, баркароли, ноктюрни. Цю сферу демонструють митці, сформовані у міжвоєнне двадцятиліття, досвід і розквіт таланту яких досягають свого зеніту і, але водночас, мистецькі вирішення коригуються ідеологічними обмеженнями. Шевченківську лінію розвинули А. Кос-Анатольський (солоспіви “Єсть на світі доля”, “Сонце заходить”, “По діброві вітер віє”, “Ой тумане, тумане”, “Садок вишневий”, епічний монолог-сцена “Давно те минуло”, “Весняна баркарола”), Є. Козак (“Якби мені черевики”), Р. Сімович (поема для голосу з камерним оркестром “Хустина” – твір, написаний в 1933 р. як дипломна робота молодого митця, став однією з перших композицій такого напрямку в Заході України) та численні інші. Їхнє прочитання кобзарєвого слова залишається в контексті пізньоромантичних традицій та відповідних їм жанрових тенденцій.

Таким, наприклад є солоспів-монолог “Давно те минуло” А. Кос-Анатольського, який за будовою є контрастно-складовим, а за чергуванням яскравих картинних образів творить розгорнену епічну сцену. Звідси – наявність ознак думного фольклорного словника (орнаментика, хроматичні інтервали у високій теситурі, епічні етнофонічні звуконаслідування, наявність

інтонаційного обрамлення, драматургічно-змістового вступу-зачину й епілогу-післямови).

До цього ж часу належать твори представників нової композиторської генерації Львова: цикл “Чотири романси на вірші Т. Шевченка для голосу й фортепіано” М. Скорика, солоспів “Маленькій Мар’яні” й вокальні ансамблі І. Майчика, “Чигирине, Чигирине” В. Камінського, позначені тенденціями “шестидесятництва”.

Неофольклорні яскраво індивідуальні за своїм прочитанням “Чотири романси на вірші Т. Шевченка для голосу й фортепіано” (1962) М. Скорика (“Якби мені черевики”, “Зацвіла в долині”, “За сонцем хмаронька пливе”, “Ой, сяду я під хатою”) мають пізнішу редакцію для голосу та струнного оркестру. У них використано етнохарактерні коломийкові звороти, ускладнені ладові структури (притаманні творчому пошуку митця раннього періоду в академічному напрямку), складну перемінну метрику. І. Майчик у солоспіві “Маленькій Мар’яні” слідує шляхом стилізації у дусі ліричної пісні, виходячи зі сформованих ще в працях С. Людкевича природі співності поетичного тексту, наділеного фольклорною природою.

Іншу камерну сферу творчості представляють його чоловічий квартет “Як маю я журитися” та жіночий квартет “Віддай мене, моя мамо”, які оригінально поєднують регіональні традиції аматорського та салонного музикування й етнохарактерні фольклорні ознаки – структурування за принципом думки-шумки, інструментальні звуконаслідування, ладовість та ритмічну специфіку лемківського характеру. Це впритул наближає їх до сфери легкої музики, парадоксально поєднуючи естетику високого та низького мистецтва у межах постмодерних орієнтирів.

Подальший рух у бік адаптування кобзарєвого слова у камерно-вокальній творчості естрадного керунку можемо спостерігати у доробку знаного композитора-пісенника Б. Янівського. Його дуєт “Думи мої”, написаний на власні слова композитора, є переспівом поезії Т. Шевченка. Він поєднує риси ліричного естрадного солоспіву та фольклорні ознаки і належить до улюблених композицій інтерпретаторки численних творів митця, завідувача кафедри

народних інструментів Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка Народної артистки України Людмили Посікіри.

В доробку В. Камінського бачимо камерну кантату для кобзаря у супроводі оркестру “Чигрине, Чигрине” – потужну героїко-епічну композицію, яка неодноразово звучала на урядових святкуваннях. Вона змінює, насамперед, тембральні стереотипи солоспіву-монологу, переростаючи рамки камерності. Заміна реальним бандурним звучанням (семіотичним тембральним символом кобзарського духу) її фортепіанного звуконаслідування, переміщення психологічного підтексту, емоційної амплітуди пафосного вислову-звертання в оркестр, відповідних до енергетики поетичного тексту Т. Шевченка, вокальна природа виконання не академічного співака, а музиканта, який поєднує спів та акомпанемент, створюючи самодостатню мистецьку систему, привели композитора до переконливого мистецького вирішення. Автор вважає прем'єру кантати дуже символічною, вона вперше прозвучала у Києві на шевченківському вечорі в 1989-му році у виконанні соло Василем Жданкіним. Високий громадянський пафос та свідомий і влучний відбір засобів виразовості, які зумовлюють максимальне розкриття енергетичного потенціалу поетичного слова, влучно охарактеризовані Л. Кияновською у статті до ювілею композитора: “Шевченкові образи – наче відправна точка того особливого виміру духовності”. [26]

Сучасні вияви звернення до жанру кобзарської вокально-інструментальної традиції репрезентовані, зокрема, творами **Ігоря Кушплера** — «**Ой маю, маю я оченята**» та «**Ой по горі роман цвіте**». Обидві композиції засвідчують глибоке усвідомлення автором закономірностей вокального звукоутворення, що у поєднанні з демократичністю музичної мови та національно маркованою виразовістю формують їх стилістичну індивідуальність. Особливу увагу привертає друга з названих п'єс, побудована за моделлю традиційного українського фольклорного диптиху — думи-шумки, в якій перша частина має романсово-епічний характер, а друга реалізує танцювальну пластику, базовану на ритмічних формулах козачка.

Аналізуючи ці зразки, варто відзначити, що характерним для творчості композиторів означеного періоду є не лише фольклорна стилістика як основа музичної мови, а й глибоке національне прочитання поетичного тексту, психологізм художнього вислову та акцент на суспільно-значущій проблематиці. Композиторські підходи цього часу вирізняються розмаїттям стильових рішень, що охоплюють неостильові та полістильові практики, стилізацію, а також міжжанровий синтез. У полі жанрових орієнтирів дедалі виразніше окреслюються дві тенденції — естрадна та експериментальна, які передбачають активне використання нових форм тембрової організації, зокрема через інтеграцію ансамблевих, оркестрових і народно-інструментальних ресурсів у загальну художню тканину твору.

РОЗДІЛ 2

ЖИТТЯ ТА ТВОРЧІСТЬ БОГДАНИ ФІЛЬЦ

2.1. Життєтворчість Б.М. Фільц

Богдана Михайлівна Фільц — видатна українська композиторка та музикознавиця. Кандидатка мистецтвознавства. Докторка філософії мистецтва. Заслужена діячка мистецтв України. Лауреатка премій ім. М.Лисенка, ім. В.Косенка, Мистецької премії «Київ» ім. А. Веделя.

Народилася Богдана Михайлівна 14 жовтня 1932 року. Дитинство майбутньої композиторки пройшло у Яворові на Львівщині. Батько — Михайло Іванович Фільц був знаним адвокатом, громадським діячем, головою місцевого відділення «Просвіти» та засновником філії Вищого музичного інституту імені Миколи Лисенка. Мати — Ярослава Романівна була випускницею філософського факультету Львівського університету, володіла грою на фортепіано та знала декілька мов. Ярослава Романівна належала до старовинного українського роду Савчинських, який славився багатьма діячами галицької культури, зокрема тіткою мами Богдани Фільц була видатна оперна співачка Соломія Крушельницька. Родинні зв'язки пов'язували її з письменником Григорієм Савчинським, художницею Ярославою Музикою, піаністкою Іриною Негребецькою, співачкою та піаністкою Одаркою Бандрівською, композитором Мирославом Скориком та іншими. Формуванню світогляду композиторки без сумніву сприяли часті відвідини їхнього помістя Василем Барвінським, Станіславом Людкевичем, Антоном Рудницьким, Борисом Кудриком, Михайлом Голинським, Михайлом Дудою, Марією Сокіл, Галиною Левицькою, Володимиром Божейко, Євгеном Цегельським та іншими славними діячами Галичини.

Дитячі роки Богдани Михайлівни пройшли нелегко. В 1939 році її батька, як і багатьох інших патріотично налаштованих діячів того часу, заарештували органи НКВС та засудили до розстрілу за громадську та просвітницьку діяльність. Згодом смертний вирок замінили на тривале ув'язнення спершу на Печорі, потім в узбецькій Бухарі та на Аральському морі, де він зник безвісти.

Дружину та дітей виселили до Казахстану, де від тяжкої праці та голоду померла мама Богдани. Старшому брату Роману вдалося втекти та залишитися на території України, проте в 1944 році він загинув у тюрмі на Лонцького. Був спійманий, під час того, як забирав ліки з аптеки для допомоги воїнів УПА.

В 1944 році сестрам Фільц вдалося повернутися до України. Певний час Богдана провела в лікарні міста Черкаси, де їй діагностували малярію. В 1945 році родичі допомогли сестрам Фільц повернутися до Львова. Богдана розпочала своє навчання в Львівській спеціальній музичній школі-десятирічці (нині ЛДМЛ ім. С.Крушельницької) по класу фортепіано. Її викладачами були досвідчені педагоги такі як О. Бережницька, Д. Колесса-Зелеська, І. Крих. Уроки гармонії майбутня композиторка брала А.Кос-Анатольського. У 1951 році майбутня композиторка продовжила своє навчання в Вищому музичному інституті ім. М.Лисенка у Львові, де навчалася на історико-теоретичному (1956) та композиторському (1958) факультетах в класі професора Станіслава Людкевича.

Формування творчих засад авторки пройшло серед славетних представників львівської композиторської школи: Миколи Колесси, Анатолія Кос-Анатольського, Євгена Козака, Романа Сімовича та інших. Дипломною роботою композиторки був Концерт для фортепіано з оркестром, що прозвучав на сцені Львівської філармонії у виконанні Оксани Кузьмович та симфонічного оркестру під батutoю Миколи Колесси. Даний твір й до сьогодні користується популярністю серед виконавців та звучить далеко за теренами України. У 2009 році авторка зробила другу редакцію концерту, а 2010- го опус було видано.

Непересічний талант Богдани привів її до Києва, де вона навчалася в аспірантурі відділу музикознавства Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії Академії наук України (нині імені Максима Рильського). У Києві науковиця працює над дисертацією на тему «Методи хорових обробок українських народних пісень у творчості українських радянських композиторів» під керівництвом видатного композитора, академіка Лева Миколайовича Ревуцького. Марія Загайкевич у праці «Творчий портрет Б.Фільц» влучно описує вплив Л.Ревуцького на формування творчої

особистості молодой композиторки, зокрема: «...до таких творчих особливостей Л.Ревуцького, які успадкувала Б.Фільц можна віднести: індивідуалізацію голосів в інструментальних партіях, значне місце поліфонічних елементів, багатство ладових модифікацій і метроритмічних структур. Тенденцій Ревуцького до «розрідження вертикалі», пов'язана з поліфонізацією гострота гармонічних сполук – стали надалі важливим чинником оновлення власної музичної мови Б.Фільц, істотною рисою її індивідуального музичного письма...» [4, с.20].

З тих пір мисткиня успішно поєднує композиторську, музикознавчу, виконавську та громадську діяльність. У 1961 році Богдана Фільц стає членом Спілки композиторів України. Протягом життя була незмінним працівником в Інституті мистецтвознавства, фольклору та етнографії Академії наук України. У 1993 році вона була удостоєна державної премії імені Миколи Лисенка, ім.Віктора Косенка (2003), а також Мистецької премії «Київ» ім.Артемія Веделя (2016). Богдана Михайлівна відійшла у вічність 5 травня 2021 року.

Богдана Фільц є автором монографій «Фортепіанна творчість Віктора Косенка» (1965), «Хорові обробки українських народних пісень» (1965), «Український радянський романс» (1970), «Гармонія солоспіву» (1979) та інших, а також розділів до «Історії української музики», статей до «Української музичної енциклопедії» тощо.

Вагоме місце в її творчому здобутку займає хорова музика різноманітних жанрів для мішаних, жіночих, чоловічих та дитячих хорів. Особливо плідно Богдана Михайлівна працювала в галузі дитячої хорової музики. Є автором близько 250 творів, які входять в збірники «Від льоду до льоду» (1965), «Смерічка» (1973), «Любимо землю свою» (1977), «Весняний дзвін» (1987) та інші. Кантати «Любіть Україну», «Юнакові» та «Пори року» були висунуті на здобуття Національної премії України імені Тараса Шевченка.

Варто зазначити, що в творчому доробку Богдани Фільц є також симфонічні та камерно-інструментальні твори, зокрема «Верховинська рапсодія» для симфонічного оркестру, концерт для фортепіано з оркестром, п'єси для бандури, фортепіано, скрипки. У 2017 році Богдана Фільц завершила

написання опери-казки для дітей «Лісова школа» на лібрето Теодори Савчинської-Латик. Даний твір є популярним серед молодих виконавців та використовується в галузі музично-естетичного виховання дітей та молоді.

Окреме місце в творчому доробку Богдани Фільц займає духовна музика. Її твори сакрального значення вирізняються глибокою молитовною зосередженістю та характерним мелодизмом. Зокрема твори «Під Твою милість прибігаємо», «Богородице Діво, радуйся», «Світе тихий» вже десятки років входять в репертуари церковних та світських хорів.

Творчий доробок Богдани Фільц чітко окреслює її індивідуальні стильові риси, а саме часте використання фольклорних, зокрема карпатських наспівів, своєрідна звукозображальність, кантиленна мелодика та активне звернення до української поезії.

Богдана Михайлівна уособлює сучасну жінку-творця, є представником еліти України. Недарма Микола Колесса охарактеризував її як жінку, «яка своїми творами вносить свою лепту в музичну скарбницю народу і збагачує її тривалими, непереходячими цінностями» [9].

2.2. Камерно-вокальна спадщина композиторки

Камерно-вокальний доробок Богдани Фільц налічує понад півсотні творів, а саме солоспіви в супроводі фортепіано та вокальні ансамблі. Композиторка часто зверталася до творчості класиків української літератури, зокрема Т. Шевченка, О. Олеся, І. Франка, Л. Українки, О. Маландія. Також в своїй творчості Богдана Михайлівна використовувала поезії літераторів ХХ століття – М. Рильського, Д. Павличка, В. Симоненка, В. Сосюри, Л. Костенко та інших.

Богдана Фільц володіла вмінням майстерно синтезувати слово та музику. Циклічна драматургія композиторки особливо яскраво відчувається в вокальних циклах «Калина міряє коралі» на слова Ліни Костенко та «Срібні струни» на слова Олександра Олеся.

Вокальним циклам композиторки притаманні виняткова милозвучність, поєднання характерних етнічних мотивів зі змістом першоджерела. Одним з таких є *цикл «Срібні струни» (1999)*, який складається з шести солоспівів на слова Олександра Олеся.

В поезіях, які стали основою циклу, автор вклав почуття любові та страждання, світлої журби та бадьорості духу, що тонко відчула та доповнила музичними словами Богдана Фільц. До даного циклу увійшло 6 солоспівів-моментів, які сповнені проникливої лірики та драматизму, зокрема:

№1 - “О, ще не всі умерли жалі”;

№2 – “Ніжну, ніжну, як подих билини”;

№3 - “В небі жайворонки в'ються”;

№4 - “Єсть квіти такі, що ніколи не квітнуть”;

№5 - “Затремтіли струни у душі мої”;

№6 - “Весняний вітер”.

Даний цикл присвячений композитору, професору та наставнику Богдани Фільц – Станіславу Людкевичу, який глибинно вплинув на її формування як митця. Дослідниця Любомира Яросевич у своїй науковій статті «Зоряний час творчого життя Богдани Фільц» говорить що даний цикл: «...– це немов вокально-інструментальна поема, чергові строфи-романси якої виразністю мелодики, тремтінням та передзвоном струн резонують на хвилювання вразливої душі» [14].

Не менш вагомим творінням в доробку Богдани Фільц – є вокальний *цикл «Калина міряє коралі» (2014)* на поезії Ліни Костенко, який складається з 5 частин:

№1 - «Не час минає»;

№2 - «Самі на себе дивляться ліси»;

№3 - «Калина міряє коралі»;

№4 - «Спинюся я і довго буду слухать»;

№5 - «Дощі програють по городах гаму».

Згаданий вище вокальний цикл 2014 року присвячений 125-й річниці з дня народження викладачу та наставнику Богдани Фільц – композитору Левку Ревуцькому. Кандидатка мистецтвознавства Ірина Рябчун зазначає, що: «Даний цикл – це поєднання творів високого ґатунку: поезій Ліни Костенко і музики сучасної української композиторки Богдани Фільц, де засобами музики і поезії, час виступає диригентом» [11].

У творчому доробку камерно-вокальної музики є і солоспіви на слова поетеси-сучасниці, члена Національної спілки письменників України - Теодори Латик-Савчинської, яка як і Богдана Фільц походить з славного роду Савчинських. Богдана Фільц дала музичне обрамлення двом віршам поетеси, а саме «Ох, як нам треба доброти» та «Мій рід», які увійшли до збірки «Солоспіви». Як зазначає музикознавиця Уляна Молчко: «Солоспів «Ох, як нам треба доброти!» на вірші Теодори Савчинської-Латик - це ліричний монолог-роздум над актуальною сьогодні темою людського буття – прагнення до щастя, любові через доброту» [11].

Даний твір вперше пролунав на авторському концерті Богдани Фільц у виконанні Заслуженого працівника освіти України Корнелія Сятецького. Натомість солоспів «Мій рід», написаний напередодні 75-ліття композиторки, - це твір, в якому мисткиням вдалося поєднати розповіді про власні життєві шляхи.

Камерно-вокальна музика один з провідних жанрів в творчості Богдани Фільц. Її непересічний талант, глибинність думок, особливе відчуття та гнучкість тембральної палітри голосу дозволили сповна розкрити музичні задуми та передати зміст поетичних образів.

2.3. Національна ідентичність в інтерпретації Шевченкового слова

у вокальних творах композиторки

Творчість Тараса Шевченка надихала не одне покоління митців, серед яких і Богдана Михайлівна Фільц. Композиторка вдало поєднувала своє бачення шевченківських творів з власною музичною інтерпретацією слова. За допомогою музичних виражальних можливостей, мисткині вдалося передати усі нюанси змісту першоджерела, збагатити його національним забарвленням та підкреслити індивідуальний стиль автора тексту. Як зазначала мистецтвознавиця Марія Загайкевич: «Солоспіви на вірші Тараса Шевченка показові для манери вокального письма Богдани Фільц. Передусім це стосується намагання відтворити музикою не лише загальний характер поетичних образів, а й відтінити їхні найменші емоційні нюанси...» [6, с.2].

Як відомо, творах Богдани Фільц притаманний особливий мелодизм з використанням етнічних карпатських мотивів. Музика неначе промовляє до слухача крізь призму національної самоідентифікації композиторки, що не дивно, оскільки формування світогляду Богдани Фільц розпочалося з дитячих літ. Чітко визначена громадянська позиція батьків, а відтак відповідні засади у вихованні дітей, постійне перебування серед представників мистецької еліти Галичини, ґрунтовна музична освіта під проводом видатних митців, композиторів та науковців – фактори, які без сумніву мали колосальний вплив на формування не лише основних життєвих принципів композиторки, а й безпосередньо на музичне мислення та творчу уяву Богдани Михайлівни.

Нелегке дитинство на чужині, рання втрата обох батьків та брата, неначе дало підґрунтя для глибинного розуміння творчості Тараса Шевченка, який часто описував не лише несправедливість людської долі та боротьбу за правду, але й не менш важливі образи жінки, матері, дитини. Драматично, та водночас з ніжною сердечністю вони змальовані у солоспівах «Сирітка», «Сон», «Маленькій Мар'яні», які входять в десяток композицій Богдани Фільц на слова Шевченка. Солоспіви об'єднані бажанням композиторки передати лагідні

емоційні почуття жінки, матері, дитини, які неодноразово описував у віршах Тарас Шевченко.

Серед вокальних творів на слова Шевченка є і протилежні за характером солоспіви, в яких спостерігається концепція сміливого козацького духу та нескореність українського народу в боротьбі за свободу. Як зазначала мистецтвознавиця Марія Загайкевич: «Солоспіви «Ой по горі роман цвіте», «Як я маю журитися», «Вітер в гаї» близькі до типу внутрішніх монологів. Їхня музика, характерна особливою шириною, розкутістю музичної думки увібрала в себе багато рис народного розспіву, особливо героїко-ліричного плану» [6, с.2].

У камерно-вокальному доробку Богдани Фільц є і солоспіви, які належать до дівочої лірики, а саме: «Вітре буйний», «Зацвіла в долині червона калина», «Тече вода з-під явора», у яких авторка музичними засобами виразовості оспівує захоплення та єднання з природою, невинно-мрійливі дівочі думки, елегійно забарвлюючи музичне полотно.

Майстерне володіння музичними способами виразності у різноманітних жанрах українського вокального мелосу відкривало для композиторки варіативність музичного викладу та інтерпретації слова. Музична мова Богдани Фільц поєднала в собі кращі традиції львівської та київської композиторських шкіл, викристалізувавши самобутній, не схожий на інших власний стиль. Наявність в творах інтонаційних основ українських народних пісень, етнічних мотивів та характерного мелодизму підкреслюють національну ідентичність композиторки в інтерпретації Шевченкового слова.

Варто додати, що композиторка популяризувала слово Кобзаря не лише на творчій ниві. Богдана Фільц - є авторкою статті «Особливості розкриття поезії Тараса Шевченка у творчості українських композиторів», де чітко окреслила вміння митців, таких як Станіслав Людкевич, Андрій Штогаренко, Анатолій Кос-Анатольський, Мирослав Скорик, Дмитро Клебанов та ін., інтегрувати власний стиль написання музики до змісту текстового першоджерела, що робить кожен їхній твір неповторним та доповнює глибокі сенси, які вклав в поезії Тарас Шевченко.

Науковиця Марія Загайкевич влучно оцінила музичну вокальну Шевченкіану композиторки: «Внаслідок вокальної інтерпретації Богдани Фільц поезії Великого Кобзаря вражають художньою цілісністю, щільним поєднанням музики і слова. Романтично окрилені, національно забарвлені і сповнені щедрим мелодизмом...» [6, с.46]. Музична Шевченкіана Богдани Фільц без сумніву посідає важливе місце не лише у творчому доробку мисткині, а й у всій спадщині камерно-вокальної української композиторської школи.

2.4. Виконавсько-стилістичний аналіз 10 солоспівів Б. Фільц на слова Т. Г. Шевченка

Серед камерно-вокальної творчості Богдани Фільц глибоким драматизмом вирізняються солоспіви на слова Тараса Шевченка. Твори були написані в період з 1958 по 1974 роки.

Камерно-вокальна Шевченкіана композиторки налічує *10 солоспівів*, а саме:

- «Вітре буйний»,
- «Ой по горі роман цвіте»,
- «Сирітка»,
- «Маленькій Мар'яні»,
- «Сон»,
- «Як маю я журитися»,
- «Вітер в гаї»,
- «Зацвіла в долині»,
- «Тече вода з-під явора»,
- «Наша дума, наша пісня».

Дані солоспіви – є яскравим прикладом вміння Богдани Фільц вдало синтезувати музику та слово. Витонченість та багатогранність музичної мови композиторки доповнює та розкриває зміст написаного Шевченком.

Народнописенна інтонаційність та яскрава мелодійність дозволяє відчувати та зрозуміти всіма знані тексти поета під новим кутом, крізь призму власного бачення Богдани Фільц.

У солоспіві **«Вітре буйний»** описуються душевні переживання молодої дівчини, котра тужить за своїм коханим та звертається до образу Вітру, з проханням дізнатися у Моря де «...його поділо». Солоспів налаштовує слухача на співпережиття тужливих емоцій з головною героїнею.

Твір написаний в тональності соль-мінор. Початковий темп солоспіву *Andante doloroso* – помірно, скорботно, що підкреслює тужливий настрій дівчини. В другій частині солоспіву композиторка зазначає темп *Allegro* – швидко, щоб підсилити образ віри та надії дівчини у швидке повернення коханого. Проте вже в наступному музичному періоді композиторка повертає слухача в початковий темп, показуючи чіткий намір героїні шукати «миленького», попри певну зневіру.

Солоспів розпочинається невеликим 4 – тактовим фортепіанним вступом акордової фактури з частим використанням характерних етнічних мелізмів.

Варто зазначити, що протягом твору розмір змінюється 8 разів. Початковий розмір 3/4 змінюється на 4/4 в кінці першої строфи на один такт. Далі повертається в початковий до темпової зміни, яка підкреслюється розміром 2/4. В кінці наступної строфи розмір знову повертається до початкового, опісля змінившись ще 3 рази солоспів завершується в початковому розмірі. Таке часте чергування розмірів зумовлене прагненням композиторки підкреслити поетичний зміст тексту, передаючи душевні переживання та думки дівчини.

Фортепіанна партія змальовує образ непостійного вітру та бурхливого моря, наявністю коротких тривалостей, таких як шіснадцяті та тридцять-другі, а також чергуванням розлогого арпеджіо з пунктирним ритмом. Басовий супровід здебільшого характеризується октавними та квінтовими ходами.

Вокальна партія вимагає від виконавця володіння широкою динамічною градацією – від *pianissimo* до *forte*. Вокальна мелодія стрімко розвивається з частою зміною тривалостей, що підкреслює бурхливі переживання дівчини. Вокальна лінія наче перебуває в постійному мелодичному русі. Написана в діапазоні – ре першої октави – соль другої октави, що робить солоспів зручним для виконання сопрано.

Змістова кульмінація твору припадає на 6 строфу на слова «*піду шукать миленького*». Виконання вокальної партії ускладнюється частим використанням композиторкою мелізмів та пунктирного ритму. Попри те, що вокальна лінія написана досить плавно, вона потребує від виконавця широкої агогічної амплітуди та динамічної палітри. Закінчується солоспів словами «*там втоплю своє горе*», які підкреслюються синкопами в мелодії, створюючи ефект зойку від емоційної напруги. Динамічна вокальна лінія завершується на *piano*, одночасно з акордовим фортепіанним супроводом. Текстове начало твору зумовлює використання в музичному полотні експресивних штрихів для показу ілюстративних моментів.

Натомість у солоспіві «Ой по горі роман цвіте» вбачається героїко-ліричне начало. Солоспів захоплює слухача шириною музичної думи, пройнятий козацьким духом. Написаний в тональності фа мінор в зі змінним розміром 4/4. У творі розповідається про внутрішній монолог-роздум козака над долею.

Розпочинається твір ввідним 3-тактовим фортепіанним вступом акордової фактури в динаміці *pp* – дуже тихо. Вокальна партія розпочинається в 4 такті і є наспівною, зручною для виконання співаком. Солоспів написаний в діапазоні до першої октави – фа другої октави. Твір вимагає від виконавця чіткої динамічної градації.

Кульмінація солоспіву припадає на четверту строфу на слова «*на роздолі*». Вокальна складність твору полягає у тому, що співаку потрібно

виконати інтервальні стрибки досить драматично, при цьому зберігати кантиленність співу.

Фортепіанний супровід ускладнений тріолями, шістнадцятими та тридцять-другими, які чергуються з акордовою фактурою. Композиторка додає велику кількість позначень та приміток стосовно виконання твору - як у вокальній, так і у фортепіанній партіях.

Одним з найвідоміших творів Богдани Фільц на слова Шевченка є солоспів «Сирітка». Даний твір присвячений українській співачці Марії Байко. Написаний у вільній композиційній будові з глибоким психологізмом.

Розпочинається солоспів невеликим фортепіанним вступом. У творі спостерігаємо супровід гомофонно-гармонічної фактури, який протягом твору змінює фактуру з гомофонно-гармонічної форми в більш варіаційну, а потім повертається в акордову. Фортепіанна партія насичена тріолями, форшлагами, мелізмами та іншою орнаментикою, що надають їй своєрідного звучання. В зображально-фортепіанній партії композиторка іноді використовує мелодичні синкоповані ходи, які перегукуються протягом цілого твору з основною мелодичною темою сопрано.

Варто зазначити, що у цьому творі музичний та словесний тексти не повторюється, а сприймається злитим суцільним полотном, створюючи ефект безперервної розповіді оповідача. У солоспіві змальовуються художньо-побутові образи українських дітей, одна з яких - сирітка. Діти граються та розповідають про свої «обновки». На контрасті до цього образ сирітки уособлює верству сільського населення, яка живе бідно, незаможно.

Вокальна тема зберігає свій характер протягом твору завдяки ритмічній будові без виражених аугментацій. Драматургічна лінія вокальної партії має конкретну виразовість, яка проявляється в синкопованій ритміці та плавних ходах восьмих нот, що проходять протягом цілого твору. Загальна мелодична лінія має наскрізно-спокійний характер в першій частині твору та кульмінацію

в епізоді в розмірі 2/4 на *forte*. Незважаючи на велику кількість змінних темпів характер вокальної партії зберігається.

Як і в багатьох інших творах Богдани Фільц, основною виконавською трудностю для співака є завдання передати яскраву градацію динамічних та темпових відтінків, які змінюються відповідно до текстового першоджерела. Твір вимагає від виконавців єдності фортепіанної та вокальної партій, які взаємодоповнюють одна одну. [Додаток 1]

Солоспів «Маленькій Мар'яні» також входить до переліку творів, присвячених Марії Байко [див. Додаток 2]. Як зазначала музикознавиця Марія Загайкевич: «Інтерпретація шедевру шевченкової лірики – вірша «Маленькій Мар'яні» вирізняється наявністю і розгортанням підкреслено кантиленного мелодичного зерна, динамізованого загостреними драматичними акцентами» [6, с.46].

Основна тональність твору фа-мінор. У солоспіві присутні змінні розміри, що притаманно для творчості композиторки. Твір розпочинається 7-тактовим фортепіанним вступом гомофонно-гармонічної будови в динамічному відтінку *mezzo piano*. Вокальна партія розпочинається у 8 такті та розвивається поступово. Ритмічна будова вокальної лінії характерно підкреслює настрій та відтінки текстового полотна. Наприклад, використання шістнадцятих на слова «...ані літа молодії, повиті красою...» в середньому регістрі створюють враження декламаційного уривку.

Також яскравим прикладом вміння композиторки відчувати смислове зерно тексту є використання двох шістнадцятих у низхідному русі на слова «...цвіте новий...», що створює враження «важкого видиху», полегшення після драматичного середнього розділу. Завдяки використанню різноманітних ритмічних рисунків, частій зміні розмірів та широкій градації динамічних відтінків протягом твору композиторка підкреслює переживання оповідача, створюючи враження присутності, ба більше - прямого звернення до слухача.

Марії Байко були присвячені неймовірні твори, зокрема солоспів «Сон» (*На панщині пшеницю жала...*) [див. Додаток 3]. Даний твір вражає слухача своєю особливою гармонією й непересічним поєднанням слова та музики. У творі змальований образ жінки та матері, яка важко трудиться на панщині. У солоспіві через музику передана інтонація ніжності, материнської любові та великої мрії відчутти вільне життя без панщини. Безпосередньо «частина сну» матері – описує загальний стан українців, їхні мрії та сподівання, що хоча б їхні діти побачать світ не через призму кріпосництва, а будуть жити на вільній землі. Даному твору притаманні глибокий психологізм та драматизація слова.

Солоспів написаний в тональності ля мінор у розмірі 4/4 з темповим позначенням *Moderato teneramente*. Розпочинається двотактовим фортепіанним вступом гомофонно-гармонічної фактури. Вокальна лінія розповідного характеру. Написана плавно, без широких інтервальних стрибків. Опісля невеликої оповіді розпочинається частина сновидіння жінки, де вона бачить свого дорослого сина, який живе в достатку та *«уже засватаний, жонатий, на вольній бачиться, бо й сам уже не панський, а на волі...»*. Емоційні переживання жінки від побаченого композиторка підкреслює зміною темпів від *Allegro animato* до *Lento*. У творі присутня широка градація динамічних відтінків: від *ppp* у фортепіанній партії до *forte* у вокальній лінії. Також характерною рисою є кількаразова зміна розмірів. Частину сну написана в тональності Мі мажор, проте згодом повертається в початкову.

У солоспіві кожен виконавець має можливість віднайти нові грані музичного тексту, оскільки композиторка частими агогічними відхиленнями, павзами відносно змісту тексту, наче сама підштовхує вокаліста до самостійної інтерпретації слова, що є характерним для її творчості, себто дає широке поле для пошуку свого бачення твору.

Натомість солоспів «Як я маю журитися» пройнятий козацьким духом бунтарства до викликів долі. Початкова тональність твору Ля мажор, проте завершується твір в соль мінорі. Твір розпочинається 4-тактовим фортепіанним

вступом гомофоно-гармонічної будови з темповим позначенням *Moderato*. Протягом твору фортепіанна партія наповнена великою кількістю мелізмів, Для більш яскравої характерної виразовості музичного супроводу композиторка використовує позначення *espressivo* та *rubato*.

Також у творі спостерігаємо притаманну рису для творчості Богдани Фільц – доволі часті зміни темпів та музичних розмірів. Даний солоспів – це монолог козака, який приймає своє майбутнє, проте зазначає, що нізащо не піде в найми, а завжди залишатиметься «вільним», яка б доля його не спіткала. Образ козака уособлює загальну непросту ситуацію, яку переживало українське козацтво. У творі присутня численна кількість синкоп та акцентів, що допомагає виконавцю краще зрозуміти настрої та сенси, які вклала туди авторка.

Солоспів «Вітер в гаї» як і проаналізований вище, належить до типу внутрішніх монологів. Твір розпочинається з 4-тактового фортепіанного вступу гомофонно-гармонічної фактури. Проводячи аналіз солоспіву, спостерігаємо тенденцію наскрізного розвитку твору. У солоспіві присутні моменти речитативу, які характерні жанру Опера. Також матеріал головної теми проводиться імітаційно в партії фортепіано. Твір характерний досить частими змінами темпів та характеру. Основна тональність твору до мінор, який у середині солоспіву модулює в Ля мажор, проте твір завершується в основній тональності. Солоспів характерний особливою шириною музичної думки. Це твір-роздум представника козацтва про власну долю, яка його спіткала. Героїко-ліричний план твору підкреслюється авторкою позначеннями *Andante maestoso, dramatico* та *rubato*, які чітко описують бойовий козацький дух.

Натомість в основу солоспіву «Зацвіла в долині» став однойменний вірш Тараса Шевченка, який належить до типових зразків дівочої лірики. У творі описується зачарованість неповторністю природи, переважають ідилічні настрої. Твір написаний в тональності Мі мажор у розмірі 4/4 з темповим позначенням *Andantino*. Розпочинається солоспів невеликим 5-тактовим

фортепіанним вступом арпеджованої фактури. Основна тема написана в одній ритмічній формі, яка має невеликі видозмінення, проте є стійкою та проходить протягом всього твору. У другій половині солоспіву, а саме від позначення *Animato* у фортепіанній партії використовується фактура вступу.

Вокальна лінія твору звучить досить плавно, без різких змін темпу та динаміки. Текстова частина несе розповідний характер з моментами споглядання. Солоспів користується популярністю серед юних виконавців та є незмінним елементом у педагогічному репертуарі мистецьких навчальних закладах початкової освіти.

Як і вищезгаданий твір, солоспів «Тече вода з-під явора» несе споглядальний характер з м'яким обрамленням мелодичної лінії. Проте на відміну від попереднього у даному творі проходить яскравіша градація темпових та динамічних відтінків. Написаний у куплетно-варіаційній формі з гомофонно-гармонічною фактурою. Як зазначала Марія Загайкевич: «Водночас змістовна багатомірність поезій Шевченка зумовила появу в музичній тканині...розширення структурних форм» [6, с.57].

Солоспів написаний в тональності фа-дієз мінор в розмірі $\frac{3}{4}$ з темповим позначенням *Andantino*. Розпочинається твір 4-х тактовим вступом. Фортепіанний супровід твору здебільшого акордової фактури. Для більш точного передання споглядального характеру твору композиторка використовує агогічні відхилення та динамічну градацію відносно текстового полотна. Твір можна розподілити за темповою ознакою на дві частини, які чергуються, а саме позначеннями темпів *Andante* та *Animato*. Кульмінація твору відбувається вкінці та припадає на слова «кого б то їм своїм зятем звати» та октавним стрибком фа 1 октави – фа 2 октави у вокальній партії у динамічному відтінку *forte*.

Виконуючи даний солоспів, вокаліст повинен звертати особливу увагу на плавне звуковедення, оскільки у творі присутні інтервальні стрибки на септиму та октаву. Проте основним завданням виконавця залишається вміння по-

різному інтерпретувати музичне полотно, попри його малу відмінність та у кожній частині відшукати нові барви, які вклала туди композиторка.

Завершується збірка солоспівів Богдани Фільц на слова Тараса Шевченка солоспівом «Наша дума, наша пісня» на текст заключних строф вірша-звернення «До Основ'яненка» з присвятою Марії Загайкевич.

Твір написаний в тональності Ля мажор у розмірі 4/4. Розпочинається солоспів 8-тактовим фортепіанним вступом з темповими позначеннями *Allegro appassionato* та *Moderato misterioso* на *ff*. У творі присутні змінні розміри, темпи та тональності. Твір звучить широко, апофеозно та разом з тим музичне полотно написане крізь призму власних, особистих відчуттів з притаманною творчості композиторки душевністю. У солоспіві присутня широка динамічна градація від *pp* до *ff*. Позначення *Andante cantabile con anima*, *Animato*, *patetico*, *Appassionato*, *Maestoso pezante*, *Andante religioso* підкреслюють весь апофеоз віщих слів Кобзаря, які знаменують велич українського народу. Важливим аспектом у виконанні солоспіву є вміння передати голосом різноманітні динамічні відтінки – від потужного звучання на *ff* до молитовного «Як Господа слово...» на *pp*.

Описуючи даний солоспів музикознавиця Марія Загайкевич зазначала: «Вільний, метроритмічно розкутий плин вокальної партії, де наспівні мотиви межують з речитативними, прозорі стрімливі пасажі фортепіанного супроводу, плавний перехід початкових, сповнених рішучої енергії епізодів у притишену екстатично-молитовну настроєвість кінцевих, на словах «Без золота, без каменя, без хитрої мови, а голосна і правдива як Господа слово» - все це визначило своєрідну емоційну ауру солоспіву, органічне поєднання внутрішньої схвилюваності з могутнім пафосом ствердження».

РОЗДІЛ 3

ВОКАЛЬНА ШЕВЧЕНКІАНА МИРОСЛАВА СКОРИКА

3.1. Життєтворчість Мирослава Скорика

Ім'я Мирослава Скорика належить до когорти найвпливовіших українських композиторів другої половини XX – початку XXI століття. Народний артист України, лауреат Державної премії ім.Т.Шевченка, академік Національної академії мистецтв України. Його творчість стала невід'ємною частиною національного культурного надбання України.

Мирослав Михайлович Скорик (1938–2020) — знакова фігура в історії української музичної культури, один із провідних композиторів другої половини XX — початку XXI століття, чия творчість поєднує академічну традицію, модерністські пошуки й глибоко національний зміст.

Майбутній композитор народився у Львові в родині інтелігенції: мати була професійною піаністкою, батько — вченим, а тітка — всесвітньо відома оперна співачка Соломія Крушельницька. Однак уже в дитинстві він зазнав драматичних подій: у 1947 році родину Скорика було репресовано й вислано до Сибіру, що суттєво позначилося на його світогляді. У пізнішому інтерв'ю композитор згадував:

«Мене і мою родину вивезли, коли мені було 9 років. Це була страшна травма, але саме там я зрозумів, що хочу бути композитором. Мабуть, це був мій спосіб опору».

Після повернення до України Скорик здобув професійну освіту у Львівській державній консерваторії ім. М. Лисенка, де навчався у класі композиції Станіслава Людкевича. Згодом продовжив навчання в Московській консерваторії у класі Дмитра Кабалевського. Такий освітній тандем поєднав у його стилі впливи європейського модернізму, слов'янського мелосу та національного коріння. Його композиторська мова охоплює широкий спектр технік — від авангардної полістилістики до інтонаційної фольклористики.

Найбільш відомим твором Скорика є «Мелодія» для скрипки з оркестром, що стала символом національної скорботи та водночас надії. **Композитор говорив про цей твір як про щось глибоко особисте.**

До найвідоміших творів митця належать:

- «Мелодія» для скрипки з оркестром
- Опера «Мойсей» за поемою Івана Франка, прем'єра якої стала історичною подією для України незалежної доби.
- Балет «Повернення Баттерфляй», що поєднав класичні образи з постмодерністською музикальною стилістикою.
- Музика до фільмів С. Параджанова, Ю. Іллєнка, Л. Осики («Тіні забутих предків», «Білий птах з чорною ознакою», тощо).

Мирослав Скорик зробив вагомий внесок у формування сучасної української композиторської школи. Працюючи у Львівській та Київській консерваторіях, він виховав цілу плеяду композиторів, музикознавців, диригентів. Його педагогічний підхід базувався не лише на академічній системі, а й на особистісному підході до кожного студента.

Мирослав Скорик — не лише композитор, а культурний символ. Його музика — це форма висловлення української ідентичності у світі. У 2004 році йому було присвоєно звання Героя України. Після смерті композитора в червні 2020 року його ім'я стало частиною національного пантеону української культури.

Творчий доробок Мирослава Скорика охоплює майже всі основні жанри академічної музики: симфонічну, камерну, вокальну, хорову, оперну, балетну та кіномузику. Його твори позначені глибоким змістовим наповненням, фольклорною інтонаційною основою й надзвичайною виразністю музичної мови. У цьому огляді подано стислі характеристики провідних композицій композитора, що стали знаковими явищами в українській музичній культурі.

3.2. Камерно-вокальна творчість Мирослава Скорика

Камерно-вокальна творчість Мирослава Скорика становить важливий, хоча менш чисельний, але змістовно надзвичайно глибокий пласт його музичної спадщини. Саме в цій царині композитор виявив своє особливе відчуття слова, його ритміки, інтонаційної природи й духовної напруги. Скорик звертається до поезії Лесі Українки, Павла Тичини, Івана Франка, Тараса Шевченка, а також до сучасних авторів, розкриваючи філософські, ліричні й національні ідеї через камерне інструментування й проникливий вокальний образ.

Пропонуємо розглянути декілька прикладів камерно-вокальної творчості композитора.

Романс «Мелодія» на вірші Івана Франка

Даний романс, створений у дусі українського неоромантизму, вирізняється витонченою мелодикою, що органічно поєднується зі словом Франка. В музиці відчувається легка сумна ностальгія, філігранна гармонізація підкреслює психологічну глибину тексту. Особливо вирізняється твір плавною вокальною лінією, яка є наближеною до речитативу. В солоспіві присутнє цілісне відчуття камерної інтимності. Акомпанемент є досить лаконічним та стриманим з елементами народної гармонії.

Вокальний цикл на вірші Павла Тичини «Сонячні кларнети»

Скорик глибоко відчув символістську природу поезії Павла Тичини. Цикл сповнений світлотіней, музичних алюзій, змішаних метафор. Композитор створює прозорий, майже акварельний акомпанемент, де клавішна партія нерідко виступає не як супровід, а як рівноправний художній партнер вокаліста. Твір вирізняється імпресіоністичною кольористикою з яскраво вираженими тембровими нюансами в фортепіанному супроводі. Спостерігаємо тонке інтонаційне наслідування мови поета.

Обробки народних пісень для голосу з фортепіано

Скорик переосмислював українську народну пісню як глибинний код нації. Його обробки відрізняються високим ступенем делікатності: збережено оригінальні інтонації, при цьому додано сучасне гармонічне й ритмічне трактування. Одними з найвідоміших є: «Ой у полі вітер віє», «Ой не ходи, Грицю», «Цвіте терен» та ін. У цих обробках композитор застосовує вільну ритміку, фортепіанні остинатні структури та підсилену емоційну палітру вокальної партії.

Також у творчому доробку М.Скорика є вокальні дуети та ансамблі, які широко використовуються в концертній та педагогічній практиці. Творам характерні близькі камерні форми діалогу голосів, інструментів та музичних тем. Спостерігаємо інтервалову взаємодію між голосами, часте використання імітації. Варто зазначити, що композитор звертався й до духовних вокальних творів, зокрема «Псалом 90», «Отче наш».

Камерно-вокальній творчості композитора притаманна фольклорна інтонаційність, глибоко вкорінена в українську мелодію як таку.

Також спостерігаємо модерністську стриманість через мінімалізм форм, концентрацію на філософському змісті тексту. Композитор надзвичайно тонко відчуває настроєві зміни слова, передаючи їх музичними виразовими засобами. В творах відбувається симбіоз вокалу та фортепіано, де кожен звучить рівноправно, відбувається поетично-музичний діалог.

Камерно-вокальні твори Мирослава Скорика — це своєрідна музична інтимна сповідь, де композитор постає як глибокий лірик і філософ. У них звучить голос не лише окремої людини, а цілої культури, що говорить через слово, пісню, інтонацію. У цих творах відчутна та сама "національна душа", яку Скорик висловлював і в оркестрових масштабах — але тут вона звучить у тиші й близькості до слухача.

3.3. Виконавсько-інтерпретаційний аналіз творів на слова Т.Шевченка

Звернення Мирослава Скорика до поезії Тараса Шевченка — не лише мистецький жест, а глибоко усвідомлений акт духовного діалогу з українською ідентичністю. Вибір текстів Кобзаря для камерно-вокальних композицій став для композитора нагодою осмислити вічні теми — волі, страждання, любові до рідної землі — мовою музики, сповненою інтимного трагізму й національного символізму.

Творам на слова Кобзаря притаманна інтонаційна близькість до народної пісні, особливо ліричного типу. Натомість, при широкій емоційній палітрі супровід звучить досить камерно, часто майже застигло. Присутня виразна вокальна лінія, яка попри велику наближеність до речитативу, не втрачає мелодійності та наспівності.

Камерно-вокальні твори Мирослава Скорика на слова Тараса Шевченка — це музичне осмислення української долі через глибоко особисту призму. Вони не ілюструють поезію — вони її проживають. Музика в них не просто супроводжує слово, а розкриває його нові сенси: іноді — ніжно, іноді — болісно, завжди — з великою гідністю.

Солоспів "За сонцем хмаронька пливе" є яскравим прикладом пейзажної лірики із глибоко емоційним та ліричним осмисленням українського фольклору в академічному музичному просторі. Твір містить три розділи, що пов'язано із образністю поетичного тексту, де перший змальовує красу природи, другий - уособлює сумно-просвітлений характер, третій - постає у ролі надії на краще майбутнє. Твір витримано в темні Lento, особливістю є часті метричні та тональні зміни, що вимагають особливої пильності від виконавців.

Перший розділ (1-12 такти) на слова "За сонцем хмаронька пливе" розпочинається із двотактового інструментального вступу в тональності Es-dur, розмір 3/4, на цей же матеріал покладено першу фразу поетичного тексту, що звучить після вступу. Вже тут бачимо, що композитор яскраво застосовує хроматичні співвідношення, що надають ефектності звуковим барвам, а також

застосовує відхилення у паралельний *c-moll*, що створює образ світло-тіні. У партії фортепіано композитор застосовує поліфонічні підголоски, що вміщено в четвертних тривалостях партії правої руки. Цікаво, що фразування вокальної партії відповідає фразам поетичного тексту, що виділено паузами на фоні фортепіанного супроводу, за таким принципом побудований даний розділ. Наступні фрази написані в далекій тональності *cis-moll* та в різних розмірах, які по чергово змінюються (2/4 та 3/4). Також тут композитор застосовує політональний прийом - у партії фортепіано на фоні грайливих пасажів шістнадцятих використано акордові співзвуччя *d-moll*. Завершується частина на слова "у синє море", що виділено позначенням *espressivo*, тобто фразу слід виконати із особливою виразністю, щоб передати емоційний зміст твору.

Другий розділ (13-17 такти) на слова "Годиночку малую" є найменшим за своїми масштабами, це пов'язано як і з поетичним текстом, який композитор тут частково скорочує, так і з мистецьким задумом. Тематичний матеріал змінюється: фортепіанний супровід насичений обернений пунктирним ритмом у басовій лінії, в той час як партія правої руки укладена в ритмічні структури вісімки і двох шістнадцятих, які чергуються із синкопами, що зумовлено лігуванням. Вокальна партія є стрімкою, адже опирається на шістнадцяті тривалості - і все це у розмірах 5/4, 4/4 та 3/4, таким чином композитор ніби згущує музичну форму. Саме такі цікаві поєднання зміщують акценти з сильних долей на слабкі, що надають колоритності звучанню і вимагають від виконавців неабиякої вправності. Характер даного розділу є сумно-просвітленим, що виправдовує поетичний текст, також цей настрій задає тональність - *c-moll*, що за своїм історико-стилістичним контекстом часто виступає для передачі страждання, філософської глибини та екзистенційного пошуку. **[див. Додаток 5]**.

Третій розділ (18-28 такти) на слова "А туман, неначе ворог" побудований на схожому тематичному матеріалі, що й попередній розділ, особливо це відчутно в партії фортепіано, яка побудована на тій же метро-ритмічній основі. Вокальна лінія в свою чергу є близькою за тематизмом до першого розділу, де так само строфи розділено паузами. Мелодика партії

насичена стрибками, хроматизмами та тріолями. Тут простежується тенденція до ладо-тональної змінності, тому чіткої тонічної опори не простежується, та почервога метрична варіативність, що створює ефект руху та нестабільності. Особливо цікавим є кульмінаційний момент (21 такт), де вокаліст досягає вершини на ff звуку "ля" другої октави і тріольним проведенням спускається вниз до соль-дієз першої октави і це виділено позначенням *espressivo*. Саме цей максимальний емоційний заряд змушує слухача відчувати драматизм музичного наративу. Завершується солоспів з ладо-тональною опорою *es-moll*, що зумовлено загальним настроєм та характером твору.

Ладова нестійкість, зменшені та збільшені гармонії, хроматизовані співзвуччя, часті мелодичні стрибки, пульсація ритму, метричні варіювання, нестійкість музичної форми, фактурна насиченість, контрастна динаміка, риси поліладовості та поліритмії, широкий діапазом звучання (у вокаліста від мі-бемоль першої октави до ля другої) - ось основні риси даної мініатюри, що вимагають сумлінної підготовки та виконавської майстерності від інтерпретаторів твору.

Солоспів "Якби мені черевички" відображає мрії ліричної героїні, яка прагне до кращого життя. Емоційний стан підкреслено музичною мовою М. Скорика, який передає глибину почуттів та внутрішній світ персонажа. Три куплети поетичного тексту співпадають із розділами твору, де кожен із них наділений рисами власної індивідуальності.

Перший розділ (1-24 такти) розпочинається жвавим п'ятитактовим інструментальним вступом *Allegretto* в тональності *a-moll*. Вже тут простежується різноманітні метро-ритмічні поєднання, а саме: синкопи в партії лівої руки поєднується із чергуванням восьмих і шістнадцятих партії правої руки у різних метрах (2/4 та 5/8). Соліст вступає вже у шостому такті на слова "Якби мені черевички", композитор зазначає темп *Andante rubato*, таким чином тут вказується на "крокуючу" структуру та відхилення від рівномірного темпу, що створює особливий колорит. Вокальна партія є досить гнучкою, тут композитор використовує IV підвищений щабель, що є ознакою використання

народних інтонаційних мотивів, також цікаве трактування ритму з частим використанням фермат. Фортепіанна партія в свою чергу акордово насичена, що створює гармонічну основу. Також композитор зазначає *colla parte*, що свідчить про "гнучкість" акомпаніатора, який повинен не дотримуватися суворого темпу, а пристосовуватися до виразних змін соліста, тут так само відбувається метричні зміни 2/4, 5/8, 3/4 та 2/4. Наприкінці даного періоду використано хроматичне оспівування, що приводить до тоніки "ля". Наступне грайливе двотактне проведення партії фортепіано *Piu mosso* слугує зв'язкою між побудовами, на цій же основі сформований наступний супровід, водночас партія соліста повторюється із невеликими змінами. Таким чином композитор укладає музичний матеріал в періоди, де другий із варіантовими змінами, розширений із 8 тактів до 10. [див. Додаток 6].

Другий розділ (25-37 такти) *Andante* на слова "Ой, піду я боса полем" є контрастним до попереднього, він має більш стриманий характер. Цікаво, що тут композитор не вдається до метричних варіювань, весь матеріал витримано в розмірі 3/4. Тут поєднано дві музичні побудови 6+7, де перша укладена в бемольну сферу c-moll та es-moll, а друга у дієзну - cis-moll та gis-moll. Саме таке широке застосування ряду мінорних тональностей свідчить про більш інтимний, глибокий, ліричний та медитативний характер, що пов'язано з поетичним текстом, де головна героїня вирушає у пошуках кращої долі. Вокальна партія тут наспівно-кантиленна, розвивається секвентно-імітаційним способом, проте через часті ладові зміни потребує уваги та пильності соліста. Фортепіанна партія витримана в акордовому дусі, що слугує гармонічною основою даної побудови.

Третій розділ (38-53 такти) *Andante rubato* на слова "Дівчаточка на музиках" оснований на матеріалі першої частини, це свідчить про обрамлення музичної форми, що створює своєрідну арку між крайніми розділами твору. Якщо розглядати із ладо-гармонічної сторони, то композитор тяжіє до тональної основи a-moll, проте зустрічаємо відхилення в C-dur та різке використання тонічного акорду fis-moll, що пов'язано із загостреною емоційністю та підсилює виразність поетичного тексту, який оповідає про

страждання молодії дівчини. Основний матеріал тут не точно повторюється, а зазнає певних трансформацій. Остання строфа сформована на нових інтонамах, проте близьких до попереднього розділу, композитор вказує на відхилення від основного темпу (*rubato*). Завершується точним повторення двотакту із першого розділу, що побудований на хроматичних інтонаціях "зітхання".

Отже, даний твір є прикладом глибокого художнього осмислення поетичного тексту Т. Шевченка через призму сучасної композиторської мови. Солоспів поєднує в собі риси лірико-драматичного романсу та пісні-роздуму, вражаючи емоційною насиченістю та глибиною психологізму. Скорик майстерно використовує засоби музичної виразності для втілення внутрішнього стану ліричного героя — мелодія кантиленна, інтонаційно наближена до народних інтонацій; хроматизована гармонія, тональні зсуви та гнучка агогіка підкреслюють характер твору, акомпанемент виконує не лише підтримуючу функцію, а й активно бере участь у створенні настрою та надаючи композиції цілісності.

Солоспів "Зацвіла в долині" написано в куплетно-варіантній формі, в основі якого пейзажно-емоційна картина, що розгортається як спогад про юність, кохання та втрату, втілена в образі червоної калини — традиційного символу України.

Перший розділ розпочинається фортепіанним вступом *Allegretto* (1-9 такти), який вже задає настрій твору, витриманий в тональності E-dur. В його основі лежить двотактова поспівка в партії правої руки, яку доповнює синкопована партія лівої руки, такі поєднання простежуються впродовж всього твору. В тому ж характері та на тій же інтонаційній основі (двотактова поспівка) витриманий наступний матеріал (10-16 такти) - перша строфа поетичного тексту, де вокальна партія досить гнучка та насичена хроматичними зворотами, партія фортепіано тут формує гармонічне тло. Наступне проведення (17-31 такти), де партія фортепіано чергується із партією соліста створюють своєрідний образний діалог, де у супроводі композитор використовує елементи звукозображальності, також зустрічаємо відхилення у F-dur. Тут цікаво

зазначено ремарки *allargando* та *a tempo*, які виставлено поруч, що вказує на контрастний момент у драматургії і тут особливо важливим є відчуття меж у виконанні. Далі слідує фортепіанна зв'язка (32-40 такти), що побудована на інтонаційній основі матеріалу вступу. **[див. Додаток 7].**

Другий розділ на слова "Почула дівчина" є досить насиченим, тут змінюється фортепіанний супровід, який викладений штрихом стакато, що надає більш грайливого та жартівливого настрою. Вокальна партія залишається незмінною, витримана в тому ж настрої, за якою слідує фортепіанна зв'язка (63-69 такти), в основі якої лежить головний мотив поспівки.

Третій розділ на слова "Цілує, вітає" витриманий у тому ж дусі, він є спорідненим із першим розділом. Це свідчить про своєрідну репризність, проте композитор її не відтворює точно, а динамізує шляхом різних трансформаційних змін. Завершується солоспів висхідним пасажем у F-dur, що зупиняється фа-дієз і приводить до основної тоніки "мі".

В даному романсі особливу роль відіграє фортепіанний супровід, який щоразу набуває певних змін, насичений густим акордовим звучанням, хроматикою, цікавими ритмічними поєднаннями, в той час як вокальна партія впродовж трьох розділів залишається без особливих змін. Особливістю є ще зміна метру, що відіграє важливу роль у драматургії твору, гармонічна мова ґрунтується на мажорній основі, але не позбавлена різнобарвних акордів, субдомінантових відтінків, що додають глибини, часті модальні нашарування, гнучка динаміка, тонкі хроматичні деталі розширюють виразові можливості.

Твір вимагає від виконавця глибокого ліризму, стриманої емоційності та тонкого відчуття стилю. Основне завдання — передати щирість і душевну чистоту, що закладені в музиці, не вдаючись до надмірного драматизму. Важливо досягти максимально природного звучання, зберігаючи кантиленність і м'якість вокальної лінії. Взаємодія з фортепіано також є принципово важливою, адже партія акомпанементу не є другорядною — вона створює атмосферу, забарвлює настрій і доповнює зміст. Тому між співаком і акомпаніатором має бути тісний емоційний і темпоритмічний зв'язок. Загалом твір потребує камерного підходу, уваги до найдрібніших виразових деталей і

вміння передати глибоке, але стримане почуття — саме у цьому проявляється справжня майстерність інтерпретації.

ВИСНОВКИ

Вокальні твори Богдани Фільц та Мирослава Скорика на слова Тараса Шевченка репрезентують вагомий пласт сучасної української камерно-вокальної музики, в якій поєднано національну традицію, глибоке осмислення поетичного першоджерела та індивідуальну композиторську мову кожного з митців. Обидва композитори уміло втілили шевченківське слово у музиці, надаючи йому нового емоційного забарвлення. Богдана Фільц, представниця львівської композиторської школи, виявила велику чутливість до національної поезії, її солоспіви вирізняються ліризмом, внутрішньою зосередженістю, використанням фольклорних інтонацій і природним синтезом слова з музикою. Її твори нерідко звертаються до кантиленної мелодики, виявляють тонке відчуття співочого голосу та майстерне художнє віддзеркалення образів. Натомість Мирослав Скорик виявляє іншу стильову стратегію — його інтерпретація шевченківської поезії пронизана драматизмом, емоційним контрастом, модерним мисленням і схильністю до експресії. Обидва автори, кожен у своїй манері, розкривають глибину поетичного тексту, демонструючи його позачасовість і актуальність у сучасному музичному контексті. Звернення до Шевченка у вокальній творчості Фільц і Скорика є не просто мистецьким жестом, а проявом глибокої національної самосвідомості, де музика стає продовженням слова, а слово — живим джерелом музичного натхнення.

В результаті дослідження вдалося досягнути наступних висновків:

1. Проаналізовано літературну та наукову базу, присвячену камерно-вокальній творчості українських композиторів на слова Тараса Шевченка.
2. Визначено особливості музичної мови, драматургії та стилістики у солоспівах Богдани Фільц і Мирослава Скорика.
3. Розкрито виконавські виклики, що постають перед вокалістом у процесі інтерпретації даних творів.
4. Порівняно авторські підходи композиторів до музичного втілення поетичного тексту.

5. Висвітлено значення шевченківської теми у формуванні національного стилю в сучасній українській вокальній музиці.

У першому розділі роботи було розглянуто тему формування української музики – як от Шевченкіана в композиторській творчості в цілому, та місце поезія Тараса Шевченка у камерно-вокальній творчості композиторів Галичини. У другому розділі досліджено роль національної самосвідомості композиторки Богдани Фільц в інтерпретації Шевченкового слова, а також специфіку теоретичного та художнього наповнення 10 солоспівів Фільц на слова Шевченка, описано характерні особливості солоспівів та виявлено певні вокальні труднощі, які можуть виникнути під час виконання даних творів. Вміння Богдани Фільц передавати на музичному полотні різноманіття людських переживань робить її музику чуйною та близькою, що вимагає від виконавця солоспівів майстерне володіння не тільки вокальними прийомами, а й широкою емоційною палітрою. У третьому розділі подано аналіз камерно-вокальної творчості Мирослава Скорика через призму його композиторського становлення, та проведено досить детальний аналіз виконавсько-інтерпретаційний аналіз триптиху на слова Тараса Шевченка для сопрано.

Вважаємо доцільним досліджувати та популяризувати українську камерно-вокальну музику, оскільки саме зараз відбувається важливий процес становлення вітчизняного культурного бренду на світовій арені. Завдяки нашому дослідженню виконавці володіють ґрунтовною теоретичною базою, яка дозволяє глибинно вивчити запропонований музичний матеріал та якісно виконувати його як, власне, цикл – з 10 творів Богдани Фільц, та триптих Мирослава Скорика, так і як окремі номери в концертному форматі. Переконані, що це сприятиме розвитку та популяризації камерної музики, що без сумніву вплине на зростання зацікавленості сучасною українською камерною музикою не лише в Україні, але й поза її межами.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. **Герасимова-Персидська Н.** Українська вокальна лірика: стильові напрямки та інтерпретація. – К. : Музична Україна, 2004. – 276 с.
2. **Гриценко О.** Духовний батько нації (Тарас Шевченко) / О.Гриценко (ред.-упоряд.) // Герої та знаменитості в українській культурі. – К.:УЦКД, 1999. – С.97–165.
3. **Загайкевич М.** Мирослав Скорик: традиції і новаторство. Науковий вісник НМАУ, 2000. – С. 108-11
4. **Загайкевич М.** Сучасна українська вокальна музика: стиль, жанр, художній образ. – К. : ІМФЕ ім. М. Рильського НАН України, 2009. – 224 с.
5. **Калениченко Л.** Інтерпретаційні аспекти виконання творів українських композиторів на слова Т. Шевченка // Актуальні проблеми музичного мистецтва та педагогіки. – Харків : ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 2016. – С. 76–82.
6. **Квас С.** Виконавсько-теоретичний аналіз 10 солоспівів Богдани Фільц на слова Тараса Шевченка : бакалаврська робота / Софія Квас. – Львів: Львівська національна музична академія імені Миколи Лисенка, 2023. – 56 с.
7. **Кияновська Л.** Мирослав Скорик: Творчий портрет композитора у дзеркалі епохи: монографія. Львів: Сполом, 1998. С-209
8. **Кияновська Л.** Мирослав Скорик: Творчий портрет композитора у дзеркалі епохи: монографія. Львів: Сполом, 1998. С-216
9. **Кияновська Л.** Українська музика ХХ століття: контексти, постаті, інтерпретації. – Львів : ПП «Місто», 2010. – 392 с.
10. **Коваль О.** Мелос слова Шевченка в українській вокальній музиці // Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство. – 2017. – № 36. – С. 90–97.

11. **Котляревський М.** Основи методики аналізу музичних творів. – Львів : Сполом, 2005. – 132 с.
12. **Костюк Н.** Поезія Тараса Шевченка в українській музиці: імена і жанри / Н. Костюк // Студії мистецтвознавчі. – К.: ІМФЕ НАН України, 2008. – No 2(22). – 110 с.
13. **Лісецький І.** Мирослав Скорик: життя і творчість. – Львів : ЛНМА ім. М. Лисенка, 2015. – 216 с.
14. **Людкевич С.** Про композиції до поезії Т. Шевченка. / С. Людкевич // Дослідження і статті / ред. Гордійчук М. – К.: Музична Україна, 1976. – 131 с.
15. **Людкевич С.** Про основу і значення співності поезії Тараса Шевченка. / С. Людкевич. // Дослідження і статті / ред. Гордійчук М. – К.: Музична Україна, 1976. – 126 с.
16. **Матвіїв М.** Виконавський аналіз вокальних творів на поезію Т. Шевченка // Наукові праці НМАУ ім. П. І. Чайковського. – К. : НМАУ, 2020. – Вип. 140. – С. 110–118.
17. **Методика аналізу музичних творів: навч.-метод. посіб. / за ред. О. Г. Сокальської.** – Львів : ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 2012. – 124 с.
18. **Муха А.** Композитори України та української діаспори: довідник. – К. : Музична Україна, 2004. – 512 с.
19. **Правдюк О.** Народні пісні на слова Тараса Шевченка. / О. Правдюк – К.: Вид. акад. наук. УКР.РСР, 1961. – 239 с.
20. **Петрук В.** Особливості поетики Тараса Шевченка у вокальній музиці композиторів ХХ століття // Проблеми сучасного мистецтва. – 2018. – № 14. – С. 101–108.
21. **Скорик М.** Солоспіви на вірші Тараса Шевченка : нотне вид. – Львів : Музична Україна, 2005.
22. **Сокальська О.** Текст і музика у вокальному творі: семіотичний підхід до інтерпретації. – Львів : ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 2021. – 188 с.

23. **Тимошенко В.** Вокальна лірика Богдани Фільц: особливості музичної мови // Музикознавчі записки. – Миколаїв : ЧДУ ім. П. Могили, 2018. – Вип. 24. – С. 33–39.
24. **Фільц Б.** Вокальні твори на слова Тараса Шевченка : нотна збірка. – Львів : Спілка композиторів України, 1996.
25. **Фільц Б.** Десять солоспівів на слова Тараса Шевченка / Б. Фільц – Тернопіль: Видавництво Астон, 2004. – 47 с.
26. **Фільц Б.** Особливості розкриття поезії Тараса Шевченка у творчості українських композиторів // Стаття Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України
27. **Фільц Б.** Роздуми про музику і життя: статті, рецензії, спогади. – Львів : Каменярь, 2007. – 168 с.
28. **Шевченко Т. Г.** Повне зібрання творів : у 12 т. – К. : Наукова думка, 2001.
29. **Шевчук О.** Сторінки музичної Шевченкіани: «Заповіт» / О. Шевчук – К.: Пам'ять століть, 2008. – №1/2. – С. 207–212.
30. **Шепета Т.** Особливості інтерпретації солоспівів на слова Тараса Шевченка у творчості українських композиторів // Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія: Мистецтвознавство. – 2020. – № 38. – С. 45–52.
31. **Шеффер Т.** Лев Ревуцький: Творчі портрети українських композиторів / Т. Шеффер. – К.: Музична Україна, 1979. – 52 с.
32. **Юркевич Т.** Шевченківська поезія в музиці: до проблеми поєднання тексту і музики // Мистецтво та освіта. – 2019. – № 3. – С. 12–18.

ДОДАТКИ

Додаток 1. Б.Фільц «Вітер в гаї»

ВІТЕР В ГАЇ **THE WIND IN THE GROVE...**
Andante maestoso

f

mf

Ві - тер в га - ї на - ги - на - є ло - зу і то -

mf

по - лю, ла - ма ду - ба, ко - тить по - лем

sf

пе - ре-ко - ти по-ле.

mf
Так і до - ля: то-го ла -

p sf

string.

ма, то - го на-ги - на - е;

f string.

mf Agitato

ten. ме - не ко - тить, а де

sf

спи - - - нить, - са-ма не зна - - -

sf

f

у я-ко-му кра-ю ме-не за-хо-ва-ють?

ff *f*

ff *rit.*

Де я при-хи-лю-ся, на ві- - - - ки за-

ff *rit.*

p *meno mosso* *mp* **Andante maestoso**

чу? Ко-ли не-ма

p *meno mosso* *mp*

щас - тя, не - ма та - ла - ну,

mf

не-ма ко-го й ки-нуть,

drammatico

sf *sf* *ff*

ніх-то не зга-да - є, не ска - же хоч на сміх: - Не

pp rubato *sf*

pp *sf*

Lento
pp

хай спо-чи-ва - є; тіль-ки йо-го й до-лі, що ра - но за - снув.

pp

8-

ЗАЦВІЛА В ДОЛИНІ

THERE BLOSSOMED IN A VALLEY...

Andantino

mf

mp

За - цві - ла в до - ли - ні
По - чу - ла дів - чи - на

tr

mp

Додаток 2. Б.Фільц «Маленькій Мар'яні»

МАЛЕНЬКІЙ МАР'ЯНІ
Присвячено Марії Байко

TO LITTLE MARIANA
Dedicated to Mariya Baiko

Andante teneramente

tr *cantabile* *p*

рос -

ти, рос - ти, мо - я пташ - ко, мій

p

ма - - - ко - вий цві - те, роз - ви -

mf

вай - - - - - ся, по - ки тво - є сер -

mf

9

це не роз - би - те,

pp

Andantino

tr

по - ки лю - ди не доз - на - ли ти - хо - ї до -

tr

ли - ни. До - зна-ють-ся по - гра-ють-ся, за - су - шать та й

accel. *f*

accel. *f*

ки - нуть. А-ні лі-тамо-ло-ді-ї, по-ви-ті кра-со-ю, ні

f *f*

ка - рі - ї о - че - ня - - - та, у - ми - ті сльо -

poco a poco cresc. e string

зо - ю, а - ні сер-це тво - є ти - хе,

poco a poco cresc. e string

люб - ре - с ді - во - че, — не за-сту-пить, не за - кри - є не

си - ті - ї о - ці.

Moderato
mf

rit.

Най

дуть эл - і тай о - кра - дуть... І те - бе, у - бо - гу, ки - нуть

mf

ff

в пек - ... - АО...

string.

ff

m.s.

string.

rit.

P

За-

fff

rit. p

pp

s

Meno mosso

Lento

му-чи-ся і про-кле-неш бо-га.

pp

(8)

Andante teneramente

Нецві-ти жмій цві-те по-вий, не-роз-ви-тий цві-те! Зо-

pp cantabile

в'янь ти-хо, по-ки тво-є сер-це не роз-би-те.

pp

9

Додаток 3. Б.Фільц «Сон»

СОН
(На панщині пшеницю жала...)
Присвячено Марії Байко

Moderato teneramente

A DREAM
(Toiling in serfdom, she
was reaping wheat...)
Dedicated to Mariya Baiko

The first system of the musical score for 'A Dream' is in 4/4 time. It features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins with a whole rest, followed by a half note 'Ha' on a high pitch. The piano accompaniment starts with a *mp* dynamic, playing a steady eighth-note pattern in the right hand and a simpler bass line in the left hand.

The second system continues the vocal and piano parts. The vocal line has the lyrics 'пан-щи-ні пше-ни-цю жа-ла, вто-ми-ла-ся;'. The piano accompaniment maintains its rhythmic pattern, with the right hand playing eighth notes and the left hand providing harmonic support with chords and single notes.

The third system of the score includes the vocal line with the lyrics 'не спо-чи-вать' and 'пш-ла в смо-ни, пош-кан-ди-ба-ла 1-'. The piano accompaniment features a *poco a poco cresc.* marking, indicating a gradual increase in volume and intensity in the right hand, while the left hand continues with its harmonic foundation.

ва - на си - на го - ду - вать, I - ва - на си-на го-ду -

вать, I - ва - на го - ду - вать.

Во -

но, спо-ви-те-с, кри-ча-ло у хо-ло-доч-ку під сно-

Animato rubato

пом. Роз-по-ви-ла, на-го-ду-ва-ла, по-

пес-ти-ла; і ні-би сном, над си-ном

Allegro animato

си-дя, задрі-ма-ла. | сніть-ся їй той сині-

ван і у-род - ли - вий, і ба - га - тий,

у - же за-сва - та - ний, жо - на - тий, на воля-ний, ба-чить-ся, бо й

сам у - же не пансь-кий, а на

во - лі; і на сво - їм ве - се - лям во - лі у -

string.

Авох со-бі пше-ни - цю жнуть, у - двохо-бі пше-ни - цю

string.

Meno mosso **Lento**

p

жнуть. А ді-точ-ки о - бід не-суть.

p

f

Та й ус-мі - хну-ла-ся не-бо-га.

f

string.

string.

Lento

p

Про - ки - ну - лась - не -

ма ні - ко - го. На

Tempo I

mp

си - - - на глє - ну - ла, взя - ла, йо - го ти - хень - ко спо - ви -

ла, спо-ви - ла, та, щоб до - жать до ла - но - во - го, та,

p

щоб до-жать до ла-но - во-го, ще

ко - пу до-жи-нать пі - шла, ще ко - пу до-жи-нать пі -

шла.

ppp

Додаток 4.

Б.Фільц «Наша дума, наша пісня»

НАША ДУМА, НАША ПІСНЯ
Присвячено Марії Загайкевич

OUR DUMA, OUR SONG...
Dedicated to Mariya Zahaikevych

Allegro appassionato
ff

Moderato misteriozo
pp

Andante cantabile con anima
p

На - ша ду - ма, на - ша піс - ня,

Animato
tr

на - ша ду - ма, на - ша піс - ня,

52

mf

на - - - ша ду-ма, на - - ша піс - - - ня, не

mf

f patetico

вмре, не вмре, не за-

ги - - - - - не...

poco cresc.

8-1

На - ша ду - ма, на - ша піс - - - ня не

вмре, не вмре.

f

На - - - - - ша

stringendo

pesante

піс - - - ня не впре не

rallentando

8^{va} 8^{va}

Animato

впре не за - ги - не.

8^{va}

2/4

a accelerando *rit.*

Appassionato

f *sf* *mf*

Maestoso pezante

f

От де лю - ди, на - - - ша

f

Музична партитура у трьох частинах (голос, фортепіано). Ключова сигнатура: три дізми (F#, C#, G#). Темп: 2/4. Метр: 2/4.

Голос: Сла - Ва, Сла - - - - Ва

Фортепіано: Акомпанімент з використанням октави (8-).

Музична партитура у трьох частинах (голос, фортепіано). Ключова сигнатура: три дізми (F#, C#, G#). Темп: 2/4. Метр: 2/4.

Голос: Ук - ра - ї - ни, Сла - - - Ва,

Фортепіано: Акомпанімент з використанням октави (8-).

Музична партитура у трьох частинах (голос, фортепіано). Ключова сигнатура: три дізми (F#, C#, G#). Темп: 5/4. Метр: 5/4.

Голос: сла - - - - - ва Ук - ра - ї - ні!

Фортепіано: Акомпанімент з використанням октави (8-).

Moderato

mp

Без зо - ло - та, без

mp

leg.

*

p *leggiero parlando* *mf*

ка - ме - ню, без хит - ро - ї мо - ви, а го - лос -

m.s.

p *mf*

leg.

*

f *ff* *mf*

на та прав - ди - ва,

f *ff* *mp*

як

mf

Andante religioso

p

Гос - по - да, як Гос - по - да, як Гос - по - да,

sub.p

mp cresc.

p

як Гос - по - да, Гос - по - да

8

p

pp

CAO - - - BO,

8

pp

CAO - - - BO...

(8)

(8)

ppp



Додаток 5.

М.Скорик «За сонцем хмаронька пливе»

2

ЗА СОНЦЕМ ХМАРОНЬКА ПЛИВЕ

Сл. Т. Шевченка

Lento

За сон - цем хма - ронь -

ка пли - ве, чер - во - ні

по - ли роз - сти - ла - с,

сон - це спа - тонь - ки зо - ве

11 *espr.*
у си-не мо-ре.

13 Го-ди-ноч-ку, ма-лу-ю го-

15 ди-ну ні-би сер-це од-по-чи-не з Бо-гом за-го-

17 во-рить. А ту-

pp p

f

p

19
ман, не - на - че во - рог, за - кри - ва - с мо - ре і

21 *ff espr.* 3 *mf*
тьмо - ю ні - мо - ю о - по - ви - не то - бі ду - шу, не

23
зна - сш, де ді - ти і ждеш Но - го, то - го

26 3
сві - ту, мов ма - те - рі ді - ти.

Додаток 6.

М.Скорик «Якби мені черевики»

ДВА РОМАНСИ

Слова Т. ШЕВЧЕНКА
Музыка М. СКОРИКА

БІБЛІОТЕКА
Ім. № 017715
ЛІМА ім. М.В.ЛИСЕНКА

ДВА РОМАНСА

Слова Т. ШЕВЧЕНКО
Музыка М. СКОРИКА

Якби мені черевики

Мне б сапожки

Перевод с украинского Н. УШАКОВА

Allegretto



Andante rubato

Як_ би ме_ні че_ре_ви_ки, то піш_ла б я на му_зи_ки,
Мне б сапожки, я бы то_же тан_це_ва_ла, да са_по_жек

p colla parte



Più mosso

го_ренько мо_е, го_ренько мо_е.
у бед_няж_ки нет, у бед_няж_ки нет.

p



p *cresc.*

Че-ре-ви-ків не - ма - є, а му-зи-ка гра-є, гра - є,
Му-зы-кан-ты иг - ра-ют, толь-ко го-ря при-бав-ля - ют,

f *rubato*

а му-зи-ка гра-є, гра - є, жа - лю зав-да - є,
толь-ко го-ря при-бав-ля - ют, и не мил мне свет,

f *rubato*

p *Andante* *cresc.*

жа-лю зав-да - є! Ой, пі-ду я бо-са по - лем, по-шу-ка-ю сво-ю
и не мил мне свет! Ой, поїду бо - са-я в по - ле, по-и-шу и-ну-ю

p *tranc.*

p p p p p

mf

до - лю, до - лень-ко мо-я, глянь на ме-не
до - лю, до - люш-ка мо-я, ты не будь ко

f

чорно_бри-ву, мо - я до-ле неправди-ва, без - та - лан - на
мне су-ро - вой, ро - дилась я черно_бро_вой, бес - та - лан - на -

Andante rubato

p

я! Дів_ча_точ_ка на му_зи_ках у чер_во_них
-я! Де_вуш_ки_дев_ча_та на_ши_все в са_пож_ках

p colla parte

cresc.

че-ре-ви-ках, у чер-во-них че-ре-ви-ках,
крас-ных пля-шут, все в са-пожках крас-ных пля-шут,

cresc.

rubato
sfp *p*

я світом нуд-жу. Без роз-ко-ші, без лю-бо-ві
я од-на бро-жу. Без рос-ко-ши, без люб-ви я

sf

p p

зно - шу сво-ї чор-ні бро-ви, у най-мах зно - шу.
бро - ви чер-ны - е, гус-ты-е внай-мах из-но - шу.

mp

p p

Додаток 7.

М.Скорик «Зацвіла в долині»

Зацвіла в долині

Зацвела в долине

Перевод с украинского Л.ТИТОВОЙ

Allegretto

mf

mp

За_цві_ла до - ли - ні:
За_цве_ла до - ли - не

p

чер_во_на ка_ли - на, ні_би засмі_я_лась дів_чи_на - ди - ти - на.
крас_на_я ка_ли - на, буд_то засме_я_лась ю_на_я див - чи - на.

p

Лю-бо, лю-бо ста-ло,
Лю-бо, лю-бо ста-ло,

f

p 123 123 12 *f*

p

allarg. *f a tempo*

пта-шеч-ка зра-ді-ла і за-ще-бе-та ла.
пташ-ка при-ле-те-ла и за-ще-бе-та ла.

p *allarg.* *f a tempo* *p*

mp

По-чу-ла дів-чи на і в бі-лій сви-
И ког-да див-чи на пташ-ку у-слы-

p

- ти - ні з біленько-ї ха-ти вий-шла по - гу - ля - ти.
- ха - ла, вишла в белойсвітке в ро-щу на до - ли - ну.

p

p

І вий-шов до не-ї
А из ро-щи вы-шел

p *f*

p *allarg.* *f* *a tempo*

з зе - ле - но - го га - ю ко - зак мо - ло - день - кін:
ей ка - зак на встре - чу, неж - но об - ни - ма - ет.

p *allarg.* *f* *p*

p-p

p *f*

mp

ці - лу - е, ві - та - е, і йдуть по до - ли - ні, і йду - чи спі - ва - ють,
И пош - ли до - ли - ной, ти - хо на - пе - ва - я, слов - но де - ток дво - е

p

як ді-то - чок дво - е.
к той пришли ка - ли - не

p Під ту - ю ка - ли - ну
и под не - ю се - ли,

p прий - шли, по - сі - да - ли і по - ці - лу -
и за - лю - бо - ва - лись, и по - це - ло -

f *p* *allarg.*

a tempo

- ва - лись.
- ва - лись.

a tempo