

Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка

Музикознавства, композиції, вокалу та диригування

Кафедра академічного співу

Дипломна робота на здобуття ступеня “Бакалавр”

на тему:

**ВОКАЛЬНА ЛІРИКА НА СЛОВА ЛЕСІ УКРАЇНКИ У ТВОРЧОСТІ
УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ 2 ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ:
КОМПОЗИЦІЙНИЙ ТА ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТ**

Виконавець: студентка 4 курсу
денної форми навчання
профілізація «Академічний спів»
спеціальності 025 «Музичне мистецтво»
ступеня вищої освіти «Бакалавр»
Буренко Дар'я Костянтинівна

Науковий керівник –
кандидат мистецтвознавства, доцент
Горак Я. Р.

Львів – 2021

ЗМІСТ

ВСТУП	4
РОЗДІЛ 1 Композиційні особливості камерно-вокальних творів на слова Лесі Українки українських композиторів сер. ХХ – поч. ХХІ століття.	7
1.1. Музична лесіана як об’єкт музикознавчого дослідження.....	8
1.2. Пісня-романс як провідний жанр камерно-вокальних творів на слова Лесі Українки	11
1.3. Єдність слова і музики у солоспівах наскрізного та поемного типу.....	19
РОЗДІЛ 2. ВОКАЛЬНИЙ ЦИКЛ ОЛЕКСАНДРА КОЗАРЕНКА «СІМ СТРУН» НА СЛОВА ЛЕСІ УКРАЇНКИ: СТРУКТУРНО-КОМПОЗИЦІЙНІ ТА ВИКОНАВСЬКІ ОСОБЛИВОСТІ	26
2.1. Композиційні особливості вокального циклу «Сім струн» Олександра Козаренка	26
2.2 Цикл «Сім струн» О. Козаренка у виконанні Ірини Ключковської: до характеристики інтерпретації	36
ВИСНОВКИ.....	49
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	52

ВСТУП

Творчість Лесі Українки інспірувала українських композиторів різних гейнерацій до створення музичних зразків у різних жанрах. Це явище стало доволі поширеним та отримало назву «музичної лесіани» і стало предметом низки музикознавчих досліджень. Однак в українському музикознавстві поки що немає досліджень камерно-вокальних композицій на тексти Лесі Українки вітчизняних митців середини ХХ – початку ХХІ століття та їх виконавських особливостей. У прагненні заповнити цю прогалину полягає **актуальність** пропонованого дослідження.

Мета роботи – окреслення композиційної та виконавської специфіки вокальних творів українських композиторів на слова Лесі Українки середини ХХ – початку ХХІ століття.

Ця мета вбачає вибір і розв’язання наступних **завдань**:

- зробити огляд музикознавчих праць, присвячених ролі творчості Лесі Українки у музичному мистецтві;
- здійснити композиційний камерно-вокальних мініатюр українських митців на слова Лесі Українки;
- здійснити композиційний та виконавський аналіз вокального циклу «Сім струн» О. Козаренка на слова Лесі Українки;
- дослідити визначальні риси цих зразків у контексті становлення жанру в українському музичному мистецтві середини ХХ – початку ХХІ століття.

Об’єктом дослідження камерно-вокальний жанр у творчості українських композиторів в середини ХХ – початку ХХІ століття.

Предметом дослідження є камерно-вокальні твори українських композиторів на слова Лесі Українки.

Матеріал дослідження склали вокальні композиції українських митців на слова Лесі Українки середини ХХ – початку ХХІ століття, серед яких *«Дивлюсь я на яснії зорі»* Ф. Надененка, *«Ой не зникли золотії терни»*,

«Хотіла б я піснею стати» А. Коломійця, *«Була весна»* Г. Майбороди, *«Горить моє серце»* О. Білаша, *«Вже сонечко в морі сіда»* Б. Фільц, *«Мадригал»* І. Щербакова, вокальний цикл *«Сім струн»* О. Козаренка.

Методи дослідження. Дослідження спирається на комплексний жанрово-стильовий та виконавський метод аналізу творів, які ми відносимо до камерно-вокальних зразків українських композиторів на тексти Лесі Українки середини ХХ – початку ХХІ століття. При цьому поєднуємо теоретичне опрацювання матеріалу з практичним досвідом аналізу камерно-вокальних творів. Задля окреслення історичних процесів, що стосуються творчих опусів на слова Лесі Українки, у роботі також застосований історико-діалектичний метод.

Теоретичну базу дослідження становлять праці, присвячені українській вокальній музиці ХХ століття (О. Баланко [2,246], Т. Загородній [11,186-195], М. Грінченко [6,177-303; 7,304-380], С. Людкевич [17,102-109], Ю. Малишев [18,219], Т. Булат [3,320], Б. Фільц [32,242-266]); праці, присвячені постаті Лесі Українки та ролі музики й мистецтва в її житті (Г. Кисельов [14,86], Л. Ярославич [38,125], О. Забужко [10,640], О. Косач-Кривинюк [16,923], Н. Малютіна [19,484], С. Романов [25,459; 26,22], О. Рисак [22,40; 23,16-18; 24,179], М. Новакович [20,71-85], М. Драй-Хмара [9,590]); праці, у яких розглядаються музичні опуси, інспіровані творчістю Лесі Українки (Н. Цейко [33-36], В. Антонюк [1,5-15], Т. Прокопович [21,420-429]); праці, у яких безпосередньо аналізуються камерно-вокальні твори у творчості українських композиторів, у т. ч. на поезії поетеси (О. Баланко [2,246], Т. Загородній [11,186-195], Н. Цейко [33-36], Т. Ярмач [37,101-104], І. Рябцева, О. Саєнко [27,5-17], О. Коменда [15,197-204], Х. Казимирів [13,64-72], В. Драганчук [8,53-72], Д. Василик [4,5], В. Антонюк [1,5-15]).

Наукова новизна обраної теми полягає у першій спробі комплексного дослідження композиційних та виконавських особливостей зразків камерно-вокальних композицій українських митців на слова Лесі Українки.

Структура роботи. Робота складається зі вступу, основного розділу, висновків, списку використаних джерел (38 позицій).

РОЗДІЛ 1. ПОЕЗІЯ ЛЕСІ УКРАЇНКИ У КОМПОЗИТОРСЬКІЙ ТА МУЗИКОЗНАВЧІЙ ТВОРЧОСТІ

Одним із перших спроб «озвучення» віршів Лесі Українки став романс «Не співайте мені сеї пісні» Д. Січинського (1901), де поетичний образ реалізувався у відкритій емоційності, зізнанні ліричного героя у своїх почуттях. У 1909 році до текстів поетеси звернувся Микола Лисенко. Він створив солоспіви на вірші «Смутної провесни», «Не дивися на місяць весною» та «Східна мелодія».

Класичні зразки жанру солоспіву залишили Кирило Стеценко та Яків Степовий. Вершиною зрілого стилю вокальної лірики К. Стеценка є його романси на слова Лесі Українки «Дивлюсь я на яснії зорі», «Хотіла б я піснею стати» та «Стояла я і слухала весну». Знаменитий вокальний цикл «Барвінки» Якова Степового відкривається романсом саме тексти поетеси («Досить невільня думка мовчала»). Також у доробку композитора знаходимо й інші зразки на слова Лесі.

Вокальні опуси на її поезії також представлені у творчості Станіслава Людкевича, Бориса Лятошинського, Юлія Мейтуса, Ярослава Лопатинського, Всеволода Рибальського, Миколи Ластовецького, Андрія Штогаренка, Федора Надененка, Віталія Кирейка, Мирослава Скорика, Лесі Дичко, Ігоря Шамо, Валентина Сильвестрова, Ігоря Щербакова, Олександра Козаренка та ще багатьох інших. Цей факт свідчить про затребуваність, актуальність та неабияку цікавість поетичного слова Лесі Українки впродовж не одного десятиліття, а у рік її 150-річчя, у який готуємо пропоновану роботу, цей аспект видається особливо важливим та потрібним.

1.1. Музична лєсіана як об'єкт музикознавчого дослідження

Творчість Лєсі Українки впродовж багатьох десятиліть є своєрідною точкою перетину найрізноманітніших наукових галузей, композиторської творчості та мистецької практики. Багатогранна образність поетичної мови поетеси надихала до творення музичних композицій різних жанрів, починаючи від невеликих вокальних мініатюр-монологів, та завершуючи такими масштабними жанрами, як опера та балет. Закономірно, що неабияка популярність слова Лариси Косач у професійному музичному мистецтві спричинила до звернень до такої тематики у царині музикознавства. У пропонованому підрозділі роботи ми розглянемо три групи праць, де перша буде присвячена українському романсу та ролі поетичного тексту у ньому. У другій групі згадуємо «класичні» роботи, присвячені постаті Лєсі Українки, що згодом стали основою для більшості наукових розвідок, дотичних до постаті Лєсі Українки та її творчості, у т.ч. й музикознавчих. До третьої групи відносимо музикознавчі і мистецтвознавчі праці, що безпосередньо стосуються ролі музики у житті Лєсі Українки, а також – музичного втілення поезій Лєсі Українки.

Отже, з-поміж багатьох досліджень, присвячених співвідношенню поезії і музики, а також жанру солоспіву, на нашу думку, насамперед варто задати авторів, у працях яких піднімаються питання втілення поетичного слова в українській музиці: це Микола Грінченко [6; 7], Станіслав Людкевич[17] , Юрій Малишев[18], Тамара Булат[3], Богдана Фільц [32] та ін. Хоч не всі праці стосуються поезій Лєсі, але самі принципи підходу, в них закладені, актуальні і для характеристики вокальної музики на Лєсині слова).

Для характеристики образного строю, стилістики, ідейного підґрунтя поезій Лєсі Українки не втратили досі актуальності класичні праці: монографія Михайла Драй-Хмари *«Лєся Українка. Життя і творчість»* (1926) [9], літературознавчий нарис Миколи Зєрова *«Лєся Українка»*[12].

Фундаментальна праця сестри Лесі Українки Ольги Петрівни Косач-Кривинюк (1877-1945) *«Леся Українка: хронологія життя і творчості»*[16], містить хронологію життєтворчості поетеси, історію родини, спогади та коментарі авторки, серед яких трапляються цінні вказівки щодо музичних вподобань поетеси.

Не менш цінними на наш погляд є й також роботи, де знаходимо свідчення про інтонаційну вишуканість та музикальність Лесино слова, а також питання інтеграції поетичного тексту Лесі Українки у музичну тканину. Неабиякої уваги у цьому контексті заслуговує робота Григорія Кисельова *«Сім струн серця (музика в житті і творчості Лесі Українки)»* [14]. У виданні автор аналізує роль музики в житті Лесі Українки: її середовище, яке, безумовно, вплинуло на музичний розвиток та талант мисткині, любов до народної пісні, її музичні вподобання, спілкування з родиною Лисенків та безпосередньо з Миколою Лисенком, а також Климентом Квіткою, з яким вона впродовж багатьох років збирала музичний фольклор (з 1890 року). Усе вищезгадане не могло не вплинути на поетичну творчість Лесі Українки. Тому, закономірно, що другим розділом роботи є *«Музика у творчості Лесі Українки»*, де на прикладі зразків із доробку мисткині автор вказує на значну роль музики у віршах Лариси Косач.

Зокрема, однією із найвідоміших та найвагоміших робіт у цій царині є праця Любомири Яросевич *«Леся Українка і музика»* [38], яка у свій час послугувала кандидатською дисертацією для дослідниці. Цінність праці полягає в тому, що вона не лише містить біографічні матеріали, листування поетеси, спогади сучасників, завдяки яким ми дізнаємося про любов Лесі Українки до народної пісні, професійної музики, її постійний інтерес до мистецького життя, музичного театру тощо, а й також в ній музикознавиця аналізує окремі вокальні твори на слова поетеси, опери та балети на сюжети її драм.

Праці Олександра Рисака *«Лесин дивосвіт»* (1986), *«Музика та живопис у житті й творчості Лесі Українки»* (1991), *«Я житиму сльозою*

серед співів...» (1991) також пов'язані із питанням синтезу мистецтв. У них науковець висловив свої спостереження щодо поєднання музики, живопису та художнього слову. У цьому контексті найбільш наочною є монографія *«Лесин дивосвіт»*[24], видана у 1992 році, у якій автор назвами розділів конкретизував напрямки свого дослідження. У розділі *«Поезія і музика слова»* він окреслив деякі аспекти теорії синтезу мистецтв; у розділі *«У світлі мелодій та барв»* висвітлив роль музики та живопису у житті та творчості Лесі Українки; у розділі *«У гармонії барв та мелодій»* узагальнив думки про музичні та малярські образи, що *«створюють особливу емоційну атмосферу, відповідний контекст, в якому розкривається історія життя ліричного персонажа, найрозмаїтіші вияви його душевного стану»* [24, 174].

Дослідженням втілення поезії Лесі Українки та інших українських поетів у композиторській творчості займається Наталія Цейко. У доробку дослідниці знаходимо чимало статей на таку тематику. Серед них варто згадати такі роботи: *«Художньо-виразові аспекти фортепіано у вокальних творах В. Кирейка на вірші Т. Шевченка, Лесі Українки та І. Франка»*[36], *«Функції поезії Лесі Українки у камерно-вокальних творах українських композиторів»*[35], *«Солоспіви «Не співайте мені сеї пісні...» Лесі Українки у творчості українських композиторів ХХ ст.: порівняльно-типологічний аспект»* [34] тощо. На особливу увагу, на наш погляд, заслуговує стаття дослідниці *«Лірико-драматургічна концептуалізація солоспівів на слова Лесі Українки»*[35], у якій музикознавиця характеризує художньо-стильові риси типологічних різновидів солоспівів на слова Лесі Українки. Зокрема, вона виділяє три основні напрямки: драматичний, народно-фольклорний та лірично-елегійний.

Декілька праць досліджують вплив музики на драматургію Лесі і музичні інтерпретації Лесиної драматургії у творах інших жанрів. Серед них – стаття львівської музикознавиці Мирослави Новакович *«Вагнерівська „драма майбутнього“ та її рецепція у творчості Лесі Українки»* [20] про рецепцію вагнерівської *«драми майбутнього»* у *«Лісовій пісні»* Лесі Українки

та стаття Христина Казимирів «Міфологеми природних стихій у драмі-феєрії «Лісова пісня» Лесі Українки та їхні музичні втілення (на прикладі творів Михайла Скорульського та Віталія Кирейка)» [13].

До творчих прочитань поезій Лесі Українки у музиці зверталася також і Дзвенислава Василик. Зокрема, дослідниця розглядає особливості прочитання поезії мисткині у хорових творах Миколи Ластовецького [4; 5]. Вокально-хорове інтонування поезії Лесі Українки у творах українського композитора Миколи Довганича простежила у своїй статті Тетяна Прокопович [21], а Оксана Сасенко та Ірина Рябцева [27] проаналізували хорові мініатюри Лесі Дичко, однією з яких є чудова композиція «На човні», написана на поетичний текст Лесі Українки зі збірки творів «Кримські спогади».

Саме ці вищевказані матеріали послугували теоретичною основою для запропонованої роботи та дали можливість різнобічно проаналізувати як творчість Лесі Українки, так і втілення її поезій у музиці.

1.2. Пісня-романс як провідний жанр камерно-вокальних творів на слова Лесі Українки

За композиційною будовою творів, а також за підходом до трактування поетичного слова Лесі Українки виокремлюємо три групи творів. До першої ми відносимо пісні-романси, де переважає куплетна та куплетно-варіаційна форма. Другу групу композицій на слова Лесі Українки сформували твори наскрізної форми та поемного типу. До останнього, третього типу відносимо циклічні композиції, де куплетність і наскрізність форм поєднуються у частинах циклічної форми. Цей тип репрезентований вокальним циклом Олександра Козаренка «Сім струн».

Значну частину композицій на слова Лесі Українки складають твори, першооснова яких укорінена в етномузичній традиції. Мова йде про пісню-романс. До цього жанру активно звертались композитори 2 пол. XIX – поч. XX століття: Микола Лисенко, Кирило Стеценко, Яків Степовий, Денис Січинський, Віктор Матюк та ін. Композиції, що базуються на Лесиному слові, періоду 2 пол. XX ст. органічно продовжують цю традицію. Для них є властивими прості форми (куплетна, куплетно-варіаційна), переважає пісенна кантилена мелодика, а фортепіано здебільшого відіграє роль супроводу, подекуди доповнюючи вокальну партію підголосками. Втім, трактування поетичного джерела у митців дещо відрізняється. Про це мова піде вже безпосередньо при аналізі конкретних композицій.

До першого типу творів на слова Лесі Українки відносимо композиції А. Коломійця (*«Ой не зникли золотії терни»*), Г. Майбороди (*«Була весна»*), О. Білаша (*«Горить моє серце»*) та Б. Фільц (*«Вже сонечко в морі сіда»*). Тож зупинимось на кожному із них.

В основі солоспіву **«Ой не зникли золотії терни»** **Анатолія Коломійця** лежить куплетно-варіаційна форма, в якій внаслідок істотної інтонаційної зміни в другому куплеті створено подібність до тричастинної форми. Вибір такої форми напряму пов'язане із поезією Лесі Українки. Остання в свою чергу чітко ділиться на три строфи, кожна з яких є відносно завершеною. Композитор при побудові музичної композиції на цей текст зберіг такий принцип поділу, тому розділи музичної форми солоспіву співпадають із межами поетичних строф.

Розпочинається 4-тактовим вступом фортепіано, що передає слухачеві трагічний, у певному сенсі навіть болісний характер композиції. Його ми можемо віднести до типу «вступ-фон».

Перша частина форми (перший куплет) являє собою період із 8 тактів та розпочинається словами *«Ой не зникли золотії терни»*. Сам період у свою чергу розпадається на два речення (4+4) повторної будови та повністю проводиться в основній тональності твору – ля мінорі. Поетичний текст

втілений у вокальній партії з допомогою метричного принципу, де кожна нота відповідає окремому складу тексту. Розспіви теж присутні, однак вони зведені до мінімуму: на кожен фразу припадає лише один розспів складу поезії. Образність Лесиного вірша наближена до народної пісенності, тому саме з цим пов'язане таке музичне вирішення солоспіву.

В цілому характер викладу та спосіб побудови солоспіву має чимало спільного із аналогічними зразками жанру у творчості Миколи Лисенка, Кирила Стеценка, Якова Степового тощо, а також ліричними народними піснями (мова йде насамперед про вокальну партію): фрази вокальної партії є відносно замкненими, її діапазон невеликий. Суто Лисенківською рисою можна назвати стилізацію вокальної партії під народну пісню.

Середня частина форми («*Зійди, сонце, під моє віконце*») розпочинається у паралельній тональності – До мажорі, який з'являється завдяки 2-тактовій зв'язці, з допомогою якої і відбувається модуляція у вказану тональність. Змінюється й характер і настрої викладу – як своєрідна світла мрія ліричного героя твору. Відповідно до цього й пришвидшується темп, діапазон вокальної партії значно ширший. Якщо у першій частині переважав середній регістр, то у середній – високий, якщо там виклад цілком відбувався у ля мінорі, то тут вже спостерігаємо більше тональну різноманітність (До мажор, Фа мажор, мі мінор). Значно розвиненішою стає й фортепіанна партія: лаконічний гомофонно-гармонічний супровід першої частини змінюється розгорнутими фігураціями і підголосками у середньому. Це пов'язано із змістом поезії, адже перша її строфа розповідає про «золоті терни», які почорніли, та «криваві квіти», які помарніли. Друга і третя строфи є втіленням надії та віри, схвильованості ліричного героя. Саме з цим і пов'язані засоби, які використав композитор.

Динамічна реприза солоспіву (третій куплет) розпочинається словами «*Загорися ти, моє серденько*» та є кульмінацією усього твору, адже розвиток усього твору побудований за принципом динамічного зростання та мелодичного, гармонічного ускладнення. У зв'язку з цим початкова тема тут

вже розпочинається на *f*. Їй передує 9-тактова фортепіанна інтерлюдія, яка органічно підводить до такого експресивного початку репризи. Метричний принцип втілення поезії тут доповнюється ще декламаційним, адже окремі фрази мовби «промовляються» виконавцем. Генеральна кульмінація твору припадає на слова «*нехай же недаром*», що повторюється тричі. Саме на цей поетичний рядок припадає найвища звуковисотність вокальної партії. Напруженість та кульмінація також досягається і завдяки октавним подвоєнням та акордам у фортепіанному супроводі.

Завершується композиція повторенням основної теми твору: спочатку у партії фортепіано, а потім на звук «*м...*»у вокальній. Фактично початковий настрій повертається лише в останніх семи тактах твору. Там же ми можемо знайти повернення основної тональності – ля мінору, адже у репризі ля мінор з'явився лише короткочасно, майже одразу поступившись ре мінору.

Цікавою особливістю зразку Анатолія Коломійця «Ой не зникли золотії терни» є поєднання куплетного принципу із наскрізним, що виявляється в наслідок істотних інтонаційних змін в другому куплеті. Перший виділяється завдяки точному поділу побудов відповідно до побудови поезії, а другий – завдяки єдиному драматургічному розвитку за принципом наростання, де кульмінація припадає на останній рядок тексту, внаслідок чого й виникла смислова та композиційна цілісність солоспіву.

Композиція «**Вже сонечко в морі сіда**» Богдани Фільц є класичним зразком куплетної форми без заспівно-приспівної структури. Завдяки чудовій мелодиці та простоті викладу, ця композиція є надзвичайно популярною серед юних вокалістів. Композиторка для свого солоспіву обрала лише дві строфи, тоді як у Лесі Українки – їх чотири. Богдана Фільц використала дві перших строфи вірша, які за змістом є надзвичайно колористичним та багатими на пейзажні замальовки, що в свою чергу дало можливість гнучко відобразити це у гармонічному плані солоспіву.

Таким чином, в центрі солоспіву – пейзажна лірика, споглядальність. Втілені поетичні образи в двох куплетах. Твір є багатим тонально:

розпочинається він у Соль мажорі, від 13 такту першого куплету відчувається тональна перемінність Соль мажор – мі мінор, а весь романс закінчується в Мі мажорі. Фортепіанна партія має виключно роль супроводу та лише подекуди підкреслює опорні точки мелодичних ліній вокальної партії.

Вокальний текст втілений за допомогою метричного принципу, що лише додає їй рис спільного із ліричними народними піснями та літературними зразками, що вже стали народними. Композиторка повністю музично зберегла тридольну стопу вірша. Починається вона із затакту і це співпадає з стопою вірша – амфібрахій (тридольна з наголосом на другу долю), який чітко відчувається впродовж твору та додає розвитку тематизму текучості й плавності.

Форма куплету проста без репризна двочастинна: перший розділ форми є 16-тактовим періодом, який модулює в мі мінор, але кінцева тоніка не з'являється і період розмикається гармонічно; другий період починається в мі мінорі і завершується в Мі мажорі. Якщо перший період вкладається чітко в терцієві функційні акорди класичного мажоро-мінору, то другий – більше витриманий в модерній гармонії. Кульмінація куплету припадає на початок останнього речення, у якому співпадають і динамічний, і звуковисотний акценти (на словах «Прозора, прозора, глибока вода»).

Кожен з куплетів має цікаве закінчення. Остання фраза мовби відділена від основного куплету та відіграє роль своєрідної невеличкої коди. Крім того, проводиться остання фраза у Мі мажорі, тобто саме у цій тональності й завершується композиція, що також додає їй особливого колориту. У такий спосіб композиторка підкреслила пейзажну спрямованість поезії.

Отже, композиція Богдани Фільц має риси вокальної народної лірики, що проявляється насамперед у лаконічності і простоті викладу, куплетній формі, плавній пісенній мелодиці, яка теж відрізняється неабиякою простотою. Фортепіано лише доповнює витончений образ картин природи легкою гомофонно-гармонічною фактурою.

Солоспів **Олександра Білаша «Горить моє серце»** написаний в жанрі пісні-романсу та має чимало рис із «класичними» зразками жанру у творчості композиторів-романтиків. Пісенна мелодика, типові для української вокальної музики мелодичні ходи (початок з висхідної сексти, ходи по звуках тризвуків, неакордові звуки типу інтонацій-зітхання (низхідні секунди)) органічно поєднуються із декламаційними фразами, що лише підкреслює глибокий зміст поезії Лесі Українки. В останній присутня унікальна, властива суто творчості поетеси, особливість. Вона полягає у перенесенні динамічної ознаки із слів *палати (горіти)* на такий вияв емоції, як *плач та сльози*(сльози палкі, серце плаче і палає): *«Горить моє серце, його запалила / Гарячая іскра палкого жалю. / Чому ж я не плачу? Рясними сльозами / Чому я страшного вогню не заллю?»* В цілому у поезії йдеться про сильні емоційні переживання ліричного героя, що отримують свій вияв у сльозах та риданні. Саме на цьому поставив акцент композитор при музичному «змалюванні» поезії: бурхливі «потоки» переживань втілились у партії фортепіано та декламаційних фразах-вигуках у вокальній партії.

Романс написаний у простій тричастинній формі, що знову ж таки співпадає із поділом на строфи поетеси. Твір невеликий за розміром. Розпочинається 2-тактовим вступом, в основі якого лежить самостійна тема. Мелодика останньої цілком побудована на тріолях, які в свою чергу стануть однією із ритмічних особливостей твору в цілому: будуть широко зустрічатися у партії фортепіано та майже у кожній вокальній фразі. Крім того, крайні розділи також доповнять фігурації секстолями. Завдяки цьому 4-дольний розмір набуде рис плавності та текучості.

Оригінально автор підійшов і до гармонічного оформлення фортепіанного вступу: композиція розпочинається із субдомінанти ля мінору, а сама тоніка тональності з'являється лише з початком вокальної партії. Їй передують неаполітанський септакорд та домінанта.

Перша частина романсу написана у формі періоду з двох речень (4+4). Вони неповторної будови: друге речення тематично розвиває перше.

Поетичний текст, як і у попередніх зразках втілений музично із використанням метричного принципу, де одному складові тексту відповідає один звук. Розспіви трапляються рідко. Водночас, мелодика вокальної партії надзвичайно гнучка і плавна, що в цілому є рисою творчості О. Білаша. Кожна фраза динамічно продовжує попередню: у такий спосіб кульмінація частини припадає на останній рядок першої строфи («*Рясними сльозами*»).

Середня частина («*Душа моя плаче*») більш різноманітна у гармонічному та тональному плані. Ще однією її відмінністю є зміна фактури супроводу на акордовий. Як і перший розділ форми, вона теж має всього 8 тактів, лише в ній переважає серединний тип тематизму, у вокальній партії з'являються елементи декламації. Ля мінор змінюється ре мінором, короткочасно також з'являється Фа мажор. Середня частина закінчується чітким кадансом у ре мінорі та побудована на новій темі: фігурації секстолями змінюються «пульсуючими» акордами тріолями.

Реприза форми («*Хотіла б я вийти*») є динамічною і містить генеральну кульмінацію твору. Вона є динамічною і скороченою, адже замість періоду в репризі відтворюється розширене перше речення. Варто також зазначити, що візуально форма близька до двочастинної, але через те, що середина містить нову тему – форма романсу таки тричастинна. Повертаються фігурації у супроводі, однак вони вже не зберігаються до кінця твору: під час кульмінацій на словах «*І так заридати, щоб зорі почувли*» фортепіано повторює інтонації вокальної партії, тим самим підкреслюючи їх значення та важливість. У свою чергу фігурації змінюються акордами.

Романс закінчується непевною тривожністю: мелодична лінія соліста двічі повертається до тоніки ля мінору, мовби щось прагне сказати. Щось подібне спостерігаємо і в партії фортепіано секундакорд подвійної домінанти змінюється субдомінантою та неаполітанським септакордом, що перегукується із гармонічним ланцюжком із вступу. Лише після цього з'являється тоніка ля мінору, однак вона не створює відчуття завершеності.

Композиція «Була весна» Григорія Майбороди написана в куплетній формі. Митець поклав на музику лише першу та п'яту строфу вірша «Давня весна» Лесі Українки. Поезія мисткині розповідає про красу весняної природи. У її рядках прочитується автобіографізм Лесі Українки, адже у другій строфі знаходимо таке протиставлення: *«Все ожило, усе загомонило – / Зелений шум, веселя луна! / Співало все, сміялось і бриніло, / А я лежала хвора й самотна»*. Втім, Г. Майборода використав у своєму солоспіві лише дві строфи вірша (з шести) – першу і четверту, у яких змальовується природа, радість та народження. Також композитор багато користується з повторів окремих текстових фраз, яких нема в поетичному першооригіналі, через що фраза «Була весна» стала своєрідним лейтмотивом – рефреном цілого романсу. Відповідно до цього, твір має лише три куплети, де третя відтворює останній рядок першої строфи, використовуючи музичний матеріал куплету з деякими доповненнями. Фортепіанна партія, порівняно із іншими композиціями, відіграє роль супроводу. Вона є доволі простою та лаконічною, подекуди композитор вводить підголоски, що доповнюють вокальну партію.

Твір розпочинається розгорнутим 10-тактовим вступом. Широкі мелодичні стрибки мають зв'язок із першими вокальними фразами куплетів та передусім із останнім з них. Мелодика вокальної партії пісенна та пластична. Цікаво, але майже у всіх зразках відсутні розспіви, а поезія втілена із застосуванням метричного принципу. Солоспів Г. Майбороди не є винятком.

Куплет у простій двочастинній формі з виписаним повтором середини і репризи (а (4т.) + а1 (4 т) + b (5т.+ а1 (4т) + в1 (5т.) + а2(4т)). Перше речення складається із двох фраз повторної будови (4+4): їх вирізняє висхідний стрибок на квінту, а потім на кварту, який неодноразово ще буде з'являтися на різній висоті впродовж твору. Наступні два речення вокальної партії теж складаються із двох фраз, де перша фраза містить новий тематичний матеріал, а друга – побудована на матеріалі першого речення. Ця побудова

повторюється двічі з різним текстом, що ще раз підкреслює лейтмотивність фрази «Була весна». Змінюється лише динаміка, адже третє речення є кульмінаційним у куплеті, та фортепіанний супровід (кульмінацію підкреслюють ще й октавні подвоєння).

Щодо тонального плану, то він витриманий: майже впродовж усього твору переважає основна тональність – Ля-бемоль мажор, яка лише короткочасно змінюється паралельним фа мінором.

Другий куплет є точним повторенням першого у плані музичного матеріалу. Цікавим є третій, останній куплет, цілком побудований на початковій вокальній фразі. Вона розвивається варіаційно впродовж 24-х тактів, з'являючись у різних варіантах то у вокаліста, то у фортепіано (Г. Майборода використав інтонаційні імітації).

Завдяки такому прийому композитору вдалося чудово відтворити пейзажну картину весни, світла і радості. В цілому солоспів має риси пісні-романсу, а його особливостями є легка витонченість та делікатність музичного викладу, що зближує його із аналогічними зразками жанру Миколи Лисенка та Кирила Стеценка.

1.3. Єдність слова і музики у солоспівах наскрізного та поемного типу

У пропонованому підрозділі роботи розглянута друга група композицій на слова Лесі Українки, для якої характерними є мелодекламація, речитативність у вокальній партії, наскрізні форми, а партія фортепіано – цілком самостійна одиниця твору. Сюди відносимо наступні композиції: «Дивлюсь я на ясні зорі» Ф. Надененка, «Хотіла б я піснею стати» А. Коломійця та «Мадригал» І. Щербакова. Також для обраних творів властивим є послідовне розкриття смислової багатогранності літературного першоджерела.

«Хотіла б я піснею стати», ще один зразок творчості **Анатолія Коломійця** на слова Лесі Українки – це монолог, у якому композитор послідовно втілює основну ідею Лесиного слова: пафос опанування словом, піснею цілого всесвіту. Композиція написана із використанням наскрізно-строфічної форми, в основу якої також ліг принцип поділу поетичного тексту мисткині. Останній у свою чергу вплинув на те, що сам твір має риси тричастинності.

Три строфи поезії Лесі Українки (поезія належить до збірки «Думи і мрії», виданої у 1899 р.) поєдналися за тим же принципом, що й у композиції «Ой не зникли золотії терни», тобто за принципом динамічного зростання, однак основною відмінністю у цьому зразку є неповторність музичного матеріалу у кожній із них. Саме це дало підставу до визначення форми пропонованого солоспіву.

Розпочинається твір 4-тактовим вступом. Катабазисний рух, тональність мі-бемоль мінор, поліфонічні нашарування у фортепіанній партії, півтонові мелодичні ходи – усе це одразу вводить слухача у похмурий настрій твору.

Перша строфа («Хотіла б я піснею стати») – це мовби трагічний розпач нездійснених надій. В основі перших фраз вокальної партії лежить низхідний тритон, що ще більше додає відчуття непевності та невизначеності. Поетичний текст втілений у вокальній партії з допомогою поєднання метричного та декламаційного принципів. Діапазон вокальної партії доволі широкий, адже вже в першому куплеті (має форму періоду з двох речень – 4+5) він становить півтори октави. Перша кульмінація твору припадає на слова «вітер розносив луну», які супроводжуються низхідним октавним стрибком вокаліста.

До другої строфи «підводить» 4-тактова інструментальна зв'язка, у якій ля-бемоль мінор замінюється мі-бемоль мінором. Темп наступного розділу форми є більш рухливим (розпочинається словами «Щоб геть аж під яснії зорі»). Це також посилюється завдяки введенню фігурацій у партії

супроводу. Вокальна партія у перших трьох фразах строфи розгортається по звуках мелодичного мі-бемоль мінору. Зникають зменшені і збільшені співзвуччя, мелодика вокальної партії – більш пластична, фрази заокруглені та хвилеподібні. У сукупності це створює відчуття світлої надії, що ще десь жевріє у ліричного героя в душі. Композитор тут, як і в першій строфі, звертає значну увагу на гармонічну колористику, що напряду впливає із поетичного тексту вірша: зокрема, фрази «яснії зорі», «дзвінки спів», «хвилі прозорі», «хибке море» виділені динамічно, саме на них припадають акценти у вокальній партії. Також для перших трьох характерний катабазисний мелодичний рух, для останньої ж – «мінливий» низхідний та наступний висхідний стрибки на кварту та терцію. Мінливість водної стихії також передана гармонічно з допомогою модуляції у далекі тональності (з Ре мажору в До мажор та наступний Сі мажор). Немалу увагу також відіграють фактурні вирішення, адже остання має звукозображальне значення: наприклад, фрази «упасти на хвилі!», «буяти над морем хибким» супроводжуються мелодичною фігурацією у партії фортепіано.

Однак остаточний крах наступає у третій, останній строфі солоспіву. Композитор музично протрактував її надзвичайно цікаво, адже текст тут у своєму роді дещо перечить музиці: *«Лунали б тоді мої мрії / І щастя моє таємне, / Ясніші, ніж зорі яснії, / Гучніші, ніж море гучне»*. У тексті – світла радість і щира надія, у музиці – повний розпач і остаточна зневіра. В цей же час у вокальній партії спостерігаємо появу нового мелодичного матеріалу, який є контрапунктом до початкової (першої строфи) теми. У вербальному аспекті третя строфа підсумовує образність попередньої – ясні зорі, море гучне – звідси знову гармонічна барва і укрупнення фактури. Повертаються зменшені і збільшені співзвуччя, катабазисний півтоновий рух октавами у низькому регістрі фортепіано, у вокальній фразі широкі стрибки, декламаційні вигуки. Як і в попередньому аналізованому зразку, саме на останню частину припадає генеральна кульмінація твору (на останню фразу).

Лише коротке 4-тактове інструментальне завершення, в основі якого лежить тонічний органний пункт, приводить до заспокоєння.

Не менш цікавим є солоспів «Дивлюсь я на яснії зорі» Федора Надененка. Написаний він у простій наскрізній формі, розділи якої відповідають кількості строф вірша (всього їх дві). Також він має риси наскрізності та за своєю суттю є лаконічним монологом-роздумом. Неквапливість розгортання та споглядальність підкреслюється багат шаровістю фортепіанного супроводу: остинатні фігурації в середньому регістрі поєднуються із органними пунктами у верхніх голосах та нижніх голосах. Їх доповнюють акорди в низькому регістрі та невеличкі підголоски, що подекуди перемежують вокальну партію.

Поезія у цій композиції втілена митцем із застосуванням декламаційного принципу, який органічно поєднується із пісненими кантиленими фразами.

Солоспів складається із двох відносно завершених побудов та коди-епілогу. Перша з них має всього 5 тактів та розпочинається словами «Дивлюсь я на яснії зорі». Дві вокальні фрази початкової побудови є кантиленими та доповнюються катабазисним рухом басу, завдяки чому й замальовується романтична картина любовної ночі та приємних почувань, якими супроводжуються почуття закоханості («коли мені в серце солодку отруту лили»). Це відчуття поглиблюють вже згадані органні пункти та «пусті» квінти у низькому регістрі фортепіано. Основною тональністю розділу і твору в цілому є до-дієз мінор.

Вже традиційно другий розділ форми тематично – це своєрідний промінь надії у ліричного героя. Те ж саме спостерігаємо у в композиції Ф. Надененка (починається словами «Ви, зорі, байдужії зорі»). Декламаційність змінюється пісненими фразами із відносно широким діапазоном, хвилеподібною й гнучкою мелодичною лінією. Фактура фортепіанного супроводу залишається незмінною. Замість до-дієз мажору з'являється Ля мажор, який в останніх чотирьох тактах змінюється основною

тональністю твору. У цьому розділі Ф. Надененко застосовує «золоту» секвенцію, якою він передав гру світла, що пов'язано із поетичним текстом (у поезії Лесі Українки зорі спочатку байдужі і холодні, а потім «інакші були»). На особливу увагу також заслуговує відтинок композиції на словах «отруту лили» (за першим разом), де композитор апелює до творчості Сергій Рахманінова, а зокрема його романсу «О нет, молю, не уходи».

Остання побудова твору (*«В той час, коли ви мені...»*) водночас виконує резюмуючу роль коди або епілогу: поетично повторює останній рядок попереднього розділу, однак тематично – це зовсім іншим музичний матеріал. Важливо, що такий варіант є відмінним від першооригіналу поезії Лесі Українки. Мелодика вокальної партії знову має риси декламаційності. Фактура супроводу незмінна. Всього остання побудова має 6 тактів та цілком побудована у до-дієз мінорі.

Солоспів Федора Надененка позбавлений драматизму – це мовби тиха печаль і сум героя, думка про невідворотність та примирення з цим. Лише на кілька тактів цей настрій змінюється світлою надією, яка майже одразу ж гасне. Це митець органічно передав завдяки майже незмінним засобам музичної виразності. Виняток складає лише вокальна партія, яка короткочасно набуває рис пісенності.

Також до цієї групи відносимо **«Мадригал» Ігоря Щербакова**. Хоч він написаний для хору, втім впродовж композиції яскраво виділяється соло тенора, а голоси хору, на наш погляд, лише доповнюють основний настрій композиції та у певному сенсі виконують роль супроводу.

Митець для твору використав поезію Лесі Українки «Я блукав колись по ріднім краю», написану поетесою у 1880-х роках. Цікавою є назва, яку дав композиції Ігор Щербаков – Мадригал. Адже це є відомий світський літературний або музично-поетичний пісенний жанр, який неабияку популярність отримав в епоху Відродження. Здебільшого мадригали писали на любовну тематику, мали вони від 2 до 12 рядків. Звертаючись до літературного джерела – поезії Лесі Українки, бачимо, що основні риси твору

збігаються: вірш розповідає про блукання ліричного героя, пошук Долі та зустріч із дівчиною його життя. За розміром вірш не є великим – має одну строфу, що складається із 14 рядків. Ще однією особливістю вірша є його римування, де завершальне слово кожного рядка – це фонетичний складник попереднього слова (Краю – Раю, Падолі – Долі, Стріхату – Хату, Винозірку – Зірку, Дівочі – Очі, Пом’яту – М’яту, Пригоді – Годі).

Ця особливість поезії гнучко відображена у творі І. Щербакова. В цілому твір складається із трьох розділів й має риси наскрізності. Розпочинається твір у соло тенора на фоні педалей тенорів та басів. Цікаво втілені композитором фонетичні повтори: вони цілком проводяться у хорі витриманими крупними тривалостями, або ж кількаразовим повторенням останнього слова. Щоразу такі повторення – це мов наступна сходинка до кульмінації, що припадає на останню фразу другого, «хорового», розділу твору – на слова *«Промінь ясний ті дівочі / Очі»*.

Та повернемося до початку композиції. Для вокальної партії соло тенора властива мелодекламація. Його інтонації звучать мовби здавна, архаїчно, завдяки натуральному мі мінору (перші дві фрази тенора). Відповідають йому тихі акордові фрази хору: спочатку у Ля-бемоль мажорі та Мі мажорі, а вдруге – у Мі-бемоль мажорі, Ре-бемоль мажорі. Завершується другий рядок поезії ввідним септакордом до до мінору, у якому далі проводиться соло тенора. На словах *«Приблудився під стріхату хату»* значення хору неабияк зростає: голоси вступають імітаційно.

Другий розділ твору цілком відведений хору. Для нього властивими є ритмічна дімінуція та неодноразова зміна розмірів (4/4, 3/4, 5/8, 6/8, 3/4). Неабияк зростає роль поліфонічних елементів. Всього ця побудова займає об’єм 24 тактів та завершується генеральною кульмінацією на слові «очі» у мі-бемоль мінорі, після якої знову повертається соло тенора.

У заключній побудові твору композитор застосовує явище політональності: соло проводиться у фа-дієз мінорі, тоді витримана хорова відповідь звучить у фа мінорі. Після двох фраз тенора заключне слово поезії

– «годі», – ще чотири рази розспівується в партії хору. Завершується «Мадригал» тематичною аркою – тенор соло повторює початку фразу, що тим самим скріплює композицію. Втім, звучить вона вже не в мінорі, а на пів тону нижче – у мі-бемоль мінорі.

Дослідивши у цьому розділі творчість Лесі Українки, можна зробити висновок, що її поезія надихнула створити композиторів твори, які повністю відображають внутрішній стан мисткині.

РОЗДІЛ 2. ВОКАЛЬНИЙ ЦИКЛ ОЛЕКСАНДРА КОЗАРЕНКА «СІМ СТРУН» НА СЛОВА ЛЕСІ УКРАЇНКИ: СТРУКТУРНО-КОМПОЗИЦІЙНІ ТА ВИКОНАВСЬКІ ОСОБЛИВОСТІ

2.1. Композиційні особливості вокального циклу «Сім струн» Олександра Козаренка

У ранній творчості сучасного львівського композитора і музикознавця Олександра Козаренка є чудовий зразок музичного втілення поезій Лесі Українки – це вокальний цикл «Сім струн», в основі якого лежить однойменний цикл поезії Лесі Українки. Саме ця композиція (у редакції 2018 року), наряду із камерною кантатою «П'єро мертво петлює» (вірші Михайла Семенка), «П'ятьма романсами на слова Софії Майданської», «Триптихом» на вірші Марти Томенко та камерною кантатою «Мікросхеми» на слова М.Томенка у 2020 році була номінована на Шевченківську премію.

Цикл створений у 1981 році, про що свідчить примітка у виданні, де опублікована композиція¹. Цей твір, а також Варіації на російську тему для фортепіано, Рондо для скрипки і фортепіано, «Дві писанки» для фортепіано, були створені ще під час навчання у Львівському музичному училищі. Вперше вони прозвучали у 1982 році, на авторському концерті О. Козаренка у цьому ж навчальному закладі у виконанні автора[15].

Поетичний цикл «Сім струн» написаний Лесею Українкою у 1890 році та вперше опублікований у збірці «На крилах пісень», яка у свою чергу була опублікована за сприяння Івана Франка у 1893-му. Присвятила поетеса його Михайлові Драгоманову, своєму дядьку. Складається він із семи поезій, що відповідають семи нотам, де початок кожного вірша (якщо точніше, то перший склад) відповідає кожній з музичних нот: До, Ре, Мі, Фа, Соль, Ля і Сі відповідно. Композитор також використовує ці назви нот для вказівки тональностей номерів циклу за винятком заключного номера. Також варто

¹Вперше цикл опубліковано у виданні: Козаренко О. Вокальні твори на слова Лесі Українки, Софії Майданської, Марти Томенко./ Підг. до друку М. Логойди. Львів: Спів Митуси, 2001.

зауважити, що прослідковується ще одна аналогія: цикл Лесі Українки належить до ранньої творчості поетеси, як і цикл Олександра Козаренка. В його основі лежить наскрізна тема поневоленої, безталанної України, якій її «вільні пісні» поки що чуються лише уві сні. Внаслідок цього важливу роль відіграє семантика сну, ночі, фантазії, боротьби, а також образів пташок, їх співу, настання весни як віри у світле, безхмарне майбутнє. Останній номер циклу «SI» (Settina²) – це своєрідний підсумок та щира віра у найкраще: *«І буде та кобза — гучна, / Та тільки не може вона / Лунати від струн моїх тихих щиріше»*.

Олександр Козаренко у своєму ранньому опусі ретельно пропрацював і переосмислив поезії Лесі Українки. Композитор практично залишає недоторканим поетичний текст мисткині: у вокальному циклу май женема скорочень, повторень чи доповнень (у першому ж номері музичного циклу в кінці відтворено перший рядок початкової строфи вірша, а такого повтору нема в поетичному оригіналі), що часто можемо бачити при адаптації вербального тексту до обраних вокальних жанрів. Як і в Лесі Українки кожен з семи номерів опусу має ще й підзаголовок, що конкретизує і відсилає слухача до музичних чи літературних жанрів (гімну, пісні, колискової, сонет тощо).

Цикл продовжує класичну традицію обрання для вокального циклу цілісного поетичного циклу одного поета (як наприклад, «Любов поета» Роберта Шумана); з іншого боку – від класичної традиції відрізняє цей цикл розрахунок композитора на безперервне виконання всього циклу (за принципом атаки) і без можливості виконувати частини окремо поза циклом).

Твір Олександра Козаренка являє собою розгорнуте вокально-інструментальне полотно, у кожній з частин якого бачимо, що О. Козаренко переважно дотримується жанрових ознак, окреслених та зазначених поетесою. З іншого ж боку, він доповнив їх додатковими жанровими

²Назва строфи на сім рядків, на основі якої побудована поезія Лесі Українки

нюансами. На думку О. Коменди, окремі номери циклу є моно жанровими, інші ж – полі жанрові [15, 197]. До перших дослідниця відносить частину «MI: Місяць ясенський», який і за підзаголовком, і за композиційно-інтонаційним вирішенням є колисковою, а також – частина «SOL: Соловейковий спів навесні», що являє собою драматичний монолог ліричного героя. Водночас, до поліжанрових частин музикознавиця відносить «DO: До тебе, Україно, наша бездольная мати», у якій поєдналися жанри гімну (підзаголовок частини) та монологу, а ще «RE: Реве-гуде негодонька» – де бачимо драматичну пісню та скерцо у середній частині.

Ще однією рисою циклу є значна увага композитора до вербального аспекту: у всій частині опусу у вокальній та фортепіанних партіях гнучко відтворені образи або ж окремі слова (словосполучення) поезій. Нерідко також спостерігаємо звуконаслідування та стилізації співу солов'я, арфи, кобзи, негоди тощо. Ця риса характерна для вокальної музики в цілому.

Немалу роль відіграють поліфонічні елементи та цитування. Впродовж циклу неодноразово зустрічаємо фугатні побудови, імітації, канони. Одним із найцікавіших інтеграцій в опусі є використання відомої середньовічної секвенції «Dies irae», що уособлює семантику смерті, яка у моменти появи мелодії, або ж з'являється вербально, або ж образно.

На окрему увагу, на наш погляд, заслуговує поєднання вербального аспекту із вокальною партією. Остання являє собою синтез кантילени, декламаційних епізодів, речитативів та навіть вкраплень *Sprechstimme*, які у свою чергу гнучко корелюють із поезіями Лесі Українки. Наприклад, у першій частині («DO») саме з допомогою вокалу виявляється основна ідея частини – нещаслива доля України. У зв'язку з цим кульмінація припадає на рядки *«Здійметься високо в небесні простори і, може, спітка тую долю, / і, може, тоді завітає та доля жадана до нашої рідної хати...»*. Ще один яскравий зразок можемо знайти у частині «FA», що пронизана семантикою смерті та фантазій. Ліричний герой звертається до фантазії з надією знайти відповіді на одвічні питання. І саме на запитальному слові «як?» композитор

робить акценти. Водночас, кожне з запитань від відокремлює, цезурами. У наступній частині «SOL» О. Козаренко з допомогою вокалу та фортепіано гнучко імітує переспіви солов'їв.

Також композитор у вокальній партії усіх номерів циклу слідує за поетичним словом Лесі Українки чітко дотримуючись першоджерела. Внаслідок цього, цілком збігаються характери, образи, цезури. Вокальна партія насичена мовними інтонаціями. Поєднання вокалу і партії фортепіано є прикладом поліфонії пластів: фактично вони розгортаються незалежно один від одного, обоє розкішно-віртуозні, як двілінії, що йдуть паралельно, не перетинаються, але і не розбігаються. Також помітною є особлива увага композитора до слова, дихання та фразування. Внаслідок цього митцю вдалося досягти жанрової, фактурної, ритмічної, мелодичної тощо самостійності кожної з партій – вокальної і фортепіанної, але також і їхньої рівноваги. Тож розглянемо детальніше кожен з частини циклу О. Козаренка.

Розпочинає його композиція «DO» («*До тебе, Україно, наша бездольная мати*»), що має підзаголовок «Гімн». Останній цілком дотримується автором музичної композиції, що виявляється піднесенням, дещо навіть величним характером твору, акордовим викладом партії фортепіано, зазначенням темпу – *Grave maestoso* (Повільно і велично), що особливо виявляється у крайніх строфах тексту (першій і п'ятій). Друга, третя та четверта строфи твору – це експресивний драматичний монолог ліричного героя. В цілому, у поезії йдеться про безталанну, поневолену Україну та пісню, присвячену саме їй. Про те, що ця пісня буде літати по світі, зустрічаючи птахів, людей, сині моря і високі гори, поля, та шукати щасливу долю для України. Саме пошук долі стає центральною ідеєю твору, адже саме з нею пов'язані типово романтичні образи природи та захоплення нею.

Твір має наскрізну форму. Крайні, урочисті розділи написаний у До мажорі. Їх характер ствердний та урочистий, що вказує на зазначену жанрову природу частини – гімн. Вокальна партія декламаційна, мелодичні фрази заокруглені та чітко розділені паузами та цезурами. Крайні строфи також

побудовані на одному і тому ж тематичному матеріалі. Доповнює її акордова фактура партії фортепіано, у якій чітко чуємо основний звук ладу – «До», що проводиться у різних голосах як органний пункт.

У строфах 2-4 гнучко відтворене відчуття польоту пісні, що насамперед виявляється у розгортанні мелодики у висхідному напрямку (кожна строфа розпочинається все вище, а також – поєднанні декламаційності із кантиленою. Такий композиційний принцип, який застосовували ще класики – Франц Шуберт («Лісовий цар» благання дитини) і Ріхард Штраус у опері «Саломея» (сцена Саломеї з головою Іоканаана). Прикметно, що таким поступовим підняттям початком моделюється весь дальший тональний рух циклу. Це відчуття також посилюють тріолі у вокалі та супроводі. Витриманий звук «до» надалі залишається, доповнюючись арпеджіато в басах та інтонаційними підголосками до сопрано. Завершується друга строфа звуконаслідуваннями співу пташок у фортепіано, що зумовлено їх згадкою у тексті поезії.

Якщо у третій строфі тематичний матеріал у вокальній партії залишається, то фактура супроводу щоразу піддається змінам, поступово ускладнюючись, відповідно до драматичного наростання. Додаються гармонічні фігурації в басах, тремоло в середніх голосах та значно ускладнюються мелодичні лінії у високих. Кульмінація частини припадає на четверту строфу. Композитор послідовно змальовує образи моря, швидкого і високого лету (*«Полине за синєє море, полине за гори, / Літатиме в чистому полю, / Здійметься високо-високо в небесні простори / І, може, спітка тую долю»*), що виявляється тривалих плавних інтонаційних підйомах і спадах як у сопрано, так і фортепіано. Кульмінація частини припадає на слово «долю», що є найвищим в діапазоні першої частини. Після цього одразу настає поступовий емоційний та інтонаційний спад. Повертається початковий, величний характер Гімну (композитор зберігає початковий тематичний матеріал).

Друга частина, «RE» (Реве-гуде негодонька) – це драматична пісня, що цілком співзвучно із підзаголовком твору. Написана вона у наскрізній формі, останній розділ якої служить репризою першого. Основною її тональністю є ре мінор. Середина форми містить кілька строф поетичного тексту, при цьому композитор послідовно «розмиває» межі розділів форми і строф – динамічна інтенсивність руху нівелює все це на своєму шляху. Таким чином О. Козаренко відтворює образ бурі, який знаходимо у поетичних рядках, та магичні властивості пісень головного героя, завдяки яким уся негода (чорні хмари, дощі та туга) зникне та розвіється.

За об'ємом середина форми повністю відповідає крайнім розділам наскрізної форми (16+16+16). Досягти композитор цього зумів, перетворивши три строфи у своєрідне магичне заклинання: вокальній партії це втілено як безупинний речитатив шістнадцятками, без жодних цезур чи зупинок. Доповнюють таку ірреальну картину делікатні акорди на стакато у партії фортепіано. Також тут знову бачимо прийом звуконаслідування: на слові «вода» акорди змінюються висхідною та низхідною хроматичною гамою.

Звукообразність присутня і в крайніх частинах композиції, де відображена бурхлива негода: численні хроматизми у низхідному русі, арпеджіо та безупинний рух. Втім, у партії вокаліста цього немає. Натомість залишаються лише півтонові інтонаційні ходи, а ритмічно вона являє собою постійні пунктири та між тактові синкопи, мовби зображуючи ліричного героя, що спостерігає за бурею.

Обрамлена частина 4-тактовим інструментальним вступом трелями та 4-тактовим заключенням, у якому у вокальній партії ще раз дублюється останнє слово «не журюся» на фоні низхідної хроматичної гами у фортепіано.

Третя частина, «MI» (*Місяць ясенський*), вирішений, як *колискова*, що знову ж таки відповідає підзаголовку частини та її змісту. Крім жанрової визначеності, в цьому творі композитор дотримується вказівки Лесі Українки

Arpeggio (перебір струн) буквально, використовуючи цей прийом виконання у фортепіанному супроводі (гармонічні фігурації).

За формою це варіації на сопрано остінато, адже кожна із п'яти строф побудована на тому ж тематичному матеріалі (йдеться про вокальну партію). Розпочинається композиція тихим і делікатним 8-тактовим вступом, що імітує челесту (про це також і свідчить ремарка автора – «*sempre stacatto quasicelista*»). Особливого колориту також додає ладове забарвлення – поєднання лідійського міксолідійського мажору.

В основі кожної строфи лежить низхідний мелодичний хід, що містить хроматизми. Сама строфа невелика, складається із двох фраз, де перша побудована за принципом aab, а друга –ab відповідно. Повторність та заокругленість фраз є однією із характерних рис жанру колискової. Супровід дуже лаконічний – це лише акорди арпеджато, які ще доповнюють делікатні «соль» вісімками у високому регістрі, що зустрічаються між фразами та у кінці строфи відповідно. У середніх строфах знаходимо риси куплетно-варіаційної форми, композитор досягає діаметрально протилежних образів і настроїв («Лихо не спить!»).

У наступних строфах мелодика вокальної партії повністю зберігається. Єдиним незначним винятком є четверта, кульмінаційна строфа («Сором хилитися»), де змінюється тональність викладу з Мі мажор на Соль мажору. Саме тому основна мелодія звучить на м.3 вище.

Втім, характер частини доволі драматичний, що створюється насамперед завдяки зміні фактури фортепіанної партії. Від строфи до строфи вона ускладнюється, доповнюючись новими підголосками та розширюючись в діапазоні. Остання побудова повертає до початкового, спокійного характеру ніжної колискової.

Частина «FA» («Фантазіє! Ти сило чарівна») – одна із найбільш драматичних частин циклу. Тут композитор бере за основу не той варіант поетичного тексту, що представлений у циклі «Сім струн» Лесі Українки, а зовсім інший авторський варіант цієї поезії. Вона має підзаголовок «Сонет»

(це співпадає із жанром вірша Лесі Українки) та поєднує у собі жанрові ознаки поліфонічного жанру (варіації *basso ostinato* – у фортепіанному вступі та його вільний ракохід у фортепіанному завершенні). Центральна частина твору може бути визначена як драматичний монолог, наповнений виразними декламаційними інтонаціями. Ще однією важливою особливістю частини є використання композитором середньовічної секвенції «*Dies irae*», яка одноголосно проходить у вступі твору, та яка ще неодноразово з'явиться впродовж циклу, втілюючи семантику смерті, страху, небезпеки та протистояння.

Сама частина складається із двох відносно завершених розділів та розгорнутої фортепіанної постлюдії. Перший розділ доволі стриманий, написаний у фа мінорі. За змістом, це звертання героя до Фантазії, до її безмежної сили, що здатна навіть збудити «*мертвих з вічного їх сна*» та допомогти навіть у безнадійному становищі. Вокальна партія являє собою поєднання кантлени і мелодекламації, та розгортається на фоні витриманих акордів у фортепіано. Другий же розділ – повна протилежність першого. спокій і стриманість змінюються схвильованістю та відчаєм: герой задає Фантазії питання, які залишаються риторичними: «Як навчить байдужих почувати?», «Як час вернуть, що марне проминув?», «Як жити нещасливим?». Кожне питання звучить все більш напружено, у високому регістрі, із широкими інтонаційними стрибками, що додає ще більше драматизму. У цьому напрямку й збудована фортепіанна партія, яка теж все більш і більш драматична. Кульмінація припадає на останнє запитання героя, яке раптово обривається фортепіанною постлюдією, що є не менш драматичною та стрімкою.

Певне заспокоєння приносить наступна частина циклу – «*SOL*» («Соловейковий спів навесні»), початок якої імітує співи солов'їв: спочатку у 6-тактовому фортепіанному вступі, а згодом у першому розділі частини. Останній займає 16 тактів та являє собою імітації переспівів птахів між

вокальною та фортепіанними партіями (інтонаційно, також трелі, форшлаги, що є поширеним при імітаціях співу птахів).

Наступний розділ починається на основі тематичного матеріалу попереднього. Втім, це не є пасторальна картина природи, за змістом, це спогад, казка, яку герой може чути і бачити лише уві сні, адже реальність зовсім інша. Знову згадуються пісні. У п'ятій частині циклу йдеться саме про вільні пісні, що поєднуються із семантику сну: *«Ох, невже в тобі, рідний мій краю, / Тільки й чуються вільні пісні — / У сні?»*

Приємний спогад героя майже одразу переривається усвідомленням, що це не є дійсністю: трелі та «пташині мелодії» раптово перериваються, звучать мовби далеке ехо. Їх замінює драматичний монолог з елементами *Sprechstimme* на фоні витриманих акордів фортепіано у низькому регістрі.

Третій розділ частини розпочинається із ремінісценції частиною «DO», що пов'язано із згадкою про Україну («Вільні співи, гучні, голосні / В ріднім краю я чути бажаю»), яку бачимо у вокальній партії у вигляді часткового повторення початкових інтонаційних фраз. Також їх підкреслює поява органного пункту на ноті «до» у фортепіано.

Далі монолог стає ще більш драматичним, До мажор змінюється фа мінором, вокальні фрази стають ще більш напружені, кожна з них звучить ще вище. Це доповнюється об'ємним, акордовим фортепіанним супроводом. Завершується спалах неодноразовим повторення слова «у сні», яке переривають своєрідні голосіння. Якщо до того рух був лише висхідних, то з кожним повторенням «у сні», відбувається як інтонаційний, так і динамічний спад. Завершення частини є надзвичайно символічним, що виявляється насамперед у музичному плані: на останньому «у сні» знову з'являється секвенція «Dies irae», тим самим прирівнюючи сон із смертю. Такий повтор із номеру «Фа» є нічим іншим як тематичною аркою-ремнісценцією, яка сприяє «цементуванню» циклу.

Передостання частина циклу «LA» («Легідні весняні ночі зористі») – насичений глибинним мелодизмом ноктюрн. Особливістю цієї частини є

неабияка роль поліфонічних елементів: імітації, фугато та канонів. За змістом – це чудова картина природи, віра в те, що настане весна, та її символічну роль сили, що сприятиме оновленню та відродженню.

Ця думка послідовно реалізована у музичному тексті твору. В основі частини лежить стримана лірична тема у натуральному ля мінорі, яка у незмінному вигляді з'являється впродовж твору у різних мелодичних голосах. Перше проведення спостерігаємо у партії вокаліста («Легідні веснянії ночі зористі»). Друге проведення вже звучить у секунду у вокаліста та фортепіано одночасно без жодних змін. Наступні появи теми віддалено нагадують експозицію фуги. Вокальна партія активно, щоразу розширюючись у діапазоні. На словах «Там яснії зорі» тема розпочинається вже від звуку «ля», а не «сі», далі проведення вже за стреттним принципом. Водночас, вокальна партія звучить все вище і динамічніше: її кульмінація припадає на словах «Гімни лунають любові».

В останньому, кульмінаційному розділі частини поліфонічні прийоми замінюються акордовим викладом. Мелодична лінія вокальної партії далі розгортається за принципом наростання, а сама частина завершується на високих звуках «сі» і «ре» на словах «весняні», тим самим утверджуючи основну ідею поезії Лесі Українки. «Веснянкові» мотиви також використані і в початковому музичному матеріалі. У супроводі їх доповнюють квартакорди.

Остання частина циклу «SI» («Сім струн я торкаю, струна по струні») – це екстатичне аріозо. Вона також наповнена елементами звуконаслідування (гра на кобзі): арпеджато у фортепіано, ефект «перебирання струн» у вокальній партії. Форма частини наскрізна, складається із двох розділів, що відповідає кількості поетичних строф.

За змістом тут йдеться про грі на кобзі, музику, що полине по світі, і відкликнеться у багатьох. За загальним настроєм вона цілком відповідає початковому гімну: насамперед за атмосферою вільного польоту музики, що втілено з допомогою тріолей у вокальній партії і супроводі та арпеджованих

акордах. Другий розділ більш драматичний акордове арпеджато змінюють арпеджіо, мелодичні та гармонічні фігурації шістнадцятками, а також хроматизми. На такому фоні розгортаються мелодекламаційні інтонації вокальної партії.

Знову спостерігаємо значну увагу до поетичного слова. Зокрема, на словах «...і буде та кобза гучна!» чуємо драматичні акорди фортепіано та висхідну мелодію вокаліста, де кожен звук виділяється окремо. Після цього короткочасно з'являється початкова фактура та матеріал вступу.

Завершується вокальний цикл інструментальною постлюдією, що побудована на початковій темі України, що початково проводиться в різних регістрах. Також повертається початкова тональність До мажор, тим самим формуючи тематичну арку та надаючи йому цілісності.

Отже, вокальний цикл «Сім струн» Олександра Козаренка на основі поезії Лесі Українки вражає різноманіттям образів. Опус пронизаний наскрізною темою батьківщини, що збудована у фрігійському ладі. Саме з допомогою теми України композитор зумів об'єднати калейдоскоп музичних заклинань-заговорювань (II ч. – «Ре»), колискову (III ч.– «Мі»), гімнічну прославу (IV ч.– «Фа»), пасторальні картини (V ч. – «Соль» і VI ч. – «Ля»), а також – локрійське арфове звуконаслідування (VII ч. – «Сі»). Тема Українки водночас є смисловою аркою усього циклу, адже нею він розпочинається у частині «До», і нею ж завершується в інструментальній постлюдії, що є своєрідним резюме усього твору.

2.2 Цикл «Сім струн» О. Козаренка у виконанні Ірини Ключковської: до характеристики інтерпретації

Якісні аудіо та відеозаписи композицій на слова Лесі Українки наразі залишаються відкритою проблемою через їх відсутність. На жаль, поки що вокальний цикл «Сім струн» О. Козаренка є одним із небагатьох опусів на поезії Лесі Українки, що є у вільному доступі у якісному студійному записі у

виконанні сопрано Ірини Ключковської та піаністки Мар'яни Самотос³. Запис циклу здійснювався на базі Івано-Франківської філармонії імені Іри Маланюк та став частиною проєкту «Ірина Ключковська. Фантазії», який вдалося реалізувати за підтримки Українського культурного фонду у 2018 році. Продюсером проєкту є Роман Дзундза.

Ірина Ключковська закінчила Львівську Національну Музичну Академію імені М. В. Лисенка за спеціальністю «Академічний спів» (клас доцента, Заслуженого артиста України Василя Дударя). Солістка Івано-Франківської обласної філармонії. Гастролювала в Польщі, Бельгії, Франції, Австрії, Німеччині, Фінляндії. Є лауреатом численних конкурсів, як за кордоном, так і в Україні. Учасниця та авторка багатьох сольних програм: «Концерт музики бароко» (2013), «Срібні струни душі» (2013), «Вокальні вечори» (2014), «Коли кличу, озвися до мене...» (2015), «Salve Regina» (2015), «Камерна музика Р. Шумана» (2015), «Вокальна романтична музика» (2017), «Вечір сакральної музики» (2017), «Хтось постукав в моє серце» (2018), «Фантазії» (2018), «Soli Deo» (2018), «Vacio di Primavera» (2019).

У 2018 році отримала грант від Українського культурного фонду для запису диску «Ірина Ключковська. Фантазії» (2018), який став першим камерно-вокальним альбомом в історії Івано-Франківська. Голос Ірини Ключковської характеризується винятковою вокальною технікою, легкістю, приємним теплим тембром з наповненістю та глибиною звучання. Її акторська гра, насправді, майстерна, їй вдається поєднувати глибокий драматизм з витонченим ліризмом, створюючи виразні музичні та драматичні образи героїв на високому рівні. Їй підвладні кращі зразки вокального мистецтва, та найрізноманітніше епохи та стилі : музика бароко, класика, або твори сучасних композиторів, які вона виконує на найвищому рівні.

Концертний репертуар співачки великий та різноманітний, включає в себе оперні арії, твори кантатно-ораторіального жанру, романси, обробки

³<https://www.youtube.com/c/%D0%A0%D0%BE%D0%BC%D0%B0%D0%BD%D0%94%D0%B7%D1%83%D0%BD%D0%B4%D0%B7%D0%B0/videos>

народних пісень. Також до її репертуару входять арія Галі з опери Заграва, А. Кос-Анатольського, партія Мадам Герц із зінгшпіля «Директор театру», В. А. Моцарта тощо.

Для виконавського аналізу ми обрали аудіозапис частин «До» і «Фа» із альбому «Фантазії» у виконанні Ірини Ключковської (сопрано) та Мар'яни Самотос (фортепіано). Як ми вже згадували, запис музичного матеріалу відбувався на базі Івано-Франківської філармонії ім. Ірини Маланюк у 2018 році. Він є дуже якісним, що дає змогу вдало та більш глибоко проаналізувати всі особливості виконання гімну, а також, сам твір в цілому. Кожен з номерів ми проаналізували за визначеним планом.

«ДО»

– *Дикція, артикуляція.* Текст цього романсу представлений у вірші Лесі Українки зі збірки «Сім струн». «До» є першим у цьому циклі. Твір має підзаголовок, який вказує на його жанрову специфіку. Сама ж нота «до», виконує роль художнього обрамлення. Це – величний гімн, який наскрізь пронизаний тремтливими почуттями та пестливим ставленням до України. Поезія твору є узгодженим поєднанням запалу із «заземленістю». Функція поетичного розміру тут амбівалентна: амфібрахій, надаючи піднесеності віршеві, в той же час служить надійним земним опертям. В гімні «До» перед слухачем постає яскраво виражена картина фізичного рівня життя, де відображаються звичайні земні турботи та тривоги.

У виконанні драматичність та велич твору підкреслюється за допомогою опорних слів, чітким промовлянням тексту, а також, перебільшеної артикуляції деяких приголосних. У середній частині, вокальна партія насичена мовними інтонаціями, що зумовлює більш високі вимоги до дикції виконавця. Наприклад, починаючи з 7 такту, в вокальній лінії з'являються тріолі, що наближує партію до речитативного виконання. Далі, починаючи з 13 такту, підкреслюється напруженість моменту за рахунок високої теситури, де виконавиця артикулює приголосні більш форсовано, що обумовлено драматичними фразами. Після 21 такту, висота теситури

збільшується, це приводить до кульмінаційних уривків, де виконавиця ще жорсткіше вимовляє всі звуки і на максимально крайніх по діапазону нотах вона виділяє головні слова, такі як «де схована доля» у 15 такту, або ж «самотная» у 17, «гучная» у 20, «рідної» у 30 тощо, як акценти для показу емоційно забарвленого характеру. Всі стрибки на головні слова виділяються яскраво забарвленим тембром для того, щоб показати усю велич цього твору, що приводить до співучої та насиченої кульмінації гімну у 27 такті, де розспівується слово «доля» на найбільш високій теситурі. В 30 такті виділяється слово «рідна», з форсованою літерою «р», як показ почуттів співачки. В 32-му – «Україно», також, перебільшено вимовляння приголосних звуків, звучить як акцент, таким чином, виконавиця показує звертання. Взагалі, усюди, де є звертання до країни, Ірина використовує такий спосіб виконання. В 36-37 тактах, співачка виділяє фразу «безталанная мати» і як би, ставить крапку. Це і є величним закінченням гімну.

Отже, проаналізувавши всі ці аспекти, можна прийти до висновку, що первинним для співачки є зміст тексту, який підкреслюється за допомогою головних засобів, таких як: чітке промовляння слова, деяка форсованість приголосних, та водночас, легкі та плавно виконувані голосні звуки, іноді і вони проспівуються з деяким надрином, що показує величчя, сяйво та трохи ліричний стиль твору. Завдяки цим аспектам, не втрачається форма гімну, фрази з'єднані між собою логічним використанням динаміки, що складає враження цільної композиції.

-Дихання, фразування. У нотному тексті явно не прописано, коли і де треба брати дихання, виконавець має змогу по смислово навантаженню сам обрати ці місця, орієнтуючись на розділові знаки, паузи, опорні, або ж, головні слова та на кульмінаційні моменти. Фразування ж, навпаки дуже чітко вказано композитором. В гімні кожна фраза відділяється паузами, що дає змогу виконавцю взяти дихання. Темп твору стриманий, проте, часта зміна розміру такту, спонукає його до пришвидшення. В

даному романсі, виконавиця частіше за все бере дихання на 1-1,5 такту (з урахуванням затакту, вдих береться на останній долі такту).

Вокальна лінія дуже різноманітна, вона поступово розвивається протягом усього твору, що допомагає систематизувати фразування та дихання. Починаючи з затакту до 11 такту, дихання стає більш глибоким, адже змінюється теситура, фрази виконуються зі збільшеним внутрішнім рухом, темп пришвидшується, що обумовлено вказівкою в нотах – *ritmosso*. Надалі, кожна фраза закінчується на довгій, протяжній ноті, що спонукає брати дихання в середині фрази для того, щоб її плавно завершити. З затакту до 20 такту, темп стає ще швидшим, в нотах вказано *accelerando*, співачка дотримується цієї вказівки, та на ще більш високій теситурі, вона бере глибокий вдих. За допомогою фразування підкреслює драматизм цієї фрази. В 23 такті з'являються незручні стрибки, а також, в кінці фрази оспівування стійкого ступеню, яка позначена довгою нотою, ще й зі зміною. В цьому випадку, виконавиця за допомогою технічних навичок (кантиленного звучання) та дихання, проспівує максимально легко, ненав'язливо перший відрізок фрази, не бере дихання взагалі, і, виконуючи вказівку в нотах (f), співає більш форсовано другий відрізок. Цим вона виправдовує художній зміст фрази, а також, вимоги, які вказані в нотному тексті. З 26 такту починається кульмінація, темп пришвидшується, розмір такту знову змінюється. Висока теситура з динамікою на форте, утримання половинної ноти, спонукає до взяття ще більшого обсягу повітря. Воно береться двічі на фразі «здійметься високо..», а також «і, може..». Це найбільш логічний варіант взяття дихання, адже в цьому випадку не втрачається зміст і зберігається цілісність фразування. Починаючи з 28 такту, вокальна лінія стає хвилеподібною, з незвичними стрибками. Дихання береться на одну фразу двічі, згідно з розділовими знаками. І на останній фразі, з затакту до 36 такту, за допомогою дихання, виділяється слова «моя» і «безталанная мати». Фразування при цьому йде по наростанню динаміки до *f*, щоб у слухача з'явилося відчуття остаточного завершення твору. При цьому, слово «мати»

виконується об'ємним та насиченим звуком, як кульмінаційна крапка цього експресивного гімну.

Отже, всі вказівки композитора співачка точно та чітко виконує, вона вкладає в виконання свої емоції, які допомагають фразуванню. Дихання майже усюди береться двічі за фразу, і це є оптимальним варіантом для інтерпретації цього твору. Фразування стандартизовано – це цілеспрямований рух до самої високої ноти у фразі, при цьому, враховуються головні слова (акценти на них), які виділяються за допомогою більшого об'єму повітря при диханні.

– *Ведення мелодики.* Романс «До» – поліжанрова композиція. В ньому є ознаки гімну (ремарка Лесі Українки), які підкреслені акордовим викладом партії фортепіано, особливо помітні у першій строфі та в закінченні твору. Центральна частина – драматичний монолог, який насичений мовними інтонаціями.

Композитор віртуозно поєднує партію вокалу та фортепіано, це є прикладом поліфонії пластів. Вона проявляється в незалежності партій один від одної, вони як дві смужки, які звучать разом, не перехрещуються, але й не розгалужуються. Композитору вдається досягнути і жанрової, і фактурної, і ритмічної, і мелодичної тощо самостійності кожної з ліній – вокальної і фортепіанної, але також і їхньої рівноваги.

Саме завдяки симбіозу партій і вдається досягти яскравих кульмінацій: як загальних так і локальних. Найбільш значущих усього дві: у 27 і в 37 тактах. В першому варіанті кульмінація звучить на розпіву слова «доля» на крайніх високих нотах твору. Їй передують низка фраз, які з кожним разом проводяться або в новій тональності, або з більш високої ноти по наростанню, що показує експресивний характер та призводить до більшого осмислення тексту та задуму автору. Це були як секвенції так і оригінальні та неповторні фрази. Друга кульмінація є локальною, вона відчувається наприкінці, як жирна крапка, яка велично закінчує гімн. До неї проводились

декілька хвилеподібних фраз, які по характеру та музичному матеріалу були майже ідентичні темі на початку твору.

Вокальна партія є надзвичайно складною для виконавця, адже має немалий діапазон, тому, вона не кожному до снаги. Виконавиця дуже чітко, а головне, кантилено інтонує кожен ноту, підкреслює особливості твору та виконує всі вказівки, що є дуже важливим в процесі інтерпретації. До основних труднощів можна віднести: інтування півтонів, витримані звуки, стрибки на широкі інтервали, довготривалий спів на одному звуці, змінний розмір, тріолі, а також, теситурні особливості. Це все ще раз підкреслює думку, що не кожен співак зможе якісно, чітко та в характері виконати цей твір.

– **Темброві характеристики.** Партія має неабиякий діапазон, який охоплює майже дві октави: від найнижчого – до першої октави, до найвищого - сі другої. Для виконання цього твору, виконавець повинен мати неабиякий талант, хист та максимально вирівняний діапазон. Ірина Ключковська володіє унікальним голосом – колоратурне сопрано, в ньому поєднані гнучкість, повітряність, а також, насиченість тембру. Регістри у виконавиці вирівняні, тому, усюди звучать природно та органічно. В неї приємне vibrato, яке заворожує слухача. До основних технічних складнощів можна віднести: гамоподібний рух, а також, приближене до речитативу, виконання, що потребує більш згладженого, кантиленного звучання голосу на всьому діапазоні, як на піано так і на форте зі збереженням обертово насиченого звуку. Її високі й низькі ноти звучать дуже гостро та насичено, саме це і підкреслює всю велич та помпезність художнього замислу. Ведення звуку максимально професійне, тому, в тандемі з філігранним виконанням тріолей, акуратним оспівуванням звуків, а також, чіткими стрибками, які не помітні при прослуховуванні, все це створює незабутнє враження на слухача.

– **Питання темпо-ритму.** Темп гімну –Gravee maestoso – важкувато, з величність, або ж, деякою урочистістю. Дослівний переклад указує на те, що темп є більш повільним, проте сам твір на слух таким не відчувається

завдяки фортепіанній партії, яка починаючи з тяжких акордів, плавно переходить до середньої частини з дрібними тривалостями, що спонукає до стрімкого розвитку вокальної партії, а 3 частина, завдяки фактурі, підкреслює відповідність до гімну. З самого початку твору відчувається «пульсування» в акомпанементі, яке продовжується далі в вокальній лінії і плавно переходить знову до фортепіанної партії. Цей ефект підкреслює художній замисел, а також, показує стилістику твору.

З 11 такту з'являється вказівка *ritu mosso*, спонукаючи подальшому розвитку музичного матеріалу. З кінця 19 – *accelerando*, що також вказує на пришвидшення, мелодика стає більш насиченою завдяки вдалому поєднанню вокальної та фортепіанної партії. Виразність інтонацій, драматичність, з нотками експресії утворює цілісність структури романсу. Виконавиця робить агогічні акценти в тих місцях, де відчуває їхню потребу. Яскраво це проявляється в локальній кульмінації на форте. Після такого сильного вокального фіналу, фортепіанна партія продовжує розвиток мелодійного матеріалу та завершує твір акордовим *fortissimo*, а жирною крапкою слугує *glissando*, що додає віри в краще майбутнє.

«ФА»

Під час виконання драматичність твору підкреслюється чітким промовлянням тексту, деколи приголосні в кінці слова вимовляються перебільшено твердо та подовжено. Наприклад, такий спосіб виділити приголосну у слові звучить у кінці 13 такту, на слові «порожньому», де виконавиця виділяє букву «р», та надає їй форсоване, трохи різке звучання. В 16 такті усі ноти виконуються згідно принципу стакато, як і позначено у нотному тексті, тому дикція стає більш чіткою а приголосні звучать більш жорстко. У 17 такті акцент робиться на слові «мертвих», і літера «р» знову звучить форсовано. Таким чином виконавиця розставляє акценти на найбільш емоційно забарвлених словах, які несуть смислове навантаження. У 23 мелодія підкреслює напруженість моменту високою теситурою, виконавиця жорстко та чітко промовляє всі приголосні звуки у

кожному слові включно до 26 такту, особливо виділяючи слова « безмірним» і «горі», роблячи акцент на літері «р». Таким чином підкреслюється драматичність тексту та наголошуються головні смислові слова. Особливо акцентується слово « байдужих» у 29 такті, «що заснув» у 30 такті, ці слова становляться опорними та допомагають побудувати фразування. Акцентні слова продиктовані драматичним змістом тексту. У 31-32 тактах кульмінаційними словами є «марне проминув», у 33 такті знов виділяється перший склад слова «розпачливим» з акцентом на букву «р», теж саме звучить і у слові «порадь» у 34 такті. Фінальне кульмінаційне слово, «нещасливим», розбивається на склади, кожен з яких чітко артикулюється, підкреслюючи завершення драматичної думки у тексті.

Отже, можна виділити основні особливості дикції: жорстка артикуляція з чітким промовлянням приголосних звуків та закінчень слів, форсована літера «р», на якій робиться акцент у словах, що є ключовими у розумінні поетичної думки у тексті. Проте, усі голосні звуки плавно зв'язуються, що утворює загальний ліричний стиль та, незважаючи на форсоване звучання акцентних слів, речення звучать цільними, вокальна лінія утворює логічно витриману форму.

– *Дихання та фразування.* Темп твору повільний, протяжний. Дихання береться на один такт (враховуючи наявність затакту, вдих здійснюється перед останньою долею такту, також це продиктовано структурою тексту). Мелодія розвивається поступово, починаючи від нетривалих фраз, і надалі збільшуючи свою тривалість, посилюючи драматизм розповіді. Від затакту до 19 такту дихання стає більш широким, а фрази триваліше. З'являється внутрішній рух, темп стає рухомим, що відповідає вказівці в нотах –*ritu mosso*. Перед 23 тактом береться глибоке дихання, так як мелодія утворює висхідний рух в високу теситуру, і динаміка звучання розвивається до повнотілої форте. Перед 26 тактом також береться дихання, що б витримати дві половинні ноти, плавно завершуючи фразу.

З 27 такту починається друга, більш динамічна і експресивність частина твору. Від слів «Як світ новий» змінюється розмір такту з двох других (*alla breve*) на три другі, що вже передбачає рухливість в розвиток мелодії. Також є вказівка у нотному тексті - *moderato* - темп оповіді стає помірно швидким. Висока теситура з динамікою форте, розмірний темп і тривале утримання половинній ноти в кінці має вплив на частоту взяття дихання - воно береться на дві третини такту формуючи хвилеподібне фразування, яке підкреслює наростаючу напругу, що в першу чергу продиктовано експресивність тексту.

У 32 такті дихання береться двічі за такт - спочатку рядка, від слів «Як певную мету..» і перед словами «вказати розпачливим». Це найбільш оптимальний варіант для виконання кульмінаційного моменту, який вимагає великого обсягу повітря для відтворення нот третьої октави, з динамікою фортисимо і з яскравою, темброве насиченим акцентуванням слів. Далі дихання передбачено на паузах перед початком тексту. В 35 такті вдих відбувається перед словом «нещасливим», для об'ємного, експресивного завершення вокальної партії.

– **Ведення мелодики.** Романс починається з фортепіанного вступу, який триває 9 тактів, він представлений варіаціями *basso ostinato* та задає вдумливий, навіть, трагічний характер та налаштовує слухача на драматичний лад твору.

Вокальна лінія починається з затакту 10 такту у стриманій, тихій динаміці. Акомпанемент акордового типу і виконує роль підтримки гармонії головної музичної теми, що виконується співачкою. Мелодія побудована на постійному висхідному русі музикальної фрази: перша фраза розвивається від ноти соль першої октави та завершується нотою ре другої октави, наступна охоплює діапазон октави від ля першої до ля другої. З затакту до 14 такту починається повільний низ падаючий рух, а 16 такт представлений вокалізацією стаккато на одній ноті, що надає більш гострого та напруженого звучання та контрастує з загальним принципом ведення мелодики на легато.

У 15 такті тривожний характер створюється за рахунок зміни, відбувається відхилення від основної тональності (Фа мінор). Від затакту до 18 такту починається мелодичний хід, який вже звучав на початку твору, але змінюється динаміка, починається поступове розгортання динамічної сили звуку від піано до форте. З 21 такту мелодія переходить у другу октаву, та досягає піку у 23 такті, що характеризується насиченим форте у виконанні нот ля та соль другої октави, які приходяться на слово «фантазіє». Таким чином настає локальна кульмінація, яка передбачає подальшу драматичну трагічність музичного матеріалу. Від 24 такту починається музична фраза в якій відбувається гармонічні зміни у вокальній партії та в акомпанементі, логічно завершується музична фраза, зберігаючи високу теситуру. З 27 такту характер музичного матеріалу зазнає значних змін: розмір такту, характер вокального оповідання, який набуває більш рухомого темпу, акомпанемент змінює свою фактуру та стає більш активним, з використанням таких нот як четверті та восьмі (на відміну від половинних, які використались раніше) а також застосовується хроматична альтерація. У вокальній мелодії можна виділити музичну фразу, яка повторюється 4 рази зі зміною тексту. Вона починається у 27 такті з першої долі одразу у високій теситурі – з ноти фа другої октави, має гаммообразний характер, розгортаючись вгору, до ноти ля другої октави, яка має довгу тривалість, після чого мелодія розгортається у низхідному русі. З 32 такту напруження максимально зростає, починається підхід до кульмінації, мелодія музичної фрази такту звучить у другій октаві від ноти фа, розвиваючись, до ноти сі, у динаміці фортисимо, акомпанемент підтримує трагічну помпезність альтерованими акордами з тріолями, які виконуються на стаккато. Весь тематичний матеріал підготовлює слухача до головної кульмінації, яка відбувається у наступному такті. 33 такт починається з до-бемоль третьої октави, яка є найвищою нотою діапазон у даного твору. Наступає мелодійний та драматичний катарсис, до якого нас підводила вокальна лінія. Виконавиця на двох форте, темброве насиченим звуком виконує слова

«розпачливим», передаючи всю палітру бурхливих емоцій, які логічно наростали упродовж всього твору. Далі настає плавний спад емоційного навантаження музичної лінії, щоб знов з'явилися гострі, контрастні відтінки інтонування в 34-35 такті, завершуючи вокальну лінію і залишаючи після себе тривожне напруження, яке далі підхоплюється інструментальним супроводом.

– **Темброві характеристики.** Теситура партії достатньо висока, це наголошує на те, що діапазон виконавиці повинен бути широким та вирівняним, щоб вміло застосовувати переходи від середнього діапазону звучання до високого. Діапазон самої вокальної партії складає півтори октави: від найнижчої ноти – фа першої октави, до найвищої – до-бемоль третьої октави. Згідно з цього, можна відзначити технічну складність твору: гамоподібний рух мелодії, який потребує рівного звучання голосу, як у середньому регістрі, так і у високому, а також важлива непримітність переходу від одного до другого, виконання високих нот у динаміці форте та фортисимо зі збереженням обертоново насиченого звука, який повинен звучати гостро. Голос Ірини колоратурне сопрано, він має гнучку повітряність, з характерним обертоновим «переливом» у інтонуванні у першій октаві, а високі ноти другої та третьої октави відрізняються драматичним та щільним, проникливим звуком. Можна навіть сказати, що максимально високі ноти звучать трагічно гостро, що якнайкраще поєднується з темою ліричного тексту, який вимагає саме такого колориту голосу для відтворення художнього образу. Головний регістр виконавиці заслуговує особливої уваги, всі ноти вистроєні професійно, з дотриманням всіх правил ведення звуку. Її природна кількість обертонів у голосі у поєднанні з чіткою дикцією та філігранною модуляцією по високим та низьким тонам створює унікальне та зачаровує звучання голосу. Середній регістр співачки має багате темброве забарвлення та приємне вібрато.

– **Питання темпо-ритму.** Темп твору – *adagio* – помірний, це базовий, початковий темп на фоні якого відбуваються зміни, які пов'язані з

особливістю фразування, смисловим навантаженням у тесті та емоційним забарвленням музичної теми. Агогіка у нотному тексті вказує на тенденцію прискорення музичного матеріалу. З 19 такту починається плавне ожвавлення темпу у фортепіанній партії, яке підтримується більш активним фразуванням у вокальній лінії. З 27 такту темп змінюється на *moderato*, мелодика набуває виразні декламаційні інтонації та набуває поривчастості. Виконавиця твору дотримується всіх темпових позначень у нотному тексті та витримує стилістичну модель твору, створюючи завершену структуру вокальної лінії, таким чином, ми маємо достатньо помірний початок романсу, який із зростанням драматичного напруження пришвидшується, і утворює більш динамічну структуру оповідання. Після кульмінації та завершення вокалізації, фортепіанна лінія продовжує розвиток мелодійного матеріалу, поступово сповільнюючи темп та експресію, в нотному тексті з'являється позначка *dolcissimo*, а динаміка зводиться до трьох піано, плавно завершуючи музичний твір.

ВИСНОВКИ

Поезія Лесі Українки є непересічним явищем української літератури. Наповнена та проникнута музикою, вона знайшла своє відображення у багатьох в різних жанрах композиторської творчості другої половини ХХ століття, які, на жаль, є менш популярними серед виконавців та дослідників-музикознавців.

Доволі багата література музичної «лесіани», необхідна для такого дослідження групується у три основні групи: перша – присвячена українському романсу та ролі поетичного тексту у ньому (праці М. Грінченка, С. Людкевича, Ю. Малишева, Т. Булат), друга – класичні фундаментальні роботи про Лесю Українку (М. Драй-Хмари, М. Зерова, А. Горохович, О. Рисака, Н. Матютіної, С. Романова), третя – музикознавчі і мистецтвознавчі праці, що безпосередньо стосуються ролі музики у житті Лесі Українки, а також – музичного втілення творів поетеси (праці Г. Кисельова, Л. Ярославич, Н. Цейко, М. Новакович, Д. Василик).

Аналізовані камерно-вокальні твори другої половині ХХ століття поділені на три групи в залежності від їх композиційної будови:

До першої відносимо пісні-романси у простих та вокальних формах (композиції «Ой не зникли золотії терни» А. Коломійця, «Вже сонечко в морі сіда» Б. Фільц, «Горить моє серце» О. Білаша та «Була весна» Григорія Майбороди), які продовжують традицію солоспівів українських композиторів ХІХ – першої половини ХХ ст. Для них є властивими прості форми (куплетна, куплетно-варіаційна, проста тричастинна), переважає пісенна кантилена мелодика, а фортепіано здебільшого відіграє роль супроводу, подекуди доповнюючи вокальну партію підголосками. Музична форма цілком співпадає з строфікою тексту. Завдяки цьому утворюється цілісна образна картина.

Другу групу композицій сформували твори наскрізної форми. («Хотіла б я піснею стати» А. Коломійця, «Дивлюсь я на ясні зорі» Ф.Надененка та

«Мадригал» І. Щербакова), для яких властивий гнучкий і послідовний підхід до поетичного тексту, що відображається у вокальній та фортепіанній партіях (звукообразжальних елементах, гармонічних барвах, мелодиці та фактурних рішеннях). Музична форма і поезія ,утворюють синтез і таким чином доповнюють один одного.

До останнього типу відносимо циклічні вокальні композиції, які поєднують у своїх частинах куплетність і наскрізність. Таким є вокальний цикл Олександра Козаренка «Сім струн», написаний композитор на початках творчого шляху на основі однойменного поетичного циклу твору. Твір продовжує класичну традицію обрання для вокального циклу цілісного поетичного циклу одного поета, та водночас від класичної традиції відрізняє цей цикл розрахунок композитора на безперервне виконання всього циклу (за принципом атаки) і без можливості виконувати частини окремо поза циклом. Композитор дотримується жанрових ознак поетичних творів, окреслених та зазначених поетесою (гімн, колискова тощо), як і застосовує багато звукописних моментів, підставу для яких дає поетичний текст. Частини циклу поєднують у музичній формі як і куплетні , так і наскрізні структури, причому для цілісності циклу наскрізність розвитку є визначальною для композитора.

В пропонованому дослідженні зроблено виконавський аналіз двох частин циклу у студійному записі у виконанні сопрано Ірини Ключковської та піаністки Мар'яни Самотос. Ірина Ключковська володіє унікальним голосом – колоратурне сопрано, у якому поєднались гнучкість, повітряність, а також – насиченість тембру. Регістри у виконавиці вирівняні, тому, усюди звучать природно та органічно. У неї приємне *vibrato*, яке заворює слухача.

Аналіз свідчить, що первинним для співачки є зміст тексту, який підкреслюється за допомогою головних засобів, таких як: чітке промовляння слова, деяка форсованість приголосних, та водночас, легкі та плавно виконувані голосні звуки, іноді і вони проспівуються з деяким надрином, що взаємопов'язано із змістом творів. Завдяки цим аспектам, не втрачається

форма номерів, фрази з'єднані між собою логічним використанням динаміки, що складає враження цільної композиції. Співачка точно та чітко виконує всі вказівки композитора, вкладає у виконання свої емоції, що допомагає фразуванню. Дихання майже усюди береться двічі за фразу, і це є оптимальним варіантом для інтерпретації таких творів. Фразування стандартизовано – це цілеспрямований рух до самої високої ноти у фразі, при цьому, враховуються головні слова (акценти на них), які виділяються за допомогою більшого об'єму повітря при диханні.

Виконання складної вокальної партії обраних композицій характеризується дуже чітким і кантиленним інтонуванням. До основних труднощів можна віднести: інтонування півтонів, витримані звуки, стрибки на широкі інтервали, довготривалий спів на одному звуці, змінний розмір, тріолі, а також, теситурні особливості. Це все ще раз підкреслює думку, що не кожен співак зможе якісно, чітко та в характері виконати цей твір.

Таким чином, творчість Лесі Українки є унікальним феноменом як основа для композиторської творчості митців різних генерацій, композицій різних типологічних форм та стилів, що у свою чергу потребує здійснення подальших комплексних досліджень різних аспектів її музичних втілень та інтерпретацій.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- 1) Антонюк В. Оперна Лесіана Віталія Кирейка. *Музикознавчі студії Інституту мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського* : зб. наук. праць. Вип. 7. Луцьк, 2011. С. 5–15.
- 2) Баланко О. М. *Українська камерно-вокальна музика кінця ХХ – початку ХХІ ст. як виконавський феномен: дис...канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Національна музична академія імені П. І. Чайковського. Київ, 2016. 246 с.*
- 3) Булат Т. *Український романс*. К : Наук, думка, 1979. 320 с.
- 4) Василик Д. Інтонаційні особливості прочитання поезій Лесі Українки в хорових творах Миколи Ластовецького // *Молодь і ринок*. 2009. №8 (175). С. 120-123.
- 5) Василик Д. Хорові твори Миколи Ластовецького на слова Лесі Українки: особливості прочитання // *Молодь і ринок*. 2018. №7 (162). С. 117-120.
- 6) Грінченко М. Український романс // Грінченко М. *Вибране*. К: Держ. вид-во образотворч. мистецтва і муз. літ. УРСР, 1959. С.177-303
- 7) Грінченко М.О. Шевченко і музика // Грінченко М. *Вибране*. К.: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1959. С. 304-380.
- 8) Драганчук В. Образ Мавки у музичних інтерпретаціях драми-феєрії «Лісова пісня» Лесі Українки: погляд крізь призму первинної природної релігійності // *Музикознавчі студії Інституту мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: збірник наукових праць*. Луцьк, 2011. Вип. 7. С. 53–72.
- 9) Драй-Хмара М. Літературно-наукова спадщина. К. : Наук. думка, 2002. 590 с

- 10) Забужко О. С. *Notre Damed'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій*. 3-є вид., випр. К.: Факт, 2007. 640 с.
- 11) Загородній Т. Вокальні цикли українських композиторів 1960-70-х років у наукових працях музикознавців: спроба аналізу // *Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка*. 2015. Вип. 35. С. 186-195.
- 12) Зеров М. *Леся Українка* [Електронна копія] : Київ, 1929 (НБУ ім. Ярослава Мудрого). Від Куліша до Винниченка : нариси з новіт. укр. письменства / проф. М. Зеров, 1929. С. 104-141. URL: <https://elib.nlu.org.ua/view.html?&id=8495> (дата звернення: 19.04.2021).
- 13) Казимирів Х. Міфологеми природних стихій у драмі-феєрії «Лісова пісня» Лесі Українки та їхні музичні втілення (на прикладі творів Михайла Скорульського та Віталія Кирейка) // *Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство*. 2015. Вип. 16. Ч.2. С.64-72.
- 14) Кисельов Г. *Сім струн серця (Музика в житті і творчості Лесі Українки)*. К.: Муз. Україна, 1968. 86 с.
- 15) Коменда О. Рання творчість Олександра Козаренка: початок формування індивідуальності композитора і піаніста // *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету. 2013. Вип. 19 (1) С. 197-204.
- 16) Косач-Кривинюк О. П. *Леся Українка: хронологія життя і творчості*. Укр. Вільна Акад. Наук у США. Нью-Йорк: [Друком Вид. Спілки «Гомін України»], 1970. 923 с. URL: <https://elib.nlu.org.ua/view.html?&id=7410> (дата звернення: 17.04.2021).
- 17) Людкевич С. П. Співані та мелодійні основи й прикмети поезії Тараса Шевченка // *Записки Наукового товариства. ім. Т. Шевченка*.

- Т. ССХХVI. Праці музикознавчої комісії. Львів: Атлас, 1993. С. 102–109.*
- 18) Малишев Ю. *Солосіви. Нариси та нотатки про українську вокальну лірику.* К : Муз. Україна, 1968. 219 с.
- 19) Малютіна Н. *Художнє втілення екзистенційного типу мислення в драматургії Лесі Українки: навч.- метод. посібник.* Одеса : Астропринт, 2001. 484 с.
- 20) Новакович М. О. Вагнерівська “драма майбутнього” та її рецепція у творчості Лесі Українки // *Syntagma Musicum : зб. наук. ст. та спогадів на пошану Стефанії Павлишин.* – Львів : Сполом, 2010. – С. 71–85.
- 21) Прокопович Т. Вокально-хорове інтонування поезії Лесі Українки у творах Михайла Довганича // *Волинь філологічна: текст і контекст : зб. наук. пр. / Східноєвроп. нац. ун-т ім. Лесі Українки, Ін-т філології та журналістики.* Луцьк, 2016. Вип. 22: Універсум Лесі Українки. С. 420-429.
- 22) Рисак О. О. *Проблеми синтезу мистецтв в українській літературі кінця XIX – поч. XX ст.:* Автореф. дис... д-ра філол. наук: 10.01.01 / О. О. Рисак; Київ. ун-т ім. Т.Шевченка. К., 1999. 40 с.
- 23) Рисак О. О. Творчі повтори як ознака стилю Лесі Українки. // *Науковий вісник ВДУ. Філологічні науки (лесезнавство).* 1998. № 7. С. 16-18.
- 24) Рисак, О. О. *Лесин дивосвіт / О. О. Рисак ; ред. Д. С. Карпин. К. : СВІТ, 1992. 179 с.*
- 25) Романов С. *Етико-естетична система Лесі Українки і національний літературний контекст епохи.* Дис. ... доктора філологічних наук за спеціальностями 10.01.01 – українська література та 10.01.06 – теорія літератури. Східноєвропейський національний університет ім. Лесі Українки. Луцьк, 2019. 459 с.

- 26) Романов С. Фредерік Шопен – Леся Українка: діалог геніїв // *День*. 2010. 9–10 квітня. С. 22.
- 27) Рябцева І., Саєнко О. До проблеми трактування жанру хорової мініатюри у творчості Лесі Дичко (на прикладі хорових мініатюр на поетичні тексти: «Зима», «На човні», «Весна») // *Музикознавча думка Дніпропетровщини* : зб. наук. ст. Дніпро: ГРАНІ, 2019. Вип. 16. С. 5 - 17.
- 28) Українка Леся. Твори. В 10 т. Т. 9. Листи. 1881–1900 / Леся Українка; упоряд. Є. Михайлюк. К. : Дніпро, 1965. 488 с.
- 29) Українка Леся. Твори. Т. IV. К., 1964. 559 с.
- 30) Українка Леся. Твори. Т. IX. К., 1965. 1376 с.
- 31) Українка Леся. Твори, т.V, К, 1956, 1376 с
- 32) Фільц Б. Образно-тематическеструктуры в камерно-вокальном жанре // *Музыкальная культура Украинской ССР*: Сб. статей. М.: Музыка, 1979. С. 242-266.
- 33) Цейко Н. Лірико-драматургічна концептуалізація солоспівів на слова Лесі Українки // *Питання культурології*. 2013. Вип. 29. С. 216-222. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pk1_2013_29_31 (дата звернення: 26.02.2021).
- 34) Цейко Н. О. Солоспіви «Не співайте мені сеї пісні...» Лесі Українки у творчості українських композиторів ХХ ст.: порівняльно-типологічний аспект // *Вісник НАКККіМ*. К., 2013. №3. С.165-169.
- 35) Цейко Н. Функції поезії Лесі Українки у камерно-вокальних творах українських композиторів. 2013. Вип. 19 (1). С. 167-172. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Uk_msshr_2013_19%281%29_37(дата звернення: 18.03.2021).
- 36) Цейко Н. Художньо-виразові аспекти партії фортепіано у вокальних творах В. Кирейка на вірші Т. Шевченка, Лесі Українки та І. Франка. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2019. Вип.30. С. 155-161.

- 37) Ярмак Т. М. Поезія Лесі Українки у камерно-вокальній музиці українських композиторів // *Психолого-педагогічні основи гуманізації навчально-виховного процесу в школі та ВНЗ*. Збірник наукових праць. Рівне, 2003. Вип. 4. Ч. II. С. 101-104.
- 38) Яросевич Л. В. *Леся Українка і музика*. К.: Муз. Україна, 1978. 125 с.