

**ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ  
імені І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

**Кафедра сольного співу та оперної підготовки  
Кафедра інтерпретології та аналізу музики**

**КАМЕРНО-ВОКАЛЬНА ТВОРЧІСТЬ МИКОЛИ СТЕЦІОНА: ДОСВІД  
СИСТЕМНОГО ОПИСУ**

Магістерська робота  
Галій Ганни Олександрівни  
**Науковий керівник:**  
доктор мистецтвознавства, професор  
**Ніколаєвська Юлія Вікторівна**

Текст містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших авторів

мають посилання на відповідне джерело

Г. О. Галій

**Харків-2023**

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП.....</b>	<b>3</b>
<b>РОЗДІЛ 1 ТВОРЧИСТЬ М. СТЕЦЮНА В ПРОСТОРИ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ.....</b>	<b>7</b>
<b>1. Камерно-вокальна творчість композиторів Харкова .....</b>	<b>7</b>
<b>1.2 Досвід творчої біографії М. Г. Стецюна (на основі інтер'ю).....</b>	<b>10</b>
<b>1.3 Творчість М. Г. Стецюна: досвід класифікації.....</b>	<b>14</b>
<b>Висновки до Розділу 1. ....</b>	<b>17</b>
<b>РОЗДІЛ 2 ОСОБЛИВОСТІ ІНДИВІДУАЛЬНОГО СТИЛЮ КОМПОЗИТОРА.....</b>	<b>19</b>
<b>2.1 Секрети творчої лабораторії вокальних творів М. Стецюна .....</b>	<b>19</b>
<b>2.2 «Ідеальний» виконавець творів М. Стецюна.....</b>	<b>23</b>
<b>Висновки до Розділу 2 . ....</b>	<b>28</b>
<b>РОЗДІЛ 3 КОМПОЗИТОРСЬКА ТА ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ВОКАЛЬНИХ ЦИКЛІВ М. СТЕЦЮНА .....</b>	<b>30</b>
<b>3.1 Образний зміст та виконавське втілення вокального циклу на вірші Ліни Костенко .....</b>	<b>30</b>
<b>3.2 Досвід виконання вокального циклу «Східні романси» на слова Олжаса Сулейменова .....</b>	<b>39</b>
<b>Висновки до Розділу 3. ....</b>	<b>44</b>
<b>ВИСНОВКИ .....</b>	<b>46</b>
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ .....</b>	<b>50</b>
<b>ДОДАТОК А.....</b>	<b>55</b>

## ВСТУП

**Актуальність теми дослідження.** Творчість відомого харківського композитора Миколи Григоровича Стецюна – є складовою загального творчого доробку композиторів України. Його твори для солістів, ансамблів та оркестрів актуальні серед музичної спільноти періоду останньої третини ХХ століття та в сучасному просторі. Його спадщина багатогранна і зосереджена переважно на вокальній музиці. Камерно-вокальні твори займають особливе місце в творчості Миколи Стецюна та є своєрідним явищем в музичній культурі. Серед багатьох його творів, ми обрали вокальні цикли притаманні творчості композитора в різні періоди життя.

Системний опис камерно-вокальної творчості Миколи Стецюна дозволить висвітлити специфіку індивідуального стилю та особливості композиторського мислення. Крім того, такий опис дозволить систематизувати твори композитора та проаналізувати їх стильові та жанрові риси.

Дослідження має важливе значення для збагачення наукової бази музичної культури, формування нових підходів до вивчення української музики, а також для розуміння та оцінки значення камерної музики.

На сьогоднішній день в музикознавчих розвідках ми не знаходимо відомостей про камерно-вокальні твори композитора, окрім дослідження Ірини Пасісніченко. Тому виникає необхідність спеціального вивчення даних циклів, що представляє актуальність магістерської роботи.

В межах пропонованого дослідження особливу увагу приділено виконавському аспекту вокального циклу на вірші Ліни Костенко та Олжаса Сулейманова («Східні романси»).

**Об'єкт дослідження** – творчість М. Стецюна в контексті камерного вокального мистецтва України другої половини ХХ-ХХІ ст.

**Предмет дослідження** – специфіка втілення композиторського задуму в виконавському створенні інтерпретації вокальних циклів М. Стецюна.

**Матеріал дослідження** – інтерв'ю з композитором та з виконавицею його творів Лідією Стецюн, нотні тексти вокальних циклів М. Г. Стецюна на вірші: Олжаса Сулейманова («Східні романси») 1995 року, Ліни Костенко 2016 року. До дослідження також залучені до роботи інші вокальні твори (пісні, романси).

**Мета дослідження** – надати системну характеристику камерно-вокальної спадщини М. Стецюна, що відображає його художнє бачення та стиль.

**Завдання дослідження:**

- охарактеризувати науково-публіцистичну літературу присвячену творчості М. Стецюна;
- на основі опрацювання матеріалів інтерв'ю представити власний огляд творчості М. Стецюна;
- розкрити засоби музичної виразності, використані композитором для розкриття смислового значення поезії Ліни Костенко, Олжаса Сулейманова;
- здійснити виконавський аналіз вокальних циклів М. Г. Стецюна;
- виявити специфіку камерно-вокальної творчості М. Стецюна.

**Методи дослідження.** У дослідженні застосовано наступні методи:

- біографічний (характеристика періоду та рис творчості композитора та поетів);
- жанрово-стильовий (здійснення огляду жанрових особливостей);
- стильовий – у зв'язку з обраною камерно-вокальною творчістю М. Г. Стецюна;
- системно-структурний підхід – який задіює різні види аналізу (інтонаційний, гармонічний, цілісний);
- інтерпретаційний – застосований при виконавському аналізі вокальних циклів.

**Методологія дослідження.** Концепція магістерської роботи спирається на фундаментальні праці з:

- історія та теорія вокальної музики, вокальної педагогіки (Т. Булат [4], [5], Н. Гребенюк [16], І. Драч [18], І. Драч та Л. Кияновська [19], Т. Мадишева [24], Ю. Малишев [25], В. Сіге [37], Ч. Сіцюй [38], Л. Цуркан [45]);
- теорії жанру та стилю в музиці (Н. Горюхіна [15]);
- теорії інтерпретації (Д. Гнатюк [12], Н. Говорухіна [13], Т. Мадишева [24], Ю. Ніколаєвська [26], В. Самітов [35], Ч. Сіцюй [38], А. Хуторська [44]);
- теорії семантики (І. Колодуб [21], А. Хуторська [44], М. Черкашина-Губаренко [46]);
- вивчення творчості та особистості М. Г. Стецюна (Л. Величко [7], А. Виноградова [8], НКСУ [27], А. Остапенко [28], І. Пасісніченко [29], І. Польський [31], С. Тишко [42]).

**Наукова новизна** отриманих результатів полягає в тому, що вперше запропоновано виконавський аналіз вокальних циклів М. Стецюна, який виокремлює специфіку камерно-вокальної творчості та охоплює такі позиції: особливості взаємодії слова і музики, розкриття роботи композитора над віршами.

**Практичне значення результатів дослідження** полягає в тому, що вони можуть бути використані в подальших наукових розвідках присвячених виконавському питанню камерно-вокальних творів; у навчальних курсах, пов'язаних з вивченням історії музики, історії виконавства, аналізу музичних творів, музичній інтерпретації; у музичній педагогіці.

**Апробація дослідження.** Результати роботи було оприлюднено автором в усних доповідях на трьох наукових конференціях «Магістерські читання у ХНУМ ім. І. П. Котляревського» (м. Харків, 23-24 грудня 2021 року); «Магістерські читання у ХНУМ ім. І. П. Котляревського» (м. Харків, 20, 27 грудня 2022 року); IV Міжнародна науково-творча конференція «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» до дня науки в Україні

(Харків, ХНУМ, травень 2023 року). За матеріалами магістерської роботи підготовлено текст наукової статті.

**Структура дослідження.** Робота складається з Вступу, трьох Розділів, семи підрозділів, Висновків, що містять підсумки роботи, Списку використаних джерел і додатка. Обсяг основного тексту – 48 с., список використаних джерел складає 47 позицій, кількість додатків – 1.

# РОЗДІЛ 1

## ТВОРЧИСТЬ М. СТЕЦЮНА В ПРОСТОРИ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

### 1.1 Камерно-вокальна творчість композиторів Харкова

Харківська композиторська школа має великий вплив на культурно-мистецький процес розвитку України. Як зауважує доктор мистецтвознавства І. С. Драч: «Сьогодні українську музику репрезентують принаймні чотири композиторські школи: київська, львівська, одеська та харківська. Кожну з них вважають «своєю» музиканти різних естетичних поглядів, творчих напрямів, стильових орієнтацій. Здається, що крім зовнішньо-технічного оснащення (яке, до речі, змінюється з часом), їхніх виконавців майже нічого не поєднує. Проте спільність все ж таки існує. І виявляється вона у тому «базовому прошарку», що виникає у свідомості особистості внаслідок її адаптації до загальних норм, які складаються із сукупності попередніх індивідуальних пошуків...» [18].

З відкриттям Харківської консерваторії в 1917 році музичне життя міста прогресує. Першим ректором став Ілля Слатін, саме він зробив великий крок для процвітання музичного життя Харкова, надавши змогу навчатися в перший рік відкриття 650 студентам.

Значимим викладачем з заснування кафедри композиції та інструментування Харківської консерваторії став Семен Семенович Богатирьов – музикознавець, композитор та талановитий викладач. Серед його учнів були: В. Т. Борисов, Д. Л. Клебанов, Ю. С. Мейтус, В. М. Нахабін, А. Я. Штогаренко, Б. Л. Яровинський.

Як відзначає в статті О. Кравченко та А. Єрмоєнко, «...високий професіоналізм, дотримання кращих традицій світової класики й одночасно прагнення осучаснити музичну мову новітніми техніками композиції.

С. С. Богатирьов був одним із перших харківських композиторів, хто вивчав і застосовував на практиці додекафонну техніку композиції й активно пропагував серед своїх учнів творчість композиторів нової віденської школи, чим значно випередив своїх сучасників» [22].

Харківська композиторська школа орієнтувалася на європейську культуру та активно розвивалась, використовуючи нові музичні стилі та техніки. Наприклад: в 20–30-х рр. композиторській творчості було притаманне використання поліфонічних форм, рельєфність тематизму, раціональне мислення, яскрава мелодичність. В 60-ті роки ХХ століття актуальним стало звернення до авангардних технік. Цей напрям представляють молоді, талановиті композитори: В. С. Губаренко, І. К. Ковач, В. М. Золотухін, Б. М. Буєвський, В. С. Бібік. Всі вони були учнями Д. Л. Клебанова. З найцікавішого, що написано в цей час – камерно-вокальні твори В. С. Губаренка (вокальні цикли: «Із поезій Йосипа Уткіна», «Барви та настрої», Два романси на слова Ф. Кривіна, «Простягни долоні», «Осінні сонети»); В. С. Бібіка (вокальні цикли: «Акварелі», «Вечірня музика», «Заветнейшее», «Тревожные песни», «Туманная боль», «Premonitious») та інші.

Початок 1960-х років вважається новим етапом розвитку композиторської школи, що зумовлено скасуванням «залізної завіси» та відкриттям для композиторів забороненого мистецтва країн Заходу. Для цього періоду притаманною є строкатість стилів, усвідомлення національного, новий погляд на складові сталих жанрів.

На межі 80–90-х рр. ХХ ст. з'явилося нове покоління композиторів, випускників Харківського інституту (зараз університету) мистецтв ім. І. П. Котляревського: О. А. Гугель, О. С. Грінберг, О. С. Щетинський, І. А. Гайденко. Камерно-вокальні твори, написані в цей період – романси на слова М. Карамзіна, О. Блока, О. Мандельштама О. Гугеля, – вокальні мініатюри на слова А. Фета О. С. Грінберга та інші.

Наступний етап розвитку Харківської композиторської школи припадає на початок ХХІ ст., де композитори різних поколінь – М. Г. Стецюн, В. М. Птушкін, А. П. Гайденко, І. А. Гайденко, Л. Ф. Шукайло, Л. І. Донник, В. В. Пацера, Ю. М. Грицун – творять нову історію зокрема камерно-вокальних жанрів.

Важливою для розвитку Харківської композиторської школи стала діяльність Національної Спілки композиторів України, яка була відкрита в місті Харків в 1932 році під керівництвом Семена Богатирьова. Згодом (в 1950-ті роки) НКСУ була перенесена в місто Київ, що дещо ускладнило творче життя Харкова, бо багато виконавців та композиторів переїхали до столиці.

Розквітом Харківської обласної організації Національної спілки композиторів України вважають 1990-ті роки. І. С. Драч і Л. О. Кияновська згадують: «У Харківському відділенні спілки композиторів України постійно відбувалися засідання, т. зв. “п’ятниці”, на яких обговорювалися нові твори місцевих митців» [19]. Всі композитори мали за честь вступити в спілку, вона відчиняла для творців багато перспектив: радіо, телебачення, спілкування та в подальшому – робота з відомими виконавцями. НКСУ надавала статусу професійного композитора України.

Відомі члени Спілки композиторів України: Д. Клебанов, Ю. Мейтус, М. Коляда, В. Нахабін, В. Губаренко, І. Ковач, Б. Яровинський, В. Бібик, В. Наливайко, В. Золотухін, М. Стецюн, О. Щетинський та інші.

Цікаве дослідження провела О. Г. Рощенко-Авер’янова, яка в нарисах про харківську композиторську школу звернула увагу на: «феномен харківського композиторського “тексту”, який вирізняє взаємодія монументалізму з мініатюризмом, принципів програмності та ідеалів “чистої музики”, конструктивізму, раціоналізму і відкритого емоціоналізму, тяжіння до філософського узагальнення і прагнення до максимального яскравого, чи не плакатного втілення задуму, відтворення цілісності світобудови і процесу розпилення Абсолюту на частини, що втрачають єдність зв’язків, концепцій утвердження музичного Логосу і повернення до первинного Хаосу, що все

породжує» [34]. Також вона зазначає, що для харківських композиторів притаманне прагнення та нескінченне тяжіння до пошуку нових шляхів розвитку та вираження особистого «я». Ґрунтуючись на знаннях отриманих в роботі з наставниками та вчителями. Важливим є вплив традицій інших шкіл України та Європи, композитори Харківщини поважають та правильно задіють етнічні особливості.

З початку Незалежності нашої держави (1991) та до сьогодні з кожним роком зростає інтерес до української камерно-вокальної лірики композиторів України. Не тільки у виконавській, але й у науковій діяльності. Так, з'являються статті, які популяризують творчість саме харківських композиторів. Серед них автори: Ван Цзо «Слобідська традиція солоспіву (на прикладі вокального циклу П. Гайдамаки «Мелодії»), О. Григор'єва «Логіка сенсо- формо- та жанроутворення у вокальному циклі Д. Клебанова «Шість балад на вірші О. Пушкіна» (на прикладі балади «Янко Марнавич»)), Л. Деркач «Втілення поезії любові у вокальній ліриці В. Золотухіна», І. Пасісніченко «Камерно-вокальна творчість Харківських композиторів: досвід виконавського аналізу (на прикладі вокальних циклів Ю. Мейтуса та М. Стецюна), Т. Кіценко «Про особливості гармонії у вокальному циклі “Кольори та настрої” В. С. Губаренка» та інші.

Микола Григорович Стецюн є яскравим представником Харківської композиторської школи. Наразі камерно-вокальна творчість цього композитора мало вивчена, маємо тільки приклад дослідження вокального циклу на вірші Гарсія Лорки (авторки пропонованого дослідження, здійснене в межах атестаційної роботи рівня «бакалавр») та вокального циклу «Східні романси» Ірини Пасісніченко.

## **1.2 Досвід творчої біографії М. Г. Стецюна (на основі інтер'ю)**

Авторці вдалося взяти інтерв'ю у композитора і на основі цих бесід побудовано дослідження біографії.

Микола Григорович Стецюн – заслужений діяч мистецтв, лауреат міжнародних конкурсів, лауреат муніципальної премії ім. І. Слатіна, двічі нагороджений Вищою відзнакою Міністерства культури України, «Харків'янин 2006 року», лауреат державної премії ім. В. Косенка.

Народився Микола Стецюн 28 червня 1942 року в місті Артемівськ (зараз Бахмут) Донецької області.

Народився в робітничій сім'ї, але музика завжди була присутньою в їхній родині. В митця дуже талановиті батьки, які передавали свої знання та залучали маленького хлопчика до музики. Батько працював слюсарем, але був від природи музично обдарованим чоловіком. Григорій Стецюн (батько) в дома власноруч зробив гітару, балалайку, мандаліну. Згодом на слух навчився грати на інструментах та навчав своїх братів, таким чином створивши домашній народний ансамбль.

В післявоєнний період в сім'ї розпочалися фінансові скрутні часи. Для придбання особистого інструменту для хлопчика не було коштів, батько робив все можливе для надання синові музичної освіти. Навчався на скрипці 3 роки.

Згодом батьки перевели юнака в Палац піонерів, де композитор почав займатися на домрі (скрипка та домра має один стрій), виступаючи з народним оркестром та ознайомлюючись з правилами оркестровки. Композитор в інтерв'ю говорить: «Дуже жалкую, що не грав в дитинстві на фортепіано, в мене були великі успіхи в училищі по класу загальне фортепіано». Захоплений музикою, юнак поглинав знання з швидкістю, ознайомлюючись з великою кількістю музичних інструментів.

Згодом Миколі Стецюну запропонували керувати оркестром в Палаці піонерів. Там же працював коли навчався в училищі. Тоді почали розвиватися задатки композиції, відчуття оркестру. Композитор говорить: «Ти вивчаєш інструменти під час роботи над інструментовкою, чуєш в голові мелодію, якому інструменту додати елементів, щоб була гармонічна, наповнена, красива композиція...» Зароблені кошти композитор витрачав на книжки, платівки та допомагав своїй сім'ї.

Життя композитора наповнене доленосними зустрічами, які впливали на творчість даючи змогу активно розвивати свій таланти. Одна з таких зустрічей була на першому курсі музичного училища в Артемівську (зараз місто Бахмут). По розпорядку союз концерту приїхав великий піаніст – Еміль Гілельс. Композитор під час інтерв'ю сказав: «Я був шокований, мої рамки були розширені. Еміль не тільки піаніст та великий геній».

Всі згадки про минуле композитора пов'язані з його родиною, а особливо батьком, який був для нього прикладом мужності, впевненості та бажання пізнавати щось нове.

Випускна програма в музичному училищі була складною та цікавою. Сам композитор є народником, світова класика написана для скрипки чудово підходила для програми, так як домра 4 струнна співпадає зі строем скрипки. Коли випускався з училища грав концерт Д. І. Мендельсона (який вважався найвищим пілотажем у скрипаля) та 2 частину П. І. Чайковського для скрипки.

Після закінчення Артемівського музичного училища в 1960 році, Микола Стецюн вступив до Харківської консерваторії (нині – Харківського Національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського). Але його на першому курсі, в 19 річному віці, призвали в армію. Він був одним музикантом на всю військову частину. Відразу композитор організував в клубі народний ансамбль; вокальні та хорові ансамблі; танцювальний колектив, якому акомпанував на акордеоні. Так Микола керував п'ятьма колективами. Через рік поїхав з ансамблями на музичний військовий конкурс та зайняли три перших премії. Служба в армії (1961 – 1964 роки) в якості музиканта та аранжувальника ансамблю пісні і танцю стала фундаментом для розвитку в становленні композиторського стилю Миколи Стецюна.

В частину приїхав ансамбль пісні та танцю, диригент ансамблю прослухав, як грає молодий композитор на домрі, спитав: «Що вміє ще?» Композитор розповів, що оркеструє, вміє грати на гітарі. Після цього сказали: «Ми тебе беремо, очікуй наказу!» Рядового Стецюна дуже цінували в частині, все робили щоб він залишився, але приказ є приказ.

Приїхавши в нову частину, композитор грав в ансамблі на гітарі. Кожну ніч писав оркестровки, а в ранці починалася робота над творами. Микола Стецюн вважає, що така практична творча робота корисна для композитора, пізнаєш специфіку голосу та роботу хору. Коли вже навчався на кафедрі композиції, був ознайомлений з різними оркестрами: народним, естрадним, симфонічним. Автор вважає, що кожен композитор повинен через це пройти. Цитую: «Пізнання оркестру, не тільки як він звучить, а знання специфіки кожного інструменту; саме мислення оркестром. Це не кожному дано...»

Весь час композитор удосконалював свою майстерність працюючи над оркестровками.

Після закінчення військової служби, М. Стецюн продовжив навчання в Харківському національному університеті мистецтв ім. І. П. Котляревського у видатних педагогів: В. Міхеліса (клас домри) К. Дорошенка (клас диригування). Після закінчення (1969) кафедри народних інструментів продовжив навчання в Харківському національному інституті мистецтв ім. І. П. Котляревського по спеціалізації композиція в класі професора І. К. Ковача(відомий композитор, педагог).

В ці роки були створені: «Концертіно» для домри і баяна соло; варіації і соната для фортепіано; «Молодіжна увертюра»; п'яти частинна «Кантата» для хора, соліста і симфонічного оркестру (1967 р.). Під час навчання на кафедрі композиції Микола Стецюн викладав в Харківському училищі культури.

В 1975 році композитор отримав запрошення на роботу в Харківську філармонію, чотири роки був художнім керівником та диригентом народного ансамбля «Коробейники». В репертуарі ансамбля часто з'являються обробки народних пісень самого митця. З 1979 р. по 2006 р. був незмінним художнім керівником обласної філармонії, а з 1976 р. – член Національної спілки композиторів України. З 2004 р. по 2015 р. очолив Харківську обласну організацію НСК України.

Пригадуючи період з 1976 року, композитор розповідав, що по п'ятницях були творчі вечори, збиралися показували нові твори, обговорювали. Тобто творче життя бурлило та розцвітало, а держава створювала всі умови для розвитку Спілки композиторів. Було багато зустрічей в школах, інститутах, знайомили публіку з новими творами. Зараз ситуація дещо змінилася, спілка існує, але такої популярності як була раніше, не має. І все одно, «композитор не вмирущій, – говорить М. Стецюн, – в ньому стукає талант та спати не дає. Творчий струмінь якщо він є, то обов'язково вийде на зовні (талант)».

### **1.3 Творчість М. Г. Стецюна: досвід класифікації**

Популярність композитору принесли такі твори, як: «Іспанський концерт» для гітари з оркестром; Варіації для гітари з оркестром на теми Кореллі, Преторіуса, Берда, Куперена; мюзикл «Котигорошко»; дитяча опера «Коли звірі говорили» за сюжетами казок І. Франка; симфонічні твори («Слобожанська увертюра», фантазія для альту, фантазія для тромбона, фантазія на теми пісень А. Бабаджаняна, фантазія «Усмішка Поля Морія», симфонічний жарт «Слон та Моська»); твори для народного оркестру (Фантазія на тему П. Гайдамаки – «Калинонька», «Болеро», «Елегія пам'яті» Г. Хоткевича), твори для фортепіано та численні вокальні твори: пісні («Криниченька», «Вишиванка», «Под мостом Мирабо» та інші), хори, романси.

Композитор написав для симфонічного оркестру Харківської філармонії цілий ряд фантазій на тему «АББА», «Золоті пісні», «А. Бабаджанян», «О. Окуджава», «Три пісні про кохання» та інші. В 1997 році написаний вокальний цикл «Східні романси». В 2016 році завершений вокальний цикл на вірші Гарсія Лорки та вокальний цикл на вірші Ліни Костенко.

Мюзикли «Ах і горішок» та «Гаврош» були написані на замовлення Харківського театру дітей та юнацтва в 1983 році. «Ах і горішок» розрахований на маленьких глядачів, «Гаврош» для більш дорослих дітей.

Співпрацював композитор з режисером Анатолієм Самохлібом (чотири спектаклі). Режисеру подобалися музика композитора, вони “дихали” в одній тональності.

Оперета **«Котигорошко»** написана в 1996 році на замовлення Театру музичної комедії. Оперета в музичній мові ближча до опери, але не втрачає свою жанрову індивідуальність.

Дитяча опера **«Коли звірі розмовляли»** написана в 1998 році по мотивах казок І. Франка, виконується дорослими співаками.

Музика для дітей потребує тендітної роботи над твором. Композитор в інтерв'ю сказав: «Для дітей потрібно писати як для дорослих тільки краще, діток не обдуриш вони відчувають душу».

Зараз вокальні фрагменти з музики для дітей Миколи Стецюна виконують окремими номерами студенти-вокалісти.

В композитора 3 вокальні цикли на вірші: Олжаса Сулейменова, Гарсія Лорки, Ліни Костенко. Вокальний цикл на вірші Олжаса Сулейменова написаний для сопрано. Темпераментний характер в кожному романсі циклу дає змогу вокалісту розкрити свій музичний потенціал. Романс **«Догони мене джигит»** вважається популярним твором серед виконавців. Композитор побачив відео виступ Олжаса Сулейменова – казахського поета та зацікавився його творчістю, в інтерв'ю говорить: «В його віршах багато мудрості...»

Романс **«Под мостом Мирабо»** на вірші Гійома Аполлінера. Композитор довго шукав переклад, який би підходив під задум композитора. Віднайшовши 5 перекладів вірша, композитор звернув увагу на сцену в детективі азербайджанського письменника Чингиза Абдулаева, де віднайшов переклад близький до формотворення композитора. Микола Стецюн під час інтерв'ю сказав: «Не важливо яка національність поета, важливо щоб він був близький мені по настрою».

Андрій Тимошенко приймав участь в конкурсі Клавдії Шульженко з цим романсом, як сучасним твором, отримав винагороду гран-прі.

Пісня **«Криниченька»** стала популярною серед виконавців, написана на слова композитора. На жаль, на деяких концертах порушують авторські права оголошуючи, що це народна пісня.

Микола Стецюн написав пісню **«Спасибо женщине»** на вірші О. Ніколаєва, яку виконував Борис Жайворонок. Цю пісню співак проспівав на концерті, присвяченому творчості О. Ніколаєва, з видатними співаками. Микола Григорович згадує цю подію: «Я за добу зробив оркестровку. Пісня на концерті була заключною. Я міг би взяти номер телефону після концерту Олександра Ніколаєва та співпрацювати з ним, але я не взяв... Про що жалкую, тому бажаю молодим творцям мистецтва не гаяти часу».

Позитивні відгуки про творчість композитора висловила Олександра Пахмутова, вона була гарної думки про пісню композитора, особливо відмічала гармонію музичного твору. Під час інтерв'ю Микола Стецюн сказав: «Моя творчість виросла на піснях цих композиторів, а їх творчість бере початок в академічній основі, а саме: гарна мелодія, красива гармонія, якісні тексти».

Українська народна пісня **«Ой я знаю, що гріх знаю»** в обробці М. Г. Стецюна. Твір написаний для меццо-сопрано, але підходить по діапазону також для сопрано. Запалом та універсальністю, твір став дуже популярним серед українських виконавців, часто виконують народну пісню в концертах Харківської філармонії.

Під час обробок народних пісень композитор старається не порушувати початкового задуму. В будь-якій народній пісні є автор, просто він не відомий. Під час інтерв'ю він розповів: «Я дивлюся, що можу додати або що не вистачає в обробці народної пісні на мою думку. Приносити своє, але не нашкодити. Сенс та мелодія залишається в обробці. Якщо західноукраїнська пісня то ще й колорит повинен бути присутній тієї чи іншої місцевості».

В 2015 році вийшов з друку його нова збірка **«Вокальні твори»** для голосу з фортепіано, куди ввійшли такі твори як: «Звела мене не біда» (сл. С. Руданського), «Ой, жалю мій жалю» (сл. І. Франка), «Девичья весна» з

опери «Олександра», «Зажурилась при долині» (сл. М. Чурай та М. Стецюна), українська народна пісня «Серед села дичка», «Под мостом Мирабо» (сл. Г. Аполлінера) також опубліковані романси, які входять в цикл «Східні романси».

### **Висновки до розділу 1**

Харків здавна вважався культурним центром сходу України. Відкрита в 1917 році консерваторія випустила багато відомих композиторів, таких як: В. Борисов, Д. Клебанов, Ю. Мейтус, В. Нахабін, А. Штогаренко, Б. Яровинський, В. Бібік, В. Губаренко та ін. Згодом в 1932 році, перша в Україні заснована Харківська спілка композиторів. Всі передумови для розвитку та професійного росту Харківської композиторської школи в місті були створені.

Яскравим представником сучасної Харківської композиторської школи є Микола Стецюн. Навчаючи композитора з дитинства, родина створювала всі умови для розвитку таланту хлопчика. Сам же юнак поглинав інформацію та удосконалював свої навички. А саме: писав вірші, редагував тексти вокальних творів, писав багато оркестровок та ознайомлювався з різними оркестрами. Цей тернистий шлях дає змогу стати Миколі Стецюну багатогранним та талановитим митцем.

Багато людей приходячи в наше життя впливаючи на долю. В житті композитора доленосні зустрічі впливали на розвиток творчого життя, даючи в потрібний момент поштовх для створення нового. Великий слід в пам'яті залишили такі талановиті музиканти та композитори: Еміль Гілельс, Ігор Ковач, Анатолій Самохліб, Лідія Величко, Борис Жайворонок, Олександра Пахмутова та інші.

Творчість композитора будується на правилі не зашкодь. На прикладі обробок народних пісень можемо побачити, як митець працює над текстом, залишаючи автентичність джерела та привносячи в твір сучасності та

особистого стилю. Таким чином знайомлячи людей з національною культурою, популяризуючи українську музику.

Багато музичних творів Микола Стецюн пише для дітей: пісні «Різдвяний триптих», «Три охотника», збірка пісень для дитячого хору та інші; мюзикли «Ах та горішок», «Гаврош»; оперета для дітей «Котигорошко»; дитяча опера «Коли звірі говорили»; фортепіанні та інструментальні твори. Працюючи над творами для дітей композитор виносить на перший план щирість, діти як ніхто відчують фальш почуттів.

Композитор має великий педагогічний досвід, свої знання він передає поколінням знайомлячи з сучасною, вибудованою по класичним канонам, музикою.

Микола Григорович Стецюн своєю щирістю в музиці підкорює серця не тільки музикантів, а також слухачів. Не маючи музичної освіти глядачі відчують весь спектр емоцій пов'язаний з життям кожної людини та знаходять в своїй душі відгук.

## РОЗДІЛ 2

### ОСОБЛИВОСТІ ІНДИВІДУАЛЬНОГО СТИЛЮ КОМПОЗИТОРА

#### 2.1 Секрети творчої лабораторії вокальних творів М. Стецюна

Багато виконавців та теоретиків вважають Миколу Стецюна мелодистом, адже його твори наповнені яскравими мелодіями, це стосується: інструментальних, оркестрових, хорових, вокальних творів. Продовжуючи свою думку Микола Григорович сказав: «Мелодія – цариця музики, вона наповнює сенсом музичний твір. В кожній геніальній музиці запам'ятовується мотив, не важливо це інструментальна музика чи вокальна.»

Для Миколи Стецюна важливим є вірші, які надихають на написання вокального твору. Цитуючи слова видатного композитора К. В. Глюка: «Не було б слова, я б нічого гарного не написав».

Композитор вірний класичній (академічній) музиці та класичним принципам написання твору. Митець поділився такими думками: «Я традиціоналіст, цим пишаюсь. Джоаккіно Россіні казав, що ритм – це головне. Ритм збережений в словах, а композитори вже виставляють ноти. В цьому геніальність мелодій Россіні». З самого дитинства слухаючи твори класиків композитор розвивався як музикант, вибір творів ставав все більш поглибленим. Митець говорить: «Глибоко заложенне коріння класичної музики в творчості закладене вивченням творів видатних композиторів минулих часів.»

Важливою складовою творчості Миколи Стецюна є національне коріння, завдяки якому музика набуває нових відтінків характерних народу, співучість, моральний дух, мелодія довга та протяжна. Л. Ревуцький, П. Майборода, Й. Бах, Дж. Верді, В Вагнер, Дж. Росіні, А. Моцарт та інші відомі композитори зверталися до народних поспівок не тільки обробляючи пісні, а задіяючи в своїх масштабних творах.

Для розвитку та покращення якості музичного твору для виконавця, композитор наспівує при написанні мелодію, щоб відтворити природність віршового ритму.

Важливою складовою є перші репетиції де співак відтворює задум композитора, дихає в унісон музики. Вокальні твори Миколи Стецюна першими презентували: Борис Жайворонок, Лідія Величко (дружина), Марія Стецюн (донька), Сюзанна Чахоян, Марина Чиженко та інші.

Ще одним компонентом творчості – є увага до національної приналежності автора, мова стає індикатором країни. Микола Стецюн в розмові відзначив: «Всі композитори класики шли від слова та мови». Від мови залежить багато в музиці: українська мова народжує зовсім іншу мелодичну лінію, італійська іншу. Тому співакам важливо виконувати твір на мові оригіналу. Вибудовується ланцюг: **мова оригіналу виражає мовну інтонацію → мовна інтонація виражає мелодію.**

НАЦІОНАЛЬНІСТЬ → МОВА → СЛОВО → ІНТОНАЦІЯ

В творчості Миколи Стецюна синтез поетичного та музичного злиття, які допомагають вокалісту детально відтворювати задум композитора.

Від текстової основи залежить: мелодія, гармонія, інтерпретаційний задум. Цитуємо: «На пустому місці нічого не народжується, повинний бути ґрунт», цим ґрунтом для композитора стає текстова основа.

Практика композитора в оркеструванні творів різних жанрів (симфоній, народних, естрадно-симфонічних оркестрів), допомогла йому широко охопити спектр різних співзвучь. Микола Стецюн пише не просто супровід, а якби дирекцію симфонічної партитури. Тобто голос підтримує гармонічну будову, поліфонічно композитор пише клавір для вокаліста та акомпанемента. В клавірі романсу «Колокола Кордовы» (з вокального циклу на вірші Гарсія Лорки) ми чуємо начебто звучання симфонічного оркестру. Важливою складовою в акомпанементі – є не перевантажити. Композитор в інтерв'ю розповідає: «Потрібно дотримуватися відчуття міри. Я належу до категорії тих

людей, які зберігають почуття міри – це є показником смаку. Людину з витонченим смаком відразу чути його культуру мови та поглиблені знання».

Досліджуючи творчість композитора можемо побачити, що він працює в різножанровій вокальній музиці. Коли композитор бере в опрацювання вірші, орієнтується на те чи надихає вірш, далі підпорядковує музику до стилю, що є вже в вірші, виходить жанр на стику між романсом та піснею. Є в композитора твори на патріотичну та дитячу тематику де явно пісенний жанр.

Вокальна лінія в романсах Миколи Стецюна тісно переплітається з фортепіанним супроводом, розвиваючись органічно, чутко відгукуючись на кожний рух, інтонацію поетичної думки, слова. Композитор притримується гармонії двох початків музики та слова. Літературний текст для значущого в мистецтві композитора є основою в вокальній музиці.

Розглянемо роботу та вибір текстових основ вокальних творів Миколи Стецюна. При написанні вокального твору композитор детально відбирає вірші, прочитуючи їх, вивчаючи мелодичну лінію твору. Під час роботи над віршом ставить до себе запитання: «Чи зможу я передати вірно задум поета?»

Життя композитора з юних літ пов'язане з поезією, читав багато літератури, з 9 років писав вірші. Його поетичні твори мали добрі відгуки серед слухачів. Багато віршів, які бере в роботу Микола Стецюн корегує сам, щоб більше передати відчуття тексту. Деякі романси та пісні написані на слова самого композитора. Митець під час інтерв'ю зазначає: «Коли я сам створюю вірші, відчуваю поетичне слово по іншому, в музиці відіграються нові барви». На свої вірші композитор написав твори: «Криниченька», «Золушка», «Мав я жінку», «Зажурилась при долині» та інші.

Інтонація внутрішнього змісту вірша дає музичний поштовх для створення нових вокальних творів. Миколі Стецюну вірш вимальовує план дії в створенні музичного твору, композитор може додати якісь нові інтонації, але поет залишається першочерговим. Композитор в інтерв'ю відповів: «Коли я беру вірші, я проживаю їх таким чином: вивчаю на пам'ять, відчуваю вірш

так немов сам його написав. І коли вони в мені переусвідомляться тоді підказують інтонацію музичного твору». Композитор дуже скромно відповідає: «...моїх заслуг 10 відсотків, я вважаю що повинен почути зерно закладене поетом в інтонації вірша». Наприклад казахський поет Олжас Сулейменов, який в вірші «Догони» яскраво відтворив жанрову картину в поезії яка надихнула М. Стецюна на створення цього романсу. Написання романсу на вірші дають поезії друге життя, вона звучить її чують, а не залишається надрукованою в книжці.

Деяким віршам потрібен час щоб їх осмислити та внутрішньо почути. Наприклад: робота композитора з українським поетом Борисом Олійником. Композитор вважає його на одному рівні з М. Ф. Рильським, В. М. Сосюрою, Ліною Костенко та іншими. На вірші Б. Олійника написав всього один твір «Тільки вишні», який був записаний на радіо. Згодом через знайомих композитор дізнався, що поет гарно відгукується на його твір, а пізніше особисто подарував збірку своїх віршів. В подальшій роботі митець планує створити вокальний цикл на вірші поета, так як вважає Б. І. Олійника видатним поетом, зрозумілим та душевним.

Зацікавлює композитора сам процес створення поетичного тексту. Поезія – це не багатослівність в висловлюваннях, лаконічність дає змогу висвітлити внутрішню проблему, яка ховається за буденністю світу. Створюючи поет в маленькому вірші вбачає великий зміст, декілька рядків може описати все життя не втрачаючи глибини сенсу. Наприклад: грузинський поет Акакій Церетелі, шотландський поет Роберт Бернс та інші.

Балада «*Джон – ячмінне зерно*» Миколи Стецюна написана на слова Роберта Бернса в перекладі Самуїла Маршака. Композитору не вистачало в перекладі яскравих фарб, емоційного напруження. Митець знайшов інший переклад Едуарда Багрицького та з'єднав цей варіант його цілком задовольнив, це зробило ідеальне поетичне підґрунтя для створення балади.

В вокальних творах М. Стецюн використовував вірші харківських поетів Роман Левін та Олекса Марченко, Геннадій Савченко та інші.

В вокальній музиці Микола Стецюн дотримується таких складових: бути ясним, зрозумілим, притримуватися гармонії, як в житті так і в музиці. Цитата композитора з розмови: «Мелодичний початок – це душа музики, за ним йде все».

## **ІНТОНАЦІЯ СЛОВА → МЕЛОДІЯ = ЕМОЦІЙНИЙ СТАН → АККОМПАНеМЕНТ**

Головним є мелодія, яка базується на інтонації слова. Емоційний стан тексту передається в мелодії та впливає на акомпанемент. Музичний супровід яскраво передає: підтекст, надаючи глибокого сенсу; відчуття; психічний стан; емоції. Цитата митця: «Поезія – не в багатьох словах висловлює велику суть». Продовжуючи свою думку прислів'ям: «...стислість – сестра таланту».

Композитор проаналізував з своєї точки зору важливий недолік в навчанні музикантів (інструменталістів, музикознавців, співаків): незнання світової поезії. Цитую композитора: «...ці два жанри: музика та поезія, пов'язані. Багато законів єдині як для музики так для поезії». Тому композитор хотів би додати в навчальний план майбутніх музикантів предмет вивчення світової поезії. Важливо розуміти нюанси поезії, розуміння психотипу великих поетів різних країн, вони паспорт держави: Англія – Д. Г. Байрон, Польща – А. Б. Міцкевич, Україна – Т. Г. Шевченко та інші.

### **2.2 «Ідеальний» виконавець творів М. Г. Стецюна**

*«Спів – найвищий показник суті музичної»*

Микола Стецюн

Не було б виконавця музика не жила, залишаючись в шухлядах. Важливим є вірне передання написаного в нотному тексті. Розглянемо які якості має «ідеальний» виконавець вокальних творів композитора. В інтерв'ю Микола Стецюн чітко висловлює свою думку: «Бажано щоб вокалісти дотримувалися технічної сторони, зміст та форму (якщо форма розпадається то і зміст розпадеться). Потрібно бути грамотним співаком, інтелектуальним.

Всі знамениті співаки розумні, багато знають мов, літературу, поезію, мають різні хобі».

Вокаліст повинен бути розумним, начитаним та з добре розвиненою логікою. Заслужена артистка України, професор Величко Лідія Андріївна говорить: «Співак на сцені, як відкритий підручник. Відразу видно скільки знань та який в нього духовний розвиток...». Жага до знань повинна бути все життя, вокаліст в розвитку не може зупинитися тоді голос буде «молодим». Потрібно весь час тримати себе в тонусі, як розумовому так і фізичному.

Дуже важливо для будь-якого композитора творчий контакт. Виграє будь-який твір від того, як виконавець з автором взаємодіє. Бажано, якщо є живий композитор з ним поспілкуватися, щоб він свої побажання висказав. Якщо композитора вже немає, поспілкуватися з тим хто взаємодіяв з митцем, дізнатися правильне трактування нотного тексту з замітками. Побажання композитора передається як естафета, від покоління до покоління. Робота над творами композитора з виконавцем пустить ланцюг передачі знань, від виконавця до виконавця тим паче в сучасному світі технологій. Потім вокаліст обговорить з піаністом: нюанси виконання, форму, логістику, люфти. Наприклад: коли закінчується пауза потрібно зробити маленький люфт, на перший погляд примітивне зауваження, але неправильний люфт може розірвати логічний ланцюг речення в творі.

Багато композиторів співпрацює таким чином: творець написавши начерки показував виконавцю, на той момент коли твір був дописаний, диригент вже знав твір виходячи до оркестру.

В сучасному часі (XXI ст.) темп життя скоріше ніж в епоху відродження. Час в сучасному світі прискорився, потрібно швидше розуміти, вміти відпочивати та плідно працювати. Плануючи свій день людина устигає виконувати поставлені задачі та відпочивати (що не мало важливо). М. Г. Стецюн зазначає: «Вибиваються в люди ті хто швидкий та активний, швидкість та інформація в сучасному світі головне».

Виконавець працюючи над твором робить аналіз: темп, тональність, випадкові знаки, кульмінація, аналіз поетичного тексту т. д. Коли на початку визначається темп твору, дуже важливо зберігати його до кінця роботи. Звісно враховуючи, якщо темп швидкий то розучувати потрібно повільно, вистукуючи долю, щоб під час співу в голові пульсував ритм. Частіше за все на темп впливає складова людського організму, дихання, набір повітря. Композитор визначає темп в якому повинен бути твір спираючись саме на ці складові.

Микола Стецюн в інтерв'ю приводить приклад: «Болеро (для скрипки у супроводі фортепіано) – при виконанні кожен грає по різному, на жаль дехто прискорює, а дехто навпаки уповільнює. Розумна людина все правильно зрозуміє. Це дуже принципово, якщо композитор ставить темп четвертна рівна скільки...»

### **МЕТРОНОМ → ТЕМП → ДУША МУЗИКИ**

Музика митця різнопланова, цікава та потребує високого рівня майстерності: академічного вивчення музичного матеріалу, діапазон в деяких творах до 2 октав. Вокалісту потрібно багато аналізувати, використовувати логіку та критичне мислення, роблячи з себе співака «універсального солдата».

Багато залежить від інтелекту людини, виконавець по клавіру може побачити всі нюанси. С. В. Рахманінов в кожному такті виписував побажання, кожний нюанс. Й. С. Бах навпаки нічого не вказував, спираючись на грамотність виконавця.

Співаку та піаністу корисно замислюватися над текстами віршів відібраних Миколою Стецюном, над критеріями його відбору, над важкістю задач, які поставив перед собою композитор під час музичного втілення поезії. Працюючи над творами потрібно ретельно прочитати та відчувти мелодію тексту. Важливо привернути увагу на ретельне вивчення партії співака та акомпанемента, таким чином можна зрозуміти задум композитора. Для розуміння роботи композитора над віршами важливо загострити увагу на

романсах, які не ввійшли в вокальні цикли. Тексти різних авторів змушують композитора реалізовувати, трансформувати слово в звуки настільки ж глибоко та точно, щоб відчувалася своєрідність кожного з цих поетів. Примітна тісна творча дружба, виникає між композитором та поетами.

Микола Стецюн хоче звернути увагу вокаліста на вислів з вірша «Понять пытаюсь истину твоя душа»: «прислухатися істинно». Вокаліст повинен звернути увагу на цю фразу та прислуховуватися до свого серця, до композиторських вказівок та загострити увагу на акомпанементі, який дозволить точніше відтворити музичний твір.

Риси характеру особистості, такі як взаємоповага та добро допоможуть людям чути один одного. Цитата композитора: «...мій маніфест від якого я іду по житті: добро лише безцінне на цій землі! Ці слова хочу передати кожному вокалісту». Зараз ситуація в світі відділяє один від одного, роблячи людей суперниками, як на роботі так і в родині. Повага на сцені повинна весь час бути присутньою, це передається в голосі, в інструменті. В музиці в якій є повага та подяка до присутніх людей відчуються по іншому музика, такий твір лікує.

Творець передає читачам побажання: «Потрібно вчасно все робити. Ви молоді люди, не потрібно боятися! Якщо відчуваєш – не тягни, говори, висловлюйся. Не впусти момент!!!»

Взагалі композитор дякує людям, які виконують його твори: «Хочу подякувати виконавцям! Композитор пише музику на папері, а ви її оживляєте, ми дуже залежимо від виконавця».

Про виконавців, які виконують його твори, композитор відгукувався по різному: «Якщо виконують талановито, я підходжу та «цілую» цю людину. Як історія Ф. Листа, який грав Л. Бетховину, він просто підійшов та поцілував його голову, без слів».

Композитор розповів, що зазвичай першому виконавцю присвячується твір. Як наприклад: цикл Гарсія Лорки перший романс, присвячений Марині Чиженко, яка вперше виконала цикл в Харківській філармонії.

У кожного композитора був еталонний виконавець, який популяризував твори. Композитор згадує, що у Ігора Костянтиновича Ковача (вчителя М. Стецюна) була велика дружба з М. Ф. Манойлом, це був справжній творчий союз. Таким виконавцем для Миколи Стецюна був Борис Жайворонок та Лідія Величко.

Багато для композитора значить сім'я. Дружина Лідія Андріївна є не тільки творчою музою а і надійним партнером, другом, коханою жінкою. Все що написано для жіночого голосу першою виконавицею була саме Лідія Андріївна Величко.

Під час роботи над вокальним твором композитор показує написане дружині Лідії, дізнається відгук, радиться. Микола Стецюн каже: «Я вважаю, що знанням людським межі нема, потрібно навчатися все життя. Навіть коли в тебе сивина». Слухач може почути щось цікаве, десь підказати, тим більше якщо це Лідія Андріївна – співачка, педагог. Лідія Величко гастролювала в Швеції, Іспанії, Польщі, Німеччині, де мала неабиякий успіх.

Композитор з захопленням говорить про талант своєї дружини Лідії, цитую: «Не всі романси під силу співаку, потрібно володіти діапазоном яким володіє Лідія».

Серед вокалістів дуже популярним є твір «Вишиванка». На початку в композитора була коротенька пісенька, за проханням Лідії розширили середину твору, в такому виді її виконують зараз. Євгенія Мірошніченко почула в композитора цей твір, сказала: «Це моє, я візьму». Пісню виконувала як сама Є. Мірошніченко, так і всі її студентки. Композитор видав збірник з присвятою пісні Євгенії Мірошніченко, дуже шкодує, що не встиг їй вручити збірку особисто.

Зараз велику кількість творів композитор пише для своєї доньки Марії Стецюн, вона є першим виконавцем та показує велику майстерність на сцені. Композитор прочитав давній вислів: «Ніхто того не знає коли того не чує», тобто коли звучить твір поки ми живі.

Композитор відповів широко: «В біографії саме найкраще це коли музика виконується...». Ці слова багато говорять про митця, стриманий, чесний та відкритий, композитор показує щирість свого творіння не тільки в музиці, а і в ставленні до нього. Кожен твір композитора частина душі, частина життя та знань, твір який став дітищем Миколи Стецюна.

## **Висновки до Розділу 2**

Творчість Миколи Стецюна зародилося на ґрунті класиків та сучасного мистецтва. Композитор опирається при створенні музики на мелодію та слово. Мелодія створює мотив, який укорінюється в пам'яті слухача та на підсвідомому рівні впливає на емоційний стан. Таким чином тільки згадуючи мотив мозок відтворює емоції в організмі, які виникли при першому прослуховуванні.

В творчості митця синтез поетичного та музичного злиття, які допомагають вокалісту детально відтворювати задум композитора.

Національна приналежність композитора дуже важлива в музиці, характерні національні риси країни мають великий вплив, особливо для вокальної музики важлива мова. Народні пісні стають для класиків опорою в музиці. Таким чином в творчості Миколи Стецюна народні пісні слугують натхненням для створення нових творів. Інтонація вірша дає музичний поштовх для створення нових вокальних творів. Стецюну вірш вимальовує план дії в створенні музичного твору, композитор може додати якісь нові інтонації, але поет залишається першочерговим.

Важливо зазначити що інструментальний супровід для композитора це дирекціон симфонічної партитури, не перевантажуючи з практичної точки зору музичний твір.

В вокальній музиці Микола Стецюн дотримується таких складових: бути ясним, зрозумілим, притримуватися гармонії, як в житті так і в музиці.

Від вокаліста залежить сприйняття твору публікою, тому композитор виокремлює такі якості які повинні бути в співака виконуючи його твори:

1. інтелект;
2. гарне володіння вокальною технікою;
3. знання та застосовування в роботі з твором музичну грамоту (форма, зміст твору);
4. пізнання себе;
5. всебічно розвиватися;
6. артистичність;
7. з відчуттям музики та тексту;
8. бути фізично витривалий;
9. вміти відпочивати та плідно працювати.

Музика Миколи Стецюна різнопланова, цікава та потребує високого рівня майстерності: академічного вивчення музичного матеріалу, діапазон в деяких творах до 2 октав. Вокалісту потрібно багато аналізувати, використовувати логіку та критичне мислення, роблячи з себе співака “універсального солдата”.

Для розуміння роботи композитора з віршом важливо загострити увагу на романсах, які не ввійшли в вокальні цикли. Тексти різних авторів змушують Миколу Стецюна реалізовувати, трансформувати слово в звуки настільки ж глибоко та точно, щоб відчувалася своєрідність кожного з цих поетів.

Родина Миколи Стецюна є надійною підтримкою як в житті так і в творчості. Лідія Величко (дружина) виконавиця вокальних творів композитора, є надійним порадником та велико кваліфікованим педагогом. Марія Стецюн (донька) виконавиця, педагог.

## РОЗДІЛ 3

### КОМПОЗИТОРСЬКА ТА ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ВОКАЛЬНИХ ЦИКЛІВ М. СТЕЦІОНА

#### **3.1 Образний зміст та виконавське втілення вокального циклу на вірші Ліни Костенко**

Микола Григорович Стецюн створив цикл на вірші Ліни Костенко в 2016 році. Цикл написаний для середнього голосу як чоловічого так і жіночого. Цикл має ліричний характер, охоплюючи любовну та пейзажну лірику. Невелика кількість романсів в циклі передає глядачу великий спектр емоцій, від зради 1-го романсу, розлуки 2-гого, до філософського прийняття життя в третьому романсі.

Цикл складається з трьох романсів:

- 1) Несподівана печаль;
- 2) Спогад;
- 3) Вечірнє сонце.

Творчість Ліни Костенко захоплює та надихає багато людей по всьому світі. Композитор вокальним циклом зробив свій внесок в популяризацію творчості поетеси.

Ліна Костенко – видатна особистість, яка своїм сильним духом та незламною волею творила нову Українську історію. Вона входила до покоління шістдесятників, які були видатні своєю громадянською позицією, що являли собою внутрішню моральну опозицію до радянського тоталітарного державного режиму.

Народилася Ліна Костенко 19 березня 1930 році в місті Ржищів Київської області. Друга світова війна «вкрала» дитинство письменниці та назавжди змінила її світогляд. В статті Наталки Позняк-Хоменко, опублікованій до 90-річчя Ліни Костенко сказано: «Вона мало розповідає про своє дитинство, і лише у поезіях проскакують рядки про «балетну школу» замінованого поля та «дитинство, вбите на війні». А у війни – свої закони. Там,

як ніде, видно, хто чого вартий, там дуже тонко відчувається фальш і народжується неприйняття зрадництва і неправди. Схоже, ця печать війни лишилася на душі й долі Ліни Костенко на все життя» [30]. Все своє життя поетеса боролася за свободу, жертвуючи своєю популярністю, між визнанням та правдою вона обрала правду.

З 1991 року, проголошення Незалежності України, творчість поетеси цінувалася українцями, але від вручення всіх нагород поетеса відмовилася. Ліна Костенко входила в рейтинг «Топ-100 найвпливовіших українців» та «100 найвпливовіших жінок України».

Композитор вважає Ліну Костенко тонкою поетесою з філософськими поглядами. Основні мотиви творчості Ліни Костенко: історія нашого народу, єднання людини з природою, філософічність буття, тема кохання, тема моралі тощо.

Цикл Миколи Стецюна присвячений В. Тіткіну і Н. Афанасьєвій, першим його виконавцям циклу. В усіх трьох романсах темп *Moderato* – помірно, хоча композитор не наполягає на чіткому темповому позначенні, він буде залежати від розповіді виконавця та емоційності в словах кожного романсу.

Починаючи роботу над вокальним циклом виконавець має прочитати вірші, знайти своє відчуття темпу. Але потрібно бути уважним та максимально дослідити акомпанемент, який буде допомагати в визначенні темпу. Потім вивчити текст романсів, зробити вірші своїми думками, відтворити переживання. Інтонація віршів чітко відтворена в романсах, що з одного боку дозволяє виконавцю технічно зменшити контроль над своїм голосом. З власного досвіду хочемо зазначити: важливим є не тільки читання, а аналіз вірша з акторської точки зору (де краще зробити люфт, а де текст потребує більшої паузи). Ця робота допоможе:

1. зрозуміти твори композитора, а саме мелодичну лінію, гострість акомпанементу (дисонанси);
2. максимально відтворити задуми композитора;

3. виконувати твір зручно, без технічних помилок;
4. емоційний стан виконавця буде щирим, без перегравання;
5. ясність вимови, яскравість вокального тексту.

Важливо текст максимально спростити в виконанні, а саме – зусиль повинно бути не більше як при розмові (з правильною технікою). Для покращення інтонації та для свободи слова під час виконання потрібно програвати мелодію, об'єднуючи в смислові речення, проговорюючи текст романсу на указаній композитором висоті. Таким чином наш слух фокусується на словах, відтворюючи хвилеподібну мелодію, як при розмові.

Перший романс «*Несподівана печаль*». Жанр – любовна лірика.

Тональність романсу d-moll.

Романс має тричастинну структуру А-В-А1, в якій частина А та А1 в d-moll, 2 частина В – g-moll. Гармонічний мінор в усіх частинах посилює тяжіння висхідного вступного звуку до тоніки, що надає романсу тужливої інтонації.

Динаміка в романсі *mf*, але виконавець відтворюючи текст романсу може інтерпретувати по-іншому. Спираючись на власний досвід виконання, зазначимо, що романс потрібно починати з-за такту на *p*, таким чином ми приходимо до розвитку на *mf*, не акцентуючи на слабкій долі.

Композитор це не зазначає, але спів повинен бути більше приближеним до емоційної розмовної манери, що дає виконавцю змогу відтворити текст в темпоритмі, який зазначений Ліною Костенко в тексті. Таким чином, слухач буде повністю поглинений в музику, у внутрішні переживання виконавця.

Хвилеподібний напрямок мелодії відображає емоційний стан. Композитор після фраз дає маленький люфт у вигляді восьмої паузи для відтворення мови в романсі, що спонукає до природного дихання (як під час розмови).

Розмір твору 4/4, але композитор наприкінці першої частини використовує змінний розмір на один такт (16 т.), це дає змогу з нового такту (17 т.) перейти до частини В з сильної долі, відштовхуючись від емоційного фону, бо друга частина є кульмінаційною, з яскравим розвитком.

Микола Стецюн часто використовує такий прийом: коли твір не має ознак радості, в ньому тільки печаль пережитого кохання, але в акомпанементі та мелодичній лінії відчуваємо саме надію та любов. Так композитор через музику огортає любов'ю, надією і, як близька людина, дає сенс та жагу до життя. Тема твору (розчарування в коханні) є відомою для більшості слухачів, й під час виступу слухач співпереживає виконавцеві.

Діапазон твору – до дієз 1 октави – мі 2 октави.

Перша частина А – має фортепіанний вступ (4 такти). В цих 4 тактах передаються переживання емоційного характеру твору. Фортепіанне соло написано в другій октаві, яка в людини асоціюється з піднесеним емоційним станом.

Перша частина А – складається з 2 речень. Перше речення розгорнуте, друге речення повторює частково запитання: «Чи ми пробачим одне одному цю несподівану печаль?» За текстом йдуть запитальні інтонації, але відповіді на них немає. Риторичне питання до себе, даючи надію та шанс на пробачення. В партії фортепіано – характерний акомпанемент пульсуючих акордів у вигляді арпеджованих зворотів. Останній такт першої частини (16 такт) змінює розмір на 2/4. Якщо в вокальній партії речення закінчується, то в цей час виникає нашарування – перехід до другої частини відбувається зі слабкої долі.

Друга частина В – має імпульсивний характер, відчуття що ось-ось з'являться сльози. В акомпанементі 2 такти сольних, вокальна партія починається з-за такту до 18 такту. Питальні речення в цій частині направлені більше до співрозмовника, відчутно, що кохання вже не повернути. В цій частині вперше з'являється стверджувальне речення: «Нехай це сонечко посвітить, нехай ця туга продзвенить». За емоційним характером та нотним текстом ця фраза є кульмінацією романсу (найвища нота мі, хвилеподібна мелодія вверх, крещендо). В акомпанементі під час кульмінації звучать акорди, що додає глибини звучанню.

Остання частина A1 – реприза зі змінами в акомпанементі. У фортепіанній партії 4 такти – програш, який рухається низхідними арпеджіо. На початку вокальної партії акомпанемент змішаний, акорди та арпеджіо. З одного боку, акордова фактура створює опору, як для чистоти інтонації, так для емоційної наповненості. З іншого боку – арпеджіо додають хвилювань романсу. Наприкінці романсу на словах «... цю несподівану печаль?» вокальна партія звучить октавою нагору – так композитор на кульмінації завершує романс.

У світі злому і холодному  
де щастя зіткане з прощань,  
чи ми пробачим одне одному  
цю несподівану печаль?

Чи будем вік себе карати?  
Але за віщо, Боже мій!  
За те, що серце калатати  
посміло в ніжності німій?!

За ті передані привіти?  
За тихий погляд, що п'янить?  
Нехай це сонечко посвітить.  
Нехай ця туга продзвенить.

Романс в цілому має ліричний характер, поетеса використовує порівняння з природою людських почуттів. Проаналізувавши текст оригіналу та текст романсу, бачимо що композитор в 1 куплеті повторює останні дві фрази «Чи ми пробачим одне одному цю несподівану печаль?». Друга частина твору є незмінною у порівнянні з оригіналом вірша. В першочерговому джерелі три куплети. Композитор в романсі з'єднав 2 та 3 куплет в одну частину, а в останній заключній частині повторив 1 куплет. З точки зору виконавця повтори, створені композитором в романсі, надають більш

емоційного характеру, питання немов би звучить більш відчайдушно. Вокалісту потрібно пропрацювати саме повтори запитань, слухач повинен відчутти збільшення емоційних переживань, а також відпрацювати чистоту виконання знаків гармонічного мінору та їх розв'язання в тоніку. Гармонічний мінор впливає на характер інтонації, надаючи в тексті сумніву та печалі.

2 частина твору є розгорнутою, бо складається з 2-х куплетів вірша. Композитор робить емоційну «гойдалку», з поступовим переходом в вищий регістр. Останнє питання перед кульмінацією звучить дуже емоційно («За ті передані привіти, за тихий погляд, що п'янить?») і відчутні любов і докір підводять виконавця та слухача до кульмінації.

Загалом романс більш потребує щирих емоцій та зрозумілого тексту, ніж сили голосу, що є однією зі стильових рис композитора.

Другий номер в циклі – дует «Спогад» – написаний для жіночого та чоловічого голосів.

Вірш Ліни Костенко «Поїзд із Варшави» є автобіографічним, історія про кохання та розлуку Ліну Костенко та Єжи Ян Пахльовського (письменник-мариніст із Польщі). 14 лютого 1947 році вийшов указ в СРСР «Про заборону шлюбів між громадянами СРСР та іноземцями», шлюб або роман з іноземцем розцінювався як зрада Батьківщині. Коли настав час визначатися з країною кожен обрав свою, таким чином Ліна Костенко залишилась з донькою в Києві. Поетеса присвятила вірш «Спогад» Єжи Ян Пахльовському.

Поїзд із Варшави спогади навіяв,

Я ж на Україні згадую тебе.

Ти співав для мене пісню вечорами:

«So komu do tego, ze my tak kochamy!».

Поїзд із Варшави мчить крізь моє серце,

Сто доріг між нами, а печаль одна.

Іншого цілую, а бринить сльозами:

"So komu do tego, ze my tak kochamy!"

Я люблю, коханий, Київ і Варшаву,

Але Батьківщина в кожного одна.

І минають роки, роки за роками...

"So komu do tego, ze my tak kochamy!"

Дует має куплетно-приспівну форму. Композитор використовує в романсі з кожного куплету останні 2 рядки. 2 куплет композитор доповнив сам, 3 куплет в дуєті – останній в вірші, 4 куплет – це 2-й куплет вірша.

Співаки виконують одну мелодію сольо або ж (як в 3 куплеті) – співають разом. В приспіві обидва співають в терцію, в останньому такті сходяться голоси в приму на словах: «Що кому до того, що кому до того, же ми так кохами?» В третьому куплеті замість слів треба співати в терцію закритим ротом на звук «м».

Розмір 4/4 є незмінним протягом всього твору, на відміну від тональності: спочатку c-moll, потім cis-moll.

Вступ починається в партії фортепіано (4 такти). Умовно дует можна розділити на 3 частини (форма другого плану).

1 частина складається з 2 куплетів + вокаліз (дуетом). В вокалізі композитор використовує почергове співання мелодії, притаманне канонічному жанру. Завершує цю частину приспів: «Що кому до того, що кому до того, же ми так кохами».

2 частина – співають разом 3 куплет, слова: «І минають роки, роки за роками...», приспів обидва солісти співають закритим ротом на піано. Останній куплет – 3 частина, соліст жіночий голос з текстом «Іншого цілую і бринить сльозами...». Останнє слово «кохами» звучить в унісон з виходом наверх.

Фортепіанний супровід в куплетах акордовий з низхідними або висхідними гамами вверх. В 2 частині (третьому куплеті) переважає акордовий супровід, особливо приспів на «м».

Важливо зазначити, там, де співає соліст та солістка в терцію, останній такт співають в унісон – доволі таки цікавий хід, обраний композитором. Кожному виконавцю потрібно розуміти та вирішити для себе, що означає цей мелодичний хід в приму. Є багато варіантів, а саме – від дуету, в якому ще видніється надія на те, щоб бути один з одним, або ж кохання, яке не має продовження.

«Вечірнє сонце» є заключним сольним номером в циклі. В вірші «Вечірнє сонце, дякую за день...», Ліна Костенко дякує сонцю за життя, що виявляється в усіх його проявах. Часто людина не помічає краси навколо, поетеса показує, що потрібно вміти радіти кожній хвилині життя. Композитор яскраво підкреслює сенс вірша, який стає маніфестом життя.

Темп в романсі Moderato (помірно), але друга частина стає рухливою, на слова: «За твій світанок...», у 3-й частині на словах «За небо в небі...» повертається початковий темп (зазначено композитором «a tempo»).

Розмір твору 4/4. В першій частині романсу він змінюється, з 4/4 на 2/4 (7 такт та 10 такт) – таким прийомом композитор яскраво підкреслює інтонацію вірша. Текст починається зі слабкої долі, таким чином роблячи головним слово *сонце* та *лісів*, беручи до уваги наголос в слові. Та в третій частині на слові *молитви* використовується розмір 2/4.

Тональність G-dur є незмінною та семантично пов'язана з природою, пейзажною лірикою. Так, дійсно, поетеса використовує такі художні засоби:

- епітети (вечірнє сонце, просвітлений Едем, дитячий сміх);
- порівняння (потреба слова, як молитви);
- анафора (вечірнє сонце);
- метафора (золоте жито, обпечені зеніти, завтра хоче зеленіть, вчора встигло од дзвеніти, осквернити душу, небо в небі);
- риторичне звернення (вечірнє сонце, дякую за день!)

В партії фортепіано – характерний акомпанемент пульсуючих акордів у вигляді арпеджованих зворотів, хоча у 2-й частині переважає акордова фактура.

Романс написаний у три частинній безрепризній формі: А (16 тактів); В (8 тактів); С (28 тактів).

1 частина складається з трьох речень, які вводять слухача в світ краси та радості.

Вечірнє сонце, дякую за день!

Вечірнє сонце, дякую за втому.

За тих лісів просвітлений Едем

І за волошку в житі золотому.

2 частина – рухлива, схвильоване переживання передається в мелодії повторюванням 1 ноти в тривалості вісьма. На слова «...за те, що завтра хоче зеленіть, за те, що вчора встигло од дзвеніти» в мелодії хвилеподібний рух, тривалість нот чергується по тактам: 1 такт четвертні, 1 такт восьмі.

Частина 3 розширена, поступово підходить до кульмінації. Конкретна дяка вечірньому сонцю саме в 3 частині, яка більш охоплює людські переживання. А саме: «за дитячий сміх...» – те що кожному людину робить щасливим, а для матері це сенс життя; «...дякую за всіх, котрі нічим не осквернили душу»; «... що десь у світі крові не пролито». Початок речення за такт вісьма ре 1 октави, скачок на ре 2 октави потім переходить в хвилеподібний рух мелодії. В цій частині кожна фраза починається скачком на октаву, що з одного боку надає захопленість, а з іншого боку проблеми з технічної сторони. Під час скачків тенденція піднятої гортані, можна цього уникнути якщо раніше підготувати місце для верхньої ноти (піднебінна занавіска піднята), дихання не зажатє. Останнє речення вокальної партії, на слова: «Вечірнє сонце, дякую за все», скачок на октаву ре 1 (за такт четверть) – ре 2 яка дублюється. Можуть виникнути труднощі співу на одні ноті, бо потрібно передчувати ноту, вести лінію розвитку. Допоможе початок на піано, поступово робити крещендо, виділити головне слово «все» в контексті «дякую за все».

### 3.2 Досвід виконання вокального циклу «Східні романси» на слова Олжаса Сулейменова

Вокальний цикл «Східні романси» для колоратурного сопрано написаний в 1995 році на слова Олжаса Сулейменова. Цикл присвячений першій виконавиці, Заслуженій артистці України Лідії Величко.

Цикл складається з 3 романсів:

1. «Кто-то медленно скачет...»;
2. «Догони»;
3. «Черный беркут».

Олжас Сулейменов – казахський поет, належить до покоління шістдесятників. Відомий в Україні письменник, збірки «Струни домбри», «Мова письма» друкувались на українській мові. Олжас Сулейменов – людина легенда, відомий також як громадянсько-політичний діяч. В 1991 – 1995 році лідер партії «Народний конгрес Казахстану», на яку перетворився антиядерний рух.

Як би не було важко з виданнями та пріоритетами фінансування держави, Олжас Сулейменов говорив: «Люди вимагають спілкування з літературою, адже знають, що там зможуть отримати чесні відповіді.»

На думку Лідії Величко, три романси відображають різні стани душі молодої дівчини під час очікування зустрічі з чоловіком. Перший романс передає бажання зустрічі з гонцем, в словах відтворюється нетерплячість, а в музиці містичність. В другому романсі відображається грайливий характер, загравання в кожному слові молодої дівчини з джигітом. Третій романс передає характер коханої зрілої жінки, це єдиний романс в циклі в якому є сумніви в зустрічі, а значить і в подальшому жіночому щасті. Виходить на перший план думка: смерть або життя чоловіка, від якого залежить майбутнє.

Перший романс «*Кто-то медленно скачет...*»

Тональність – g-moll.

Романс має три частини, перша частина А – початок історії: «Кто-то медленно скачет...» 22 такта. Друга частина В – кульмінація романсу на слова

«Скачешь ты или тихо крадешься ко мне?», дівчина задає запитання, з кожним разом (3 р.) вокальна мелодія підіймається все вище на *forte*. В третій частині А2 – мелодія повторюється в 2 реченнях, потім закритим ротом вокаліз, з початкового інтервалу частини А та вниз по півтонам (g1- g2-fis-f-e).

Діапазон: мі-бемоль 1 – сі-бемоль 2.

Темп вказаний композитором «Затаєнно» – приховано, відображає характер романсу та підкреслюється мелодією містичність.

Розмір 6/8, митець в акомпанементі зміщує сильну долю прийомом залігованих нот, роблячи акцент на слабку. Акомпанемент в акордовій фактурі, супроводжується мелодичними оборотами східного колориту, композитор використовує різновиди ладових фарб (гармонічний, мелодичний та інші). Вступ 4 такти, вокаліста налаштовує на характер твору. В лівій руці мотив, який фігурує на протязі всього романсу в акомпанементі.

Початок вокальної партії виписана в розмовному реєстрі у сопрано. Співаємо в 1 частині на *tr* (вказаному в фортепіанній партії), продовжуючи містичність акомпанементу. Мелодична лінія – хвилеподібна з скачками на квінту, сексту, октаву. В другій частині динаміка *forte*, задаючи емоційне питання, співачка пришвидшує темп.

Високий реєстр з скачками потрібно відпрацювати повільно, проспівуючи кожну ноту та вкладаючи сенс в слова. Привернути увагу потрібно на випадкові знаки активно використані композитором саме в кульмінації, які показують колорит місцевості в якій проживає жінка. В кінці 2 частини все заспокоюється та призупиняється на ферматі в акомпанементі. Третя частина — прийняття, динаміка *mezzo forte*, яка в кінці закінчується вокалізом закритим ротом. Романс закінчується надією, що все ж таки вона жде і він прийде. А tempo повертаємося до початкового темпу. Труднощі можуть виникнути на вокалізації закритим ротом на піано виокремлюючи кожен півтон. Скачок на початку соль 1-соль 2 потрібно заздалегідь підготувати місце для високої ноти, підняте піднебіння, вільне в тонусі тіло, яке слугує опорою.

Співаку потрібно привернути увагу на вокальний текст: зрозуміти сенс тексту, не можна пропустити навіть одного слова. Чому саме так висловився поет, зрозуміти направлення думки. Друге – вокальна лінія, ритм та звуко висотність, що саме спровокувало композитора виразити цей текст таким чином. Третє – акомпанемент, характер та приховані переживання жінки передаються саме в музичному супроводі.

«Догони» другий романс у вокальному циклі «Східні романси». Темп – рухомо, яскраво відображає гру молодиці з парубком.

Романс передає характер національного казахського обряду-гри «Киз-куу». Жінки разом з чоловіками приймали участь в скачках, нарівні були воїнами та наїзницями. Джигіт догнавши молодицю має право взяти її в дружини.

Тональність – e-moll.

Структуру романсу визначає текст, а саме форма рондо: A – B – A 1 – C – A2.

Розмір 2/4. В партії фортепіано багато сольних програшів. Вступ 14 тактів імітує тупіт копит, весь час змінюються акценти то на слабку, то на сильну долю.

Романс потребує розвиненої акторської гри, з чітко вимовленими словами. Має різновиди емоційного спектру, від ображеної дівчини до жартівливої кокетки. Важкий у виконанні, написаний для співачки з великим діапазоном голосу. Діапазон романсу – e1-h2.

Частина – А (22 такта: a 9 т. + a2 11,5 т.) розпочинається зі слів «Догони мене, джигит» на *mf*, продовжуючи емоційний призив, який переданий у вступі фортепіанної партії. Дівчина дразнячи просить догнати та відверто признається в коханні йому. Невіста хоч співає жартівливо, але від цієї скачки залежить її майбутнє подружнє життя. Друге речення (a2) мелодія повторюється 4 такти, потім різкий перехід в ліричну частину на *piano*, на слова «Голос от стыда дрожит среди этих звонких струн», *tenuto* в кінці речення.

Частина В (17 т) повертаємося в *tempo I* новий музичний матеріал ліричного характеру на *tr*, квінтольні скачки та наприкінці кожної вокальної фрази низхідні полутонові квінтולי додають шарму та відчуття свободи. В кінці частини *poco ritenuto*. Вокалісту потрібно попрацювати над квінтолями, які повинні бути легкими та передавати нестримну швидкість. *Mezzo piano* важливо відпрацювати на верхніх нотах, оперті ноти потрібно співати легко та тихо, але не погіршуючи вокальну техніку.

Частина С (24,5 т.) – змінюється темп, вказано композитором «Вільно», тобто по бажанню виконавця. Ця частина дуже важлива, побудована на новому матеріалі з використанням тріоль, які надають східного колориту. Жартівлива частина, до якої композитор частиною А слухачів підготовлював, на слова «Злые люди, злые люди вы обидели меня, дали смелому джигиту, дали сильному джигиту и красивому джигиту...», кожного разу підігриваючи інтерес до джигіта зависаючи на ферматі. Інтригуюче речитативне продовження *ad libitum*, на слова «ишака, а не коня.»

Різкий перехід в частину А2 (23 т) в початковому темпі, програш 14 тактів (вступ) перед завершальним «Догони меня джигит...». Колорит надає строкаті інтервали та ходи по пів тонах.

В кінці низхідне *glissando*, на слово: «Догони!», яке передає віддаленість, що все ж таки джигіт не догнав на ослі.

Романс потрібно виконувати співаку, який повністю володіє своїм голосом. Яскраві переходи в емоційному спектрі відображаються в динаміці в переходах з *forte* на *piano*. Високий регістр провокує крик, по-перше потрібно контролювати свої емоції, щоб вони допомагали в роботі з романсом, а не заважали. Продумуючи кожне речення, потрібно створювати загальну картину романсу в голові, підкреслювати головне слово в реченні та думками до нього вести фразу. Без такої роботи вокаліст втратить цілісність музичного твору, розриваючи на маленькі шматочки. По працювавши з текстом відпрацьовуємо з фортепіанним супроводом, узгоджуючи нюанси виконання: *fermata*, *tenuto*, прискорення.

Третій романс має назву «*Черный беркут*».

Оригінальна назва вірша О. Сулейменова «*Раставание*». Романс – любовна лірика, в музиці відчувається багато простору, окутуючи слухача теплими гармонічними співзвуччями. Філософічний монолог люблячої жінки, яка не живе в хмарах кохання, а приймає всі біди на життєвому шляху.

Тональність – *As-dur*, в частині В змінюється на *c-moll*.

Романс має три частини А – В – А з повним повтором першої частини, остання частина циклічністю показує завершеність романсу та вокального циклу. Композитор повністю відтворює текст написаний поетом не змінюючи його, хоч 3 частина повтор не зазначені в вірші О. Сулейменова.

Розмір 6\8, але чергується з 9\8. Змінний розмір зумовлений текстовою основою. Темп – *Moderato*.

Вступ 3,5 такти, арпеджіо імітує гру на арфі. Перша частина (30 т.) знайомить нас з героїнею романсу, передаючи романтичний характер. Першу частину можна розділити на 16 тактів – мелодія з текстом, 14 тактів вокаліз. Динаміка на *tr* зазначена композитором, виокремлює слова роблячи їх виразними та зрозумілими, в цей момент краса голосу на другому плані. Хвилеподібна мелодія, в межах секунди та терції. Після вокалізу 6 тактів фортепіанного програшу, який мелодичним малюнком схожий на мелодію вокалізу. Композитор вказує в програші *piu mosso* – більш рухомо.

Частина В розпочинається зміною тональності в мінор. Композитор вказує, що ця частина виконується «Тривожно». Динаміку не зазначає, тобто за бажанням співачки. В цій частині криється сенсове навантаження всього романсу. Героїня в першому реченні звертається до себе «...мне обидно и стыдно, позабыли меня». В другому реченні звертається до коханого «Осторожно, мой сильный, много бед на пути. О, тогда мои слезы не помогут, прости...» Різка зміна з ускладненням для вокаліста, потрібно все продумати та вибудувати монологічну та діалогічну структуру.

Третя частина репризна, повторюється перші 16 тактів, потім 5 тактів повтор останніх слів «А луна, словно пламя и желтая мгла...» в високому регістрі, завмираючи (фермата) на останній ноті мі бемоль другої октави.

### **Висновки до Розділу 3**

На основі здійсненого аналізу композиторського задуму та виконавської специфіки, можна сформулювати наступні висновки: звернення до віршів шестидесятників Ліни Костенко та Олжас Сулейменова зумовлене інтересом до філософської поезії та вподобань до відкритих, «оголених» емоцій в віршах. Своєю громадянською позицією Ліна Костенко та О. Сулейменов творили нову історію своїх країн, впливаючи на світову спільноту. Наприклад: Олжас Омарович засновник громадянського антиядерного руху «Невада-Семипалатинськ».

Вокальний цикл на вірші Ліни Костенко складається з 3 номерів, 2 сольних та 1 дует. Вокальний цикл «Східні» на слова Олжас Сулейменова складається з 3 романсів.

Вокальні цикли написані в 3 частинній формі, окрім романса «Догони» (форма рондо). Микола Стецюн часто використовує три частинну форму при написанні вокальних творів, таким чином відтворюючи мелодичну лінію вірша.

Вокальні цикли композитора пронизані однією філософською ідеєю, хоча не зв'язані сюжетно. Образна сфера, початок та кульмінація яскраво пронизані в камерно-вокальних творах митця.

Виконавець повинен інтонувати вірші, для цього вокалісту бажано прочитати виразно текст, відчувати темпо-ритм, саму інтонаційну хвилю. Композитор саме таким способом створює мелодію майбутнього романсу, тому текст необхідно інтонувати в такій же манері. Слово – головне в романсах, та взагалі в вокальних творах композитора.

Велике значення має супровід, який підтримує та має єдиний емоційний настрій, утворюючи тандем з виконавцем. Темп *Moderato*, зазначений в

романсах, є приблизним напрямком, який залежить від інтерпретації виконавця.

Композитор в фортепіанному супроводі дотримується принципу підпорядкованому написання творів для оркестру, це впливає на фактуру акомпанементу, вона хоч проста, але наповняє музикою простір та дає 3D ефект. Микола Стецюн часто використовує в романсах вокалізацію, що підсилює сприйняття та відтворює душевні переживання без слів.

Дотримуватись виконання задач під час роботи над вокальними творами композитора:

1. зрозуміти твори митця, а саме мелодичну лінію, гострість акомпанементу (дисонанси);
2. максимально відтворити задуми композитора;
3. виконувати твір зручно (природньо), без технічних помилок;
4. емоційний стан виконавця щире, без перегравання;
5. якісна вимова, яскравість вокального тексту.

## ВИСНОВКИ

Підсумовуючи дослідження, присвячене творчості яскравого представника харківської композиторської школи Миколи Стецюна, відомого в Україні та за її межами ми можемо зробити такі висновки:

1. Харківська композиторська школа є активним творчим осередком, який за час свого існування мав і злет, й падіння («залізна завіса», репресії). Незважаючи на все композиторська школа відіграла велику роль в культурному розвитку держави. Спадкоємність поколінь, традиції закладені С. С. Богатирьовим досі розвиваються та передаються його учнями. Не мало важливим для розвитку композиторської школи є Харківська обласна організація Національної спілки композиторів України, де кожний митець творить, розвивається та навчає відновлюючи, в досить складні часи, мистецтво.

2. Творчість Миколи Стецюна представляє перш за все спадкоємність поколінь та орієнтацію на традиції європейської культури. Здійснене дослідження дозволило виокремити деякі константні риси його творчого шляху.

Досліджуючи творче життя композитора, бачимо що родина композитора була дуже талановитою, вони поважали потяг Миколи до музики та давали змогу розкривати свій талант максимально. Працюючи над розвитком музичних навичок композитор писав вірші, редагував тексти вокальних творів, писав багато оркестровок та ознайомлювався з різними оркестрами. Цей тернистий шлях дає змогу стати композитору багатогранною та талановитою людиною.

Композитор має великий педагогічний досвід, свої знання він передає поколінням знайомлячи з сучасністю вибудованій по класичним канонам музики.

Першими виконавцями вокальних творів композитора Миколи Стецюна є: Борис Жайворонок, Лідія Стецюн-Величко, Марія Стецюн.

Досліджена в межах магістерської роботи *камерно-вокальна творчість* Миколи Стецюна характеризується:

1. неоромантичною природою,
2. мелодизмом,
3. глибоким народно-мистецьким змістом,
4. високою художньою образністю,
5. емоційністю музичного висловлення,
6. схильністю до простих форм,
7. оригінальною гармонійною мовою,
8. прозорістю фактури,
9. розвиненою поліфонічною фактурою.

Щодо *композиторської інтерпретації камерно-вокальних циклів* Миколи Стецюна, то їм притаманне:

- схильність до простих форм: тричастинна форма, частіше за все репризна, в деяких романсах прослідковується як точний повтор в тексті, так і видозмінений деякими фразами в 3 частині;
- звернення до віршів шестидесятників Ліни Костенко та Олжас Сулейменова зумовлене інтересом до філософської поезії та вподобань до відкритих, «оголених» емоцій в віршах;
- тональна музика, але з використанням яскравих гармоній таких як септакорди, розложені кластери, імітування арфи, важкі гармонічні співзвуччя. Арпеджовані вертикалі в фактурно-оркестровому оформленні часто використовував у вокальних циклах на вірші О. Сулейменова, Г. Лорки, Ліни Костенко;
- мелодична лінія на яку впливають народно-пісенні традиції, пісенність виявляється навіть у формах, що нібито не вимагають її;
- ґрунтуватися на ритм поезії використовуючи її в музичній ритміці. Інтонація слова зумовлює вокальну мелодію до природнього формотворення;
- емоційність вокальних творів, зріла та довершена. Вона вимагає від вокаліста високого рівня майстерності та експресії;

- зміст пронизаний однією філософською ідеєю, хоча не зв'язані сюжетно. Образна сфера, початок та кульмінація яскраво пронизані в циклах композитора;

- техніка вокаліз в вокальній партії, в супроводі оркестрова фактура. Наприклад: в романсі «*Чорний беркут*» з циклу Олжаса Сулейменова, романс «*Гітара*» з вокального циклу на вірші Лорки, в дуеті «*Спогад*» з вокального циклу на слова Ліни Костенко.

В дослідженні виокремлено також певні *вимоги*, які композитор висуває до виконавця власних творів, від якого залежить сприйняття твору публікою:

1. інтелект;
2. гарне володіння вокальною технікою;
3. знання та застосування в роботі з твором музичну грамоту (форма, зміст твору);
4. пізнання себе;
5. всебічно розвиватися;
6. артистичність;
7. з відчуттям музики та тексту;
8. фізично витривалим;
9. вміти відпочивати та плідно працювати.

Музика Миколи Стецюна різнопланова, цікава та потребує високого рівня майстерності: академічного вивчення музичного матеріалу, діапазон в деяких творах до 2 октав.

Для розуміння роботи композитора з віршом важливо загострити увагу на романсах, які не ввійшли в вокальні цикли. Тексти різних авторів змушують Миколу Стецюна реалізовувати, трансформувати слово в звуки настільки ж глибоко та точно, щоб відчувалася своєрідність кожного з цих поетів.

Виконуючи вокальні твори композитора Миколи Стецюна важливо дотримуватися таких порад:

1. вивчати історичний та культурний контекст його творів;
2. зрозуміти значення та поетику його творів;

3. звертати увагу на мовлення (чітка дикція, правильна вимова приголосних та голосних) та вокальні інтонації;
4. передавати емоційну експресію та ліричний настрій вокальних творів;
5. дотримуватись приміток зазначених композитом;
6. оволодіти технічними аспектами його мелодій;
7. поважати народні музичні традиції та впливи, дотримуватись стилістики твору;
8. співати з пристрасстю та чутливістю.

Микола Григорович Стецюн під час спілкування з авторкою дослідження справив глибоке враження своєю доброзичливістю, широтою енциклопедичністю знань, він є людиною зі світлою душею та великим серцем.

Наразі вокальна творчість Миколи Стецюна є дуже багатою, вона виконується на різних концертах та конкурсах, творчість актуальна для виконавців тому в цілісному аналізі його вокальної спадщини ми вбачаємо перспективу подальших досліджень творчості не тільки обраного композитора, але й всієї плеяди митців, які становлять окрасу українського вокального мистецтва.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Архимович Л., Грицюк Н. Історія української радянської музики. Київ, 1990. 296 с.
2. Архимович Л., Каришева Т. Нариси з історії української музики. К. Мистецтво, 1964, частина 1. 309 с.
3. Архимович Л., Каришева Т. Нариси з історії української музики. К. Мистецтво, 1964, частина 2. 408 с.
4. Булат Т. П. Український романс. Київ: Наукова думка, 1979. 317 с.
5. Булат. Т. П. Эволюция украинского романса и проблема личностного начала в современном камерно-вокальном творчестве. Музыкальное искусство и формирование нового человека. К.: Музична Україна, 1982. С. 105–117.
6. Величко Л. А. Вокальный цикл Н. Стецюна на слова О. Сулейменова «Восточные романсы». Видеозапис. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Z4Xkcxgowa0>
7. Величко Л. А. Вокальный цикл Н. Стецюна на слова О. Сулейменова «Восточные романсы» (исполнительский анализ). Рукопис. Харьков, 2002. 22 с.
8. Виноградова А. В. Творча постать М. Г. Стецюна в контексті академічного народно-інструментального мистецтва України. *Культура України*. 2019. №66. С. 117–124.
9. Галій Г. О. Інтерв'ю з композитором М. Стецюном. Аудиозапис бесіди з особистого архіву. 1 ч. 50 хв., 27.04.2021. URL: [https://drive.google.com/file/d/1g7DNph1LL\\_0-PcQf3n8a0bMwCojVICD7/view?usp=drivesdk](https://drive.google.com/file/d/1g7DNph1LL_0-PcQf3n8a0bMwCojVICD7/view?usp=drivesdk)
10. Галій Г. О. Інтерв'ю з композитором М. Стецюном. Аудиозапис бесіди з особистого архіву. 1 ч. 20 хв., 20.10.2021. URL: <https://drive.google.com/file/d/1Y8W85tsV8QcdVFqB1RIDLMlByuwXueq4/view?usp=drivesdk>

11. Галій Г. О. Інтерв'ю з композитором М. Стецюном. Аудиозапис бесіди з особистого архіву. 1 ч. 57 хв., 02.12.2021. URL: <https://drive.google.com/file/d/1jWUVHaAXrnFeoWNaFjb97PpaLXD71SMu/view?usp=drivesdk>
12. Гнатюк Д. Мелодика слова як виконавська проблема *Проблеми музичної освіти*: збірник наукових праць. Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. К., 2003, С. 94–104.
13. Говорухина Н. Взаимодействие музыки и слова как основы формирования в камерно-вокальном жанре. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2011. Вип. 20. С. 81–89.
14. Гордійчук М., Пархоменко Л. Історія української музики в 6-ти томах. Том 4. Київ : Наукова думка, 1992. 617 с.
15. Горюхина Н. Очерки по вопросам музыкального стиля и формы. Київ : Муз. Україна, 1985. 154 с.
16. Гребенюк Н. Є. Вокально-виконавська творчість: психолого-педагогічний та мистецтвознавчий аспекти: монографія / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 1999. 269 с.
17. Грицун Ю. М. Категория прекрасного как смысловая доминанта музыкального наследия Игоря Ковача. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2015. Вип. 43. С. 58–67.
18. Драч І. С. Харківська композиторська школа: доля і позиція в культурі. URL: <http://jgreenlamp.narod.ru/charc.htm> (дата звернення: 21.11.2022).
19. Драч І., Кияновська Л. Харківська композиторська школа ХХ століття. URL: <http://classicalmusic.uol.ua/ukr/text/9019140/> (дата звернення: 09.01.2023)
20. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Львів, 2000. 286 с.

21. Колодуб И. О народнопесенных традициях украинской вокальной школы. К. : Муз. Украина, 1894. 47 с.
22. Кравченко О., Єрьоменко А. Шляхи розвитку Харківської композиторської школи. Творчість Ігоря Гайденка та питання спадкоємності поколінь. *Актуальні питання гуманітарних наук* : зб. наук. ст. / Дрогобич: Гельветика, 2021. Вип. 35. С. 63–67.
23. Куттыкадам С. Феномен Олжаса, или Вихрь духа. Алматы, 2006. 156 с.
24. Мадышева Т. К проблеме интерпретации вокальной музыки. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: збірник наукових праць /ХІМ. Х.,1999. Вип.3. С. 32–36.*
25. Малышев Ю. Солоспіви: нариси та нотатки про українську вокальну лірику. К. : Музична Україна, 1968. 19 с.
26. Ніколаєвська Ю. В. Homo interpretatus в музичному в музичному мистецтві ХХ – початку ХХІ століть: монографія / ХНУМ імені І. П. Котляревського. Харків, 2020. 576 с.
27. НКСУ: Стецюн Микола Григорович.  
[URL: https://composersukraine.org/index.php?id=1513](https://composersukraine.org/index.php?id=1513)
28. Остапенко А. Д. Концертне виконавство: гітара: навч. посіб. Київ: Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2010. С. 38–43.
29. Пасісніченко І. Камерно-вокальна творчість Харківських композиторів: досвід виконавського аналізу (на прикладі вокальних циклів Ю. Мейтуса та М. Стецюна). Харків 2016. 92 с.
30. Позняк-Хоменко Н. Висока жінка, горда, наче бунт. До 90-річчя Ліни Костенко. URL: <https://uinp.gov.ua/informaciyni-materialy/statti/vysoka-zhinka-gorda-nache-bunt-do-90-richchya-liny-kostenko> (дата звернення: 17.11.2022).
31. Польський І. Коли звірі заспівали: опера харк. комп. М. Стецюна «Коли ще звірі заспівали» в ХНАТОБі. *Музика*. 1997. №3. 8 с.

32. Рожок В. Музика і сучасність. Монографічні дослідження. Науково-популярні, критичні та публіцистичні твори. К., 2003. 219 с.
33. Романюк І. А. «Картина світу» в системі категорій аналізу музики (на прикладах української музичної культури) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2009. 17 с.
34. Рощенко-Авер'янова О. Г. Крізь призму історії харківської композиторської школи: навч. посіб. *Pro Domo Mea*: Нариси. До 90-річчя з дня заснування Харківського державного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2007. С. 148–170.
35. Самітов В. Виконавське осмислення авторської концепції музичного твору. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*: науковий журнал. Київ, 2010, № 1 (6). С. 135–143.
36. Сердюк А. В., Уманець О. В. Пути развития украинского и зарубежного музыкального искусства : пос. Харків: Основа, 2001. 242 с.
37. Сіге В. Українська національна вокальна традиція: жанрова, стильова та виконавська проєкції. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / Харків, 2021. Вип. 62. С. 93–106.
38. Сіцью Ч. Інтерпретаційні властивості декламації у виконавській творчості вокаліста. *Аспекти історичного музикознавства* : зб. наук. ст. / Харків, 2020. Вип. 21. С. 247–260.
39. Стецюн Н. Вокальные произведения для голоса с фортепиано. Ноты. Харьков: Майдан, 2015. 75 с.
40. Стрілець А. М. Формування репертуару для оркестру народних інструментів ХНУМ імені І. П. Котляревського як історична місія харківських композиторів. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2021. Вип. 60. С. 216–238.
41. Тисячна Н. Олжас Сулейменов: Сейчас я конструктивный оппозиционер. URL: <https://m.day.kyiv.ua/ru/article/den-ukrainy/olzhas->

[suleymenov-seychas-ya-konstruktivnyy-oppozicioner](#) (дата звернення: 15.10.2022).

42. Тишко С. Українські композитори – лауреати комсомольських премій. Музична Україна, 1982. С. 123–129.

43. Фільц Б. Український радянський романс. К.: Наукова думка, 1970. 124 с.

44. Хуторська А. Й. Композиторська інтерпретація поетичного тексту, як художній переклад (на прикладі камерно-вокальної музики): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2009. 17 с.

45. Цуркан Л. Г. Вірність традиціям: кафедра сольного співу: навч. посіб. *Pro Domo Mea*: Нариси. До 90-річчя з дня заснування Харківського державного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2007. С. 56–75.

46. Черкашина-Губаренко М. Проблема соотношения слова, музыки и действия в современной украинской опере / Музыка и театр на перекрестке времен. Том 1. Київ, 2002. С. 56–70.

47. Щетинський О. С. Слово композитора. *Аспекти історичного музикознавства* : зб. наук. ст. / Харків, 2018. Вип. 13. С. 5–13.

**Творчість Миколи Стецюна, систематизована автором****Пісні папка 1**

1. «Зажурилась при долині»;
- 2 «Ой, я знаю що гріх маю»;
- 3 «Нагадаю»;
- 4 «Время, Родина, мы»;
- 5 «Серед села дичка» (обробка);
- 6 «Старый парк»;
- 7 «Молодые отцы»;
- 8 «Я верю морю»;
- 9 «Старые улицы»;
- 10 «Грибная песня»;
- 11 «Пісня про землю»;
- 12 «Земле моя, земле»;
- 13 «Ясне зір світання»;
- 14 «Планета Земля»;
- 15 «Как музыка, руки твои»;
- 16 «Зимонька-зима»;
- 17 «Девичья весна»;
- 18 «Тільки вишні»;
- 19 «Товарищ Харьков»;
- 20 «Дорогие земляки мои»;
- 21 «Приходит день»;
- 22 «Ой, поїхав за снопами» (обробка);
- 23 «Танго памяти А. Вертинского»;
- 24 «Нічний вокзал»;
- 25 «Под мостом Мирабо»;
- 26 «Спасибо Господи»;
- 27 «Шоколадная столица»;
- 28 «Журавлине слово»;
- 29 «Я щаслива зроду» (обробка).

**Пісні 2**

- 30 «Дева Мария»;
- 31 «Земле наша Слобожанська»;
- 32 «Светлый праздник»;
- 33 «Болит душа»;
- 34 «Різдвяна пісня»;
- 35 «Это музыка»;
- 36 «Заповіт»;
- 37 «Божьи пастыри»;
- 38 «Золушка»;
- 39 «Песенка ёлочной принцессы»;
- 40 «Моя любовь»;

- 41 «Слобожанці-новобранці»;
- 42 «Місто надій»;
- 43 «Занавес открылся»;
- 44 «Вишиванка»;
- 45 «Перелётные птицы»;
- 46 «Ода Україні»;
- 47 «Мав я жінку»;
- 48 «Разговор с городом»;
- 49 «Помню о тебе»;
- 50 «Незабутнє танго»;
- 51 «Я співаю про Харків»;
- 52 «Победный май»;
- 53 «Цыганская дочь»;
- 54 «Однозначно гремит колокольчик» (обр. р. н. п.)
- 55 «Мамині журавлі»;
- 56 «Возвращение в юность».

### **Пісні 3**

- 57 «Ночь ледостава»;
- 58 «Застойная песнь»;
- 59 «Тернопольский вальс»;
- 60 «Солдаты в увольнении»;
- 61 «Олимпийская деревня»;
- 62 «Козацький плач» (хор);
- 63 «Шаги»;
- 64 «Чекаю я»;
- 65 «Люди шли»;
- 66 «Мэрцишор»;
- 67 «Парад -алле»;
- 68 «Деревням сняться города»;
- 69 «Первоклашка»;
- 70 «Гитара»;
- 71 «Солдатская память»;
- 72 «Криниченька»;
- 73 «Джон Ячменное зерно»;
- 74 «Прощайте милая»;
- 75 «Колыбельная ветра»;
- 76 «Радуйся, Маріє!»;
- 77 «Родина»;
- 78 «Кохана спить»;
- 79 «Даёшь победу»;
- 80 «В апреле»;
- 81 «Осінні проліски»;
- 82 «Звела мене не біда»;
- 83 Вокальний цикл на вірші Г. Лорки;
- 84 «Ой чий то кінь стоїть» обробка української пісні.

### Дитячі пісні 4

1. «Слепой дождь»;
2. «Ёлка новогодняя»;
3. 2 песни на слова Л. Галкина;
4. «Різдвяний триптих (О. Марченко);
5. «Новогодний вальс»;
6. «Песенка Гавроша»;
7. «Человек, на котором держится дом»;
8. «Станция метро»;
9. «Пісня Снігуроньки»;
- 10.«Зима-зимушка»;
- 11.«Рождественская сказка»;
- 12.«Три охотника»;
- 13.«Песенка Ёлочной Принцессы»;
- 14.Збірка «Песни для детского хора»;
- 15.«Предновогодняя песня».

### Пісні 5

1. «Люблю тебя, Москва»;
2. «Мы строим города»;
3. «Ветераны»;
4. «Рожеві маки»;
5. «Товарищ Харьков»;
6. «Город первого салюта»;
7. «Школьная песня»;
8. «Благодарю судьбу»;
9. «Полёты во сне и наяву»;
- 10.«Материнская любовь»;
- 11.«Скрипки, спасибо»;
- 12.«Харьковчанка»;
- 13.«Моя любимая гитара»;
- 14.«Мы шли за ротой рота»;
- 15.«Звон колоколов»;
- 16.«Пара гнедых»;
- 17.«Молитва»;
- 18.«Я не могу без тебя жить»;
- 19.«Ой, горе тій чайці»;
- 20.Обробка «Зоре моя, вечірня»;
- 21.Обробка «Ой, жалю мій, жалю»;
- 22.«Кохана спить»;
- 23.«Истина»;
- 24.«Харьковская сирень»;
- 25.«Время выбрало нас»;
- 26.«Люблю тебя в зелень одетой»;
- 27.«Несподівана печаль»;
- 28.«Спогад»;

29.«Вечірнє сонце».

**Для дітей:**

1. Мюзикл «Ах та горішок» (1983);
2. Мюзикл «Гаврош» (1983);
3. Оперета для дітей «Котигорошко» (1996);
4. Дитяча опера «Коли звірі говорили» за казками І. Франка(1998).

**6 Збірка вокальних творів:**

«Восточные романсы» вокальний цикл на вірші О. Сулейменова:

- «Кто-то медленно скачет»;
  - «Догон»;
  - «Чёрный беркут».
1. «Радуйся, Маріє»;
  2. «Вишиванка»;
  3. «Зажурилась при долині»;
  4. «Осінні проліски»;
  5. «Перелётные птицы»;
  6. «Прощайте, милая»;
  7. «Помню о тебе»;
  8. «Гитара».

**Фортепіанні твори:**

1. Парафраз на тему пісні «Синя Хустинка» (1998);
2. «Елегія» пам'яті Г. Ходкевича для оркестра народних інструментів (2001);
3. «Українська мозаїка» в 4 руки;
4. «Калейдоскоп»;
5. Соната;
6. П'єси для фортепіано та скрипки (2003);
7. «Andantino»;
8. «Бабусині казки»;
9. Варіації на тему: «Happy Birthday»;
- 10.«Етюд – експромт»;
- 11.П'єса для скрипки та фортепіано «Болеро»;
- 12.Варіації;
- 13.«Новорічний вальс»;
- 14.Збірка фортепіанних творів;
- 15.«Пісенька друзів» (посвята внучці Поліні);
- 16.«Прелюд» (2015);
- 17.«Гра в пінг-понг» (2016);
- 18.«Щедрівка»;
- 19.«Різдвяний танок»;
- 20.«В ритмі вальсу».

**Інструментальні твори:**

1. Романс для валторни;
2. Романс для тромбона;
3. Романс для скрипки з фортепіано;

4. «Святкові бандури»;
5. Танок у формі рондо (для бандури);
6. Етюд-експромт (для бандури);
7. Скерцо для домбри з фортепіано (1969);
8. Сюїта для оркестру народних інструментів на українські теми (1970);
9. Концертно для домбри та баяна з оркестром (1972);
- 10.«Молодіжна увертюра» для симфонічного оркестру (1974);
- 11.Соната для фортепіано (1975);
- 12.Струнний квартет (3 частини) (1976);
- 13.Лірична фантазія на тему П. Гайдамаки «Калинонька» (1980);
- 14.Концертна фантазія на тему мюзикла «Котигорошко» (тромбон з фортепіано);
- 15.Фантазія на текст пісень А. Бабаджаняна (клавір);
- 16.Романтичний вальс (для гітари-соло);
- 17.Український танок (для скрипки з ф-но);
- 18.«З балалайкою по Іспанії»;
- 19.Концерт G-dur для скрипки та ф-но;
- 20.«Ранок» для ансамблю скрипки з ф-но;
- 21.Різдяні візерунки (для скрипки з ф-но);
- 22.«Старый напев» (для балалайки з ф-но);
- 23.«Плясовая» (для балалайки з ф-но);
- 24.Баркарола (для балалайки з ф-но);
- 25.«Слон и Моська» (клавир);
- 26.Концерт для гітари з оркестром «Іспанський» (1997);
- 27.Варіації для гітари з оркестром на тему А. Кореллі (1999);
- 28.Варіації на тему М. Преторіуса для гітари з оркестром (2000);
- 29.Фантазія для альту з оркестром (2000);
- 30.Фантазія для тромбону з оркестром (2001);
- 31.Елегія Гнату Хоткевичу для оркестру народних інструментів (2003);
- 32.«Слобожанська увертюра» для симфонічного оркестру (2004);
- 33.Рапсодія для цимбал з оркестром (2005).