

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ
ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
МИСТЕЦТВ імені І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

Кафедра інтерпретології та аналізу музики

Кафедра сольного співу та оперної підготовки

**ВОКАЛЬНИЙ ЦИКЛ І. ШАМО «МЕДОЦВІТИ»: ВИКОНАВСЬКА
КОНЦЕПЦІЯ**

Магістерська робота

МАРІНІЧ ВІКТОРІЇ ЮРІЇВНИ

Науковий керівник

канд. мист.-ва, доцент

ЖАРКІХ Т.В.

Текст містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання
на відповідне джерело **МАРІНІЧ В. Ю.**



ХАРКІВ – 2024

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. ТЛУМАЧЕННЯ ОСОБИСТОСТІ ТА ТВОРЧОСТІ І. ШАМО В МУЗИКОЗНАВСТВІ	6
Висновки до Розділу 1	11
РОЗДІЛ 2. ОСОБЛИВІСТЬ ПОЕТИЧНОЇ ІНТОНАЦІЇ А. МАЛИШКА ТА ЇЇ ВТІЛЕННЯ В СОЛОСПІВАХ І. ШАМО	13
2.1. Поетика художніх образів в ліриці А. Малишка.....	13
2.2. Композиторська інтерпретація поезії А. Малишко у вокальному циклі І. Шамо «Медоцвіти».....	20
Висновки до Розділу 2	35
РОЗДІЛ 3. ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ СОЛОСПІВІВ І. ШАМО	38
Висновки до Розділу 3	45
ВИСНОВКИ	47
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	51

ВСТУП

Актуальність. Ігор Наумович Шамо (1925 – 1982) – Народний артист України (1975), відомий композитор ХХ століття, вершина популярності котрого припадає на 50-60 роки. Попри те, що творчий доробок митця доволі багатогранний (він автор музичних творів для театру, вокально-симфонічних робіт, камерних ансамблів, хорів, фортепіанних композицій тощо), І. Шамо перш за все композитор-пісенник – автор біля 300 солоспівів, в яких віддзеркалилися найхарактерніші риси тогочасної музичної культури. Популяризації пісенної творчості композитора сприяло і те, що багато його солоспівів звучали у художніх кінофільмах, після виходу яких вокальні твори широко виконувалися як професійними співаками, так і аматорами. Велика кількість пісень, створених українським композитором вже достатньо давно, залишаються зірковими шлягерами й досі, наприклад, «Києве мій» на слова Д. Луценка є візитівкою столиці України. Саме за свою пісенну творчість І. Шамо неодноразово був відзначений високими державними нагородами.

Однак досліджень, присвячених вивченню витоків унікального музичного феномена в ділянці пісенної творчості українського композитора, неймовірно мало, не створено і фундаментальної монографії життя та творчості митця, що і визначає **актуальність** теми даної магістерської роботи.

Мета дослідження – надати цілісну характеристику композиторському стилю І. Шамо та розкрити специфіку відтворення пісенної творчості українського митця у виконавській інтерпретації.

Для досягнення поставленої мети необхідне рішення наступних **завдань**:

- визначити тлумачення особистості та творчості І. Шамо в музичній науці;
- розглянути поетичну складову вокальної лірики І. Шамо;
- означити жанрово-стилістичні особливості вокального циклу «Медоцвіти» І. Шамо;

- здійснити виконавський аналіз вокального циклу «Медоцвіти» І. Шамо.

Об’єкт дослідження – романсова лірика І. Шамо.

Предмет дослідження – інтерпретація вокального циклу І. Шамо на вірші А. Малишка у виконавській практиці.

Матеріал дослідження – вокальний цикл «Медоцвіти» І. Шамо.

Методологія дослідження. У даному дослідженні використовується комплексний підхід, що обумовлює звернення до наступних методів:

- історикографічний, для вивчення індивідуального шляху та життєвого досвіду українського композитора;
 - аксіологічний аналіз, призначений для виявлення еволюції розвитку дослідницьких трактувань і оцінок особистості і творчості І. Шамо та А. Малишка;
 - структурно-функціональний, для дослідження композиційно-драматургічних засад вокального циклу;
 - стильовий - допомагає визначити особливості індивідуального композиторського стилю в контексті національних традицій;
 - інтерпретологічний – для розкриття виконавської специфіки досліджуваного твору.

Теоретичну базу роботи складають дослідження, присвячені вивченню різних аспектів життя та творчості І.Шамо, насамперед:

- життєтворчість І. Шамо (Н. Андрієвська [1] І. Ілляш [24], В. Кульова [37], Т. Невінчана [48]);
- композиторський стиль (Н. Андрієвська [1], Ю. Вахраньов [10], О. Гусаченко [18], В. Зінченко [21], В. Клін [28], Т. Невінчана [49], О. Фрайт [64], С. Шип [70]);
- роботи, в яких вивчаються проблеми співвідношення слова і музики (Т. Мадішева [45], Г. Хуторська [67]);

- теорія виконавської та композиторської інтерпретації (І. Бермес [6], Н. Белік [7], В. Москаленко [48], Ю. Ніколаєвська [51]);
- праці, в яких розглядається проблематика української вокальної музики (Б. Клименко [29], М. Коваль [30]);
- роботи з історії української поезії (Б. Бакула [4], М. Вінгравський [11], О. Гончар [14], А. Костенко [33], В. Шубравський [72]).

Наукова новизна отриманих результатів полягає в тому, що дослідження є однією з перших праць, пов'язаних з виконавською інтерпретацією вокального циклу «Медоцвіти» І. Шамо на вірші А. Малишка.

Практичне значення отриманих результатів. Результати даної роботи можуть бути використані в подальших наукових дослідженнях, присвячених творчості І. Шамо; лекційних курсах з історії української музики ХХ століття; з історії виконавського мистецтва, а також у музично-педагогічній та виконавській практиці.

Структура роботи. Дана робота складається з Вступу, трьох Розділів з підрозділами, Висновків, Списку використаних джерел, що включає 74 позицій.

РОЗДІЛ 1. ТЛУМАЧЕННЯ ОСОБИСТОСТІ ТА ТВОРЧОСТІ

І. ШАМО В МУЗИКОЗНАВСТВІ

Особистість та творчість І. Шамо (1925 – 1982) розглядалась у дослідженнях низки українських музикознавців, де домінують спогади його сучасників, біографічні факти, це, зокрема, газетні публікації І. Ілляша [24, с. 8 – 9], В. Кульової [37]; інформаційно-біографічний список до 90-річчя з дня народження видатного українського композитора, де можливо дізнатися, що його доленосний зв'язок з музикою «виявився у формі майже містичного пророцтва – першим словом немовляти, на велике здивування батьків, було не “мама” і не “тато”, а слово “пісня”. Про це потім постійно згадували у сім'ї, де раніше не було музикантів, однак пісню завжди любили й часто співали. У цьому було високе передвістя, дане йому від Бога і батьків для створення пісень, симфоній, квартетів – усього, що стало сенсом його не довгого, але яскравого життя. Він з теплом і радістю дарував це людям» [40, с. 3].

З приводу цього ж ювілею І. Шамо з'являється дослідження Т. Невінчаної, структура якого складається з: «Початок. Фрагменти біографії», «У пошуках стилю. Сторінки симфонічної творчості» (концерт-балада для фортепіано з оркестром, перша симфонія, симфоніета-концерт, третя симфонія «Пам'яті героїв»), «Неторованими шляхами. Хорова опера “Ятранські ігри”, «Лебедина пісня» (концерт для баяна та струнного оркестру), тобто в даній роботі висвітлені лише деякі сторінки життєтворчості І. Шамо – симфонічній та оперній. Авторка констатує його надзвичайну майстерність, звертає увагу на слова самого композитора: «Митець за життя з легким сумом говорив, що його сприймають переважно як пісенного композитора, хоча він відчуває себе композитором універсального плану, для якого цікаві всі жанри» [49].

Аналіз хорових творів приведений і, зокрема в статті В. Зінченко, де розглядається хоровий цикл І. Шамо «Чотири хори на вірші І. Франка». Музикознавець зазначає, що мелодія в його творах вказує на «певне стильове

кредо майстра і особливу якість мислення, проте, це не виключає його високої професійної майстерності в праці над оперно-симфонічною та інструментальною музикою. [22, с. 154]. Дослідниця обґрунтовує власну точку зору, що в драматургії твору існує завуальована символіка Воскресіння Ісуса Христа (і це вказує на певну сміливість автора, оскільки в часи створення хору Біблія і релігія були під офіційною заборноюю). В. Зінченко резюмує: «Хоровий цикл І. Шамо “Чотири хори на вірші І. Франка” – глибиною своєї концепції, багатозначними драматургічними імпульсами, філософськими підтекстами, барвистістю мелодики та іншими засобами музичної виразності (ритміка, ладо-гармонічні побудови), виконавською зручністю являє собою неординарний твір в хоровій музичній літературі України» [там само, с. 158].

Серед останніх досліджень, присвячених хоровій діяльності І. Шамо – дисертація Гао Чіліна. Як зазначено у роботі: «Увагу сконцентровано на <...> осмисленні особистості і творчості видатного митця задля набуття унікальними хоровими композиціями І. Шамо сучасної інтерпретації й повернення до виконавської практики у контексті українського музичного мистецтва. У дисертації запропонований системний підхід до хорової творчості Ігоря Шамо, що дозволяє розкрити художній потенціал *opus* 'ів митця як з точки зору вияву композиторської інтерпретації хорової складової митецького доробку, так і специфіки їх виконавського втілення» [12].

Стаття Н. Андрієвської присвячена аналізу пісенних циклів І. Шамо, зокрема, розглядається «Країна Комсомолія» (20 молодіжних пісень на слова поета Л. Смирнова у перекладах Б. Олійника, М. Сингаївського, Д. Луценка, Л. Ковальчука), який, як стверджує дослідниця, є першою спробою «систематизувати і художньо втілити всі основні віхи, основні етапи життя комсомолу» [1, с. 109].

Дотримуючись тематики Н. Андрієвської, в статті О. Гусаченко розглянуті наступні цикли І. Шамо: створений у 1968-1969 рр., «Пісні полум'яних літ», якому, за О. Гусаченко, притаманні «нове романтичне забарвлення, розширення образного навантаження, урізноманітнення

тематики, створення логічного ряду – “наші батьки – ми – наше майбутнє”» [18], «Балада про любов» на слова А. Слісаренка (переклад із російської С. Литвина, до збірки увійшли 10 вокальних творів) та «Барвінки рідного краю». О. Гусаченко вважає, що «кожною своєю піснею композитор доводив виняткову силу її впливу на людські емоції. Відбір тематики сприяв створенню глибокої образності пісні. Працюючи над образом та ідеєю пісень й пісенних циклів, І. Шамо знаходив їх актуальне звучання та нове новаторське рішення. Масовому успіху його пісенної спадщини допомогло вміння підібрати для співпраці цікавих поетів-співавторів і талановитих виконавців» [там само].

В «Енциклопедії історії України» [38] включено статтю В. Кузик, в якій наведено короткий аналіз творчості І. Шамо і зазначається, що «композиторське обдарування композитора мало універсальний характер»; в зв'язку з тим, що він був прекрасним піаністом та добре розумів природу вокального голосу дозволяло йому створювати «яскраві та цікаві для виконання й вражаючі слухачів композиції, і тому більшість його творів стали репертуарними на багато років» [там само].

Виявляється ґрунтовний інтерес українських музикознавців до фортепіанної творчості І. Шамо, свідомством чому роботи Ю. Вахраньова [10], фундаментальна монографія В. Кліна [28], де містяться посилання на твори І. Шамо, дисертація О. Фрайт з аналізом еволюції типів програмності [64]. Стаття В. Зінченко присвячена фортепіанній сюїті І. Шамо «Картини російських живописців», у висновках якої науковець стверджує: «збірка І. Шамо віддзеркалює схильність українських композиторів 50-х – 80-х років ХХ ст. до інструментальних творів програмного типу, що знайшла втілення в фортепіанних циклах картинного типу <...> композитор трактує картинну програмність в романтичному ключі, що знаходить вислів у свідомому використанні ефектних колористично-фактурних прийомів; поряд з тим, оригінальні звукозображальні, метроритмічні, фактурні знахідки І. Шамо,

органічне відтворення народного духу вказують на призначення музики для широкої демократичної аудиторії» [21].

Для уявлення щодо творчості І. Шамо та його особистості в даній магістерській роботі представлені декілька висловлень відомих діячів ХХ століття [40, с.18 – 20]:

Є. Станкович, український композитор – «для багатьох він був взірцем людини-митця, людини різностороннього обдарування, високої духовності і порядності! Ця людина мала велике серце! Він завжди підтримував різних людей <...> А це часом важило немало, бо то була підтримка Ігоря Шамо – людини надзвичайного високого авторитету» [там само].

Н. Матвієнко, українська співачка – «Про таких людей, як Ігор Шамо, треба не брати ексклюзиви, а писати книги <...> Вважаю, що значення Ігоря Наумовича у нашому мистецтві, у нашій культурі – видатне, велике! Принаймні, я маю на увазі його вокальну спадщину. Він був напрочуд обдарованим на мелодії! Тому всі твори, написані ним для співаків, виходили у світ, ставали популярними і такими, і будуть жити в майбутньому» [там само]..

Віктор Гаращенко, старший редактор Заслуженого симфонічного оркестру Національної радіокомпанії України – «І.Н. Шамо як видатна творча особистість, щедро обдарована притаманними йому рисами світосприймання, просто не міг бути інертним, залишитися осторонь у своєму творчому житті теми Жінки, теми Любові, теми жіночої краси <...> Саме своєрідна і бездоганна краса музики Шамо, її високі художні критерії естетичні якості – яскрава мелодика, ліризм, поетичність, витончена проникливість і драматична насиченість образу, свобода висловлювання, летючість, закоханість і пишномовна святкова ошатність і є упевненим свідомством закоханості композитора у цю випробовну «лицарську» тему, доказом істинного служіння розкриття цієї величної тематики» [там само]..

Тамара Невінчана, український музикознавець – «Сьогодні ми з вдячністю згадуємо великого майстра, і разом з його світлою музикою лине в

душі теплий струм добра і надії, що попри всі негаразди нашого складного буття, все ж таки ми повернемося до високих духовних цінностей і будемо гордитися і свято пам'ятати і шанувати величні імена національного музичного мистецтва» [там само].

Микола Мащенко, український кінорежисер – «Не можу не згадати його знамениту пісню «Києве мій». Ігор був, справді, “пісенна душа” <...> Його серце, душа і голова були повні мелодій, дуже щемливих, проникливих, неголосних. Вони нагадували якісь сповіді, молитви <...> Ця пісня охопила найголовніше – любов до міста, любов, яку це місто пробуджує у кожній людині. Ну, а головне, відчуваєш глибоке кохання і повагу до людей, без яких найкрасивіше місто буде мертвим. Пісня Шамо, мабуть, не переживе Київ. але буде жити, доки живе Київ і кияни <...> Ігор Шамо звеличив і Київ, і народ своєю музикою. Він у Києві, а Київ – у ньому. Я впевнений, що не тільки ця пісня, а музика до фільмів не помре, і все, що він написав, і симфонії, і кантати будуть жити вічно, а в них буде продовжуватися життя талановитого, великого нашого сучасника, композитора Ігоря Шамо» [там само].

Важливим внеском щодо осмислення життєтворчості українського композитора є запропонована періодизація, що була розроблена у дисертаційній роботі Гао Чіліна. Відповідно до цього, «перший етап – дитинство і юність (1925 – 1941, Київ) – формування творчої особистості майбутнього митця; другий етап – військовий (1942-1946, Уфа,.... Відень) виявив людську зрілість і мужність юнака, який добровольцем пішов на фронт; третій етап життєтворчості – роки навчання (1946-1951 рр., Київ) продемонстрував феномен обдарування молодого композитора, котрий ще студентом III курсу Київської консерваторії став членом Спілки композиторів України; четвертий, центральний етап життєтворчості І. Шамо – творча зрілість (1952-1982, Київ) розподілений на три періоди, що відображають еволюцію стилю митця. Для першого періоду (1952 – 1963) притаманні різновекторні творчі пошуки композитора у різних жанрах, ускладнення музичної мови й формотворення, програмність, циклічність,

звукотобразність, синтез фольклорних і романсових інтонацій у тематизмі, елементи полістилістики. Другий період (1964-1977) характеризується жанровим розмаїттям, створенням симфоній для струнного оркестру, новаціями у пісенному жанрі, збагаченням звукової палітри у хорових циклах, застосуванням сучасних виразових засобів музичного мовлення. Третьому періоду – акме життєтворчості І. Шамо (1978-1982) властиво тяжіння до хорової музики, полістилістика, техніко-композиційні пошуки, створення новаторських творів – хорової опери *a cappella* ‘Ятранські ігри’ й ораторії (сценічного концерту-вистави) ‘Скоморошини’» [12].

Отже, вокальний цикл «Медоцвіти», що досліджується у даній магістерській роботі, відноситься до першого етапу життєтворчості І. Шамо, коли тільки-но розпочинають формуватися основні риси композиторського стилю український митця. За Н. Савицкою, у «біографічному сценарії» І. Шамо, як у будь-якого художника, ранній період відіграє важливу роль. Для подальшого розвитку «композиторської особистості у багатогранності її функційних проявів <...> враховується походження, сімейне та культурне середовище, освіта, рівень професійної самореалізації, особисті потрясіння» [57].

Висновки до Розділу 1. Особистість та творчість І. Шамо (1925 – 1982) розглядалась у дослідженнях низки українських музикознавців, де домінують спогади його сучасників, наведені біографічні факти, зокрема, в газетних публікаціях І. Ілляша, В. Кульови, інформаційно-біографічному списку до 90-річчя з дня народження видатного українського композитора. В роботі Т. Невінчаної висвітлені деякі сторінки творчості І. Шамо – симфонічна та оперна. Аналіз хорових творів приведений в статті В. Зінченко, де досліджується хоровий цикл І. Шамо «Чотири хори на вірші І. Франка». Саме цій тематиці присвячена дисертація Гао Чіліна «Хорова творчість І. Шамо: специфіка виконавської інтерпретації». У праці Н. Андрієвської зроблений аналіз пісенних циклів І. Шамо, зокрема, розглядається «Країна Комсомолія».

Дотримуючись тематики Н. Андрієвської, в статті О. Гусаченко простежені наступні цикли І. Шамо: «Пісні полум'яних літ», «Балада про любов» та «Барвінки рідного краю». В «Енциклопедії історії України» включено статтю В. Кузик, в якій наведено короткий аналіз творчості І. Шамо. Виявляється ґрунтовний інтерес українських музикознавців до фортепіанної творчості І. Шамо, свідомством чому роботи Ю. Вахраньова, фундаментальна монографія В. Кліна, де містяться посилання на твори І. Шамо, дисертація О. Фрайт з аналізом еволюції типів програмності, стаття В. Зінченко, присвячена фортепіанній сюїті І. Шамо «Картини російських живописців».

Завдяки періодизації життєтворчості українського композитора, що була запропонована Гао Чіліном, було встановлено, що вокальний цикл «Медоцвіти» композитор написав на першому етапі життєтворчості, коли тільки-но розпочинали формуватися основні риси його композиторського стилю.

За висновками музикознавців в творчості І. Шамо віддзеркалюється схильність українських композиторів 50-х – 80-х років ХХ ст. до оригінальних звукозображальних, метроритмічних, фактурних знахідок, органічне відтворення народного духу, що вказує на призначення його музики для широкої демократичної аудиторії. Незважаючи на домінування вокальних творів (пісні, вокальні цикли, хори), І. Шамо – композитор універсального плану, для якого були цікаві всі жанри, де є яскрава мелодика, ліризм, поетичність, витончена проникливість і драматична насиченість образу.

РОЗДІЛ 2. ОСОБЛИВІСТЬ ПОЕТИЧНОЇ ІНТОНАЦІЇ

А. МАЛИШКА ТА ЇЇ ВТІЛЕННЯ В СОЛОСПІВАХ І. ШАМО

2.1. Поетика художніх образів в ліриці А. Малишка

Літературні твори будь-якого автора, де віддзеркалюються його самобутність, власний стиль, пов'язані з народними особливостями, традиціями та культурою тих рідних місць, де він народився та жив. Естетиці слова А. Малишка, який, за думкою О. Гончара, «зумів осягнути саму душу народної поезії, внутрішні закони її розвитку» [14] властива «народнописенна основа» і, це важливо, «не стилізація, не орнаментика, а його власне поетичне мислення, органічна поетова образність, що зливається з художнім розливом образності народної» [14, с.166]. Невід'ємною частиною поезії А. Малишка є образи природи, їх авторська метафоризація та символізація надає їм все більшої місткості, глибини, багатозначності: вони природно вписуються в різні тематичні та жанрові контексти (любові, творчості, історії, спогадів, філософських медитацій), проте практично не стають виділеними самоцінними об'єктами художньої рефлексії у межах окремого вірша чи циклу. У А. Малишка образи природи гармонійно переплітаються з непейзажними темами, будучи частиною загальної картини світу.

У даному розділі магістерської роботи розглянути ті вірші поета, котрі І. Шамо інтерпретував у вокальному циклі «Медоцвіти».

«**Нахилились медоцвіти**» відноситься до пейзажної лірики. Загальна назва вокального циклу – «Медоцвіти», як і даного солоспіву обрана тому, що медовий цвіт – це типовий поетичний образ. У вірші А. Малишко медоцвіти – це рослини-медоноси, серед них, малина, лугові трави, клен. Відчутно, що автор цих строк перебуває у нерозривній єдності з природою, тому він сприймається не тільки як поет, а і як живописець. Вірш навіює кольорові, звукові образи, аромати літнього ранку. Мимоволі згадуються картини К. Білокур «Цар-колос», «Квіти на голубому фоні», Т. Г. Шевченко «Дерево».

При цьому, авторська ідея полягає у тому, що поетичний твір виконує і свої естетичні, і символічні завдання, тобто, це не просто опис живописної картини. Митець пише:

Нахилились медоцвіти, / Літо зелено. /
 Десь малині посивіти / Ще не велено. /
 Вийду, стану серед луку — Ждали, а чи ні.../
 Хмари йдуть на всю округу / В синь-височині! /
 Передумано геть-чисто, / Що було, що є, /
 Клен старий широколисто / Передзвонює. /
 Врожаїв дзвінка пороша / Сіється дощем /
 Як же ви мене, хороші, / Не забули ще? /
 Колосків туге намисто / Я в руці зберіг. /
 Клен устав широколисто — / Поклонивсь до ніг...

Натуралізм як творчий метод вербально і дуже точно переданий поетом описом пейзажу, фактурними мазками, що лягають один на одного, густими фарбами, описом природних явищ, нібито на вже завершеній картині, а у цілому у вірші зафіксований якийсь момент буття, що раптом зупинилось на мить. У цьому творі майже немає подій, але є доля та особистість ліричного героя.

Оскільки в поезії А. Малишка використані символи, їх тлумачення повинно бути зрозумілим свідомості слухача для адекватного сприйняття поетичного тексту. Спираючись на український словник символів, клен – символ чистої чоловічої краси, в ньому немає нічого агресивного та непередбаченого [60]. За тим, що образ клена достатньо часто застосований у віршах поета, можна допустити – це сам А. Малишко, і вірш-монолог – це авторська розповідь. Образ малини – символ здоров'я та довголіття, достатньо поширений вислів: «життя – малина».

А. Малишко як художник інтерпретує у своїх віршах рідну йому українську природу, проте, звичайно, неможливо чекати та вимагати від автора поетичного тексту єдино вірної інтерпретації. З цього приводу Г.Г. Гадамер справедливо наполягав на правомірності найширшого спектру таких тлумачень: «можливо, звичайно, поцікавитися, що понад сказане <...>

хоче сказати художник <...> Проте мова мистецтва передбачає приріст сенсу, що відбувається у самому творі <...>. Саме з поширенням герменевтичної точки зору на мову мистецтва стає ясно наскільки не вичерпується той предмет розуміння суб'єктивними уявленнями автора» [74]. Отже, тільки сам поет має право обирати саме той аспект образності, і саме так інтерпретувати твір, як цього потребує його творча натура. А. Малишко за допомогою пейзажу висловлює велику любов до України, а природна музикальність його віршованих текстів приваблює композиторів на створення пісень, що, як підтверджує життя, стають дуже популярними.

У другому вірші – «Перепілка» зберігається антропоморфна символіка та специфічна форма діалогу в гумористичному ключі: між «птицею-перепелицею» та «спілим колосом» відбувається суперечка – хто з них може похвалитися більшою кількістю «діточок». В уявленнях слов'янських народів ці два образи були пов'язані з хлібними жнивами [63]. Згідно з повір'ям, якщо колосся пшениці приховують перепелицю, буде врожай, вона починає співати на час дозрівання, а після жнив перестає подавати голос. Жнивні пісні перепелиці нерідко характеризуються жіночою символікою: перепілками в них виступають доньки або невістки, яких господиня відправляє в поле жати, або сама господиня поля, що закінчила жнива. А. Малишко в цьому творі використовує фольклорні мотиви жнивної пісні, зберігаючи її особливий зміст та тональний настрій, так, наприклад, в структурі вірша двічі проходить рядок, оточуючи весь твір: «Ой, летіла птиця-перепелиця. Гей!».

Слід зазначити, що вже на прикладах першого та другого віршів А. Малишка, котрі І. Шамо згодом використав у вокальному циклі «Медоцвіти», прослідковується певна театральність: умовно можна припустити, що перший вірш «Нахилились медоцвіти» сприймається як театральна декорація вистави, а «Перепілка» – як сценічна дія. Однак у композиторському обранні панує деяка текстова «різноголосиця», оскільки вірш «Перепілка» був включений І. Малишком до дитячої поетичної збірки. Між тим, як і в кращих традиціях української майстрів слова, поезія

«Перепелиці» ґрунтується на фольклорному базисі та вишуканій авторській стилізації.

Третій вірш «**В багрянім полі тануть журавлі**». Цей твір був написаний поетом у 30-ті роки ХХ століття – занадто давно від сьогодення, проте зміст віршу зрозумілий та близький сучасному читачеві, завдяки тому, що краєвид, пейзаж стає об'єктом авторського зображення. Висока образність, передача національного колориту притаманні поезії А. Малишка. Віддзеркалення внутрішнього світу ліричного героя за допомогою пейзажу поєднує цей вірш з «Нахилились медоцвіти», між ними виникає внутрішній зв'язок. Окрім того, ця спільність помітна і з другим віршом «Перепілка», завдяки «пташиній» тематиці (журавлі-перепілка). Слід зазначити, що попри те, що в українському фольклорі журавлі – це символ весни, оскільки вони першими повертаються додому та несуть на своїх крилах тепло, в поезії А. Малишка журавлі – символи туги за рідним краєм, тобто, поет описує не весняний, а осінній пейзаж. Підтвердження цьому – «горобина в червоній фартушині». Як відомо, по весні горобина лише зацвітає, і тільки в осені з'являються її червоні ягоди: «Горобина в червоній фартушині / В багрянім полі тануть журавлі». Малишківська вірш-картина фіксує журавлиний ключ, котрий ніби тане та розчиняється у далекому просторі. Птахи летять на південь, вони покидають рідну землю, і у подуві вітру ніби від помахів крил, вловимий відгомін журавлиного курликання, у котрому відчутні басовиті призвуки валторн: «Як видиво навіки неповторне / Лише вітрів притишені валторни / Возродять звук, даруючи землі».

Тематичний матеріал віршу, пропри «втиснення» у дуже обмежену форму, все ж дозволяє А. Малишко розкрити ліричні образи природи – багатобарвні, багатозвучні, несподівані, наприклад, «горобина в червоній фартушині». Характерна риса українського поета – зображення природи як живої істоти, що живе та змінюється. Вірш «В багрянім полі тануть журавлі» створює яскраве та виразне відчуття нерозривного зв'язку людини з навколишнім світом:

А він тремтить тикаючи в долини, і хоче гнатися в погонь /
Мойого серця ярість і вогонь».

Важливо зазначити, що образ горобини є символом зустрічі вогню та чарів [60], і при зіставленні з тим вогнем, що виникає у серці головного героя, стає зрозумілим чому поет обирає образ саме горобини. Події, що відбуваються у природі змушують людину особливо гостро відчувати свою приналежність до цього світу, котрий у поезії А. Малишка дивовижно конкретний. Мініатюра українського митця «В багрянім полі тануть журавлі» свідчать, що її автор не тільки поет, а й художник, і це характерна риса всієї малишкінської лірики взагалі.

Щодо віршу «Зелено, березово» з вокального циклу «Медоцвіти» антропоморфізація образів природи, в тому числі дерев, найбільш яскраво виражена у специфічній формі діалогу, де одним із учасників є береза, другим – молода дівчина. Безумовно, у слов'янській фольклорній та літературній поетичній традиції береза сприймається як один із національних символів, як джерело натхнення, свідок любовних зустрічей, зберігач пам'яті та історії, втілення краси та гармонії природи. Окриленість образів природи дозволяє говорити про пантеїстичну складову в поетичному світогляді автора. Осіння береза у вірші А. Малишка – втілення ідеальної краси:

Зелено, березово ти шуміла вчора, /
листом кучерява, станом білокора! /
Хто тобі над коренем підніма пагінці, /
хто ж тобі над листями розсила червінці?

Це повне порозуміння пантеїстичної злитості зі світом природи, і рідкісне для сучасної людини почуття духовної та душевної вкоріненості в ній. У цій же образній сфері знайдено й поетичні формули невіддільності головної героїні від радянських реалій:

З чого в тебе, дівчино, руки загорілі? /
Сонце набиралися в полі, ув артїлі;
В мене ж того посагу скільки глянеш оком, /
за полями дальними, за Дніпром широким!

Специфіка тропів в вірші А. Малишка виявляє особливості не стільки поетичного світогляду, як творчого засобу, тяжінню до певних прийомів художнього відтворення картин природи. Так, малишківська пильність, увага до природних деталей, а також дар лаконізму зумовили точність і конкретність пейзажних образів, часто лише названих або супроводжених єдиним епітетом переважно «зорового» характеру. Зауважимо, що споконвічне існування в читацькій свідомості образів різних дерев (їх контурів, форми крони, листя) дозволяє автору обійтися мінімальною характеристикою, що визначає об'єкт споглядання по суті: «береза кучерява» «стан білокорий» Поетичні епітети переважно прості і скупі, лише зрідка емоційно пофарбовані: «зелено», «березово», «мости кленові», «золота обнова» На цьому тлі дуже помітні метафоричні епітети з відтінком урочистості, височини.

Оригінальні та вишукані епітети та метафори, засновані на індивідуальних художніх асоціаціях: «хто ж тобі над листями розсила червінці?» В основі ліричного сюжету окремого вірша може лежати розгорнута метафора, збагачена образними деталями та характеристиками:

Ходить осінь долами, розвиває гілля, /
все шукає посагу на моє весілля.

Не маючи спеціальної освіти, але музично обдарований А. Малишко тонко відчував звукові відтінки доквілля і майстерно передавав їх словесними образами, тому не дивно звертання багатьох композиторів до поезії митця, в даному випадку І. Шамо.

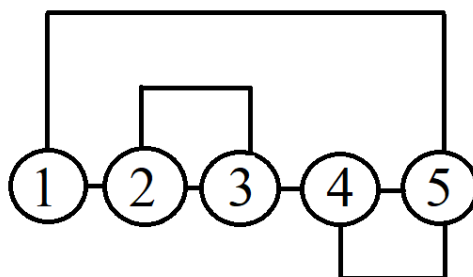
У п'ятому вірші «**Йдуть, біжать дороги дальні**», як і у «Зелено, березово» віддалено відчутна тональність радянської поезики. Наприклад, «як у дівчини тієї / Славні трудовні» – міра оцінки та форма кількості та якості праці в колгоспах у період з 30 – 66 роки ХХ століття. Проте основний зміст усіх п'яти віршів залишається незмінним – людина і світ, людина і природа:

Йдуть, біжать дороги дальні / За степи, гаї. /
До дівчини, до рибчини, / До хорошої.../
Що виходить в поле рано / (Жайворон вгорі...), /
Що живе чимало весен / На оцім дворі. —

Може, хлопці, заблудилися, / Вулиця не ця?
 Що ж, спиняйте бистрих коней, / Підкладіть сінця. /
 — Знаєм, знаємо дорогу, / Давню биту путь, /
 Як до двору, до простору / Й коники іржуть. /
 Як у дівчини тієї / Славні трудодні, /
 Як вона чотири літа / Сниться все мені!

У ліриці А. Малишка переважають теми природи та любові. Особливістю поезії українського митця є те, що цим темам властивий не узагальнений, а майже конкретний характер, тобто, його лірика прикріплена до певної ліричної героїні: З чого в тебе, дівчино, руки загорлі? / Сонце набиралися в полі, ув артілі» («Зелено, березово»); Як у дівчини тієї Славні трудодні, / Як вона чотири літа / Сниться все мені! («Йдуть, біжать дороги дальні»). Лірична стихія, потяг до зображення життя природи та людини, і у той самий час у віршах А. Малишка із більшою силою виступає народне фольклорне епічне начало. Прагнення до зображення яскравого, насиченого національного життя, дещо умовного, «досконалого» світу, пов'язаного з тією ідеальністю, котра відрізняє і народну творчість, і такі конкретні її форми, як пісня, привели до того, що поезія М. Малишка стала істотним внеском у загальну справу становлення народності в українській поезії 30-х років ХХ століття.

Між обраними віршами українського поета А. Малишка прослідковуються певні внутрішні зв'язки. Всі вірші тематично поєднані навколо взаємодії людини з навколишньою природою. Другий та третій тексти базуються на загальній пташиній тематиці. У центрі четвертого та п'ятого віршу – кохання молодого хлопця до юної дівчини. Схематично це зображено на малюнку 1.



Малюнок 1.

2.2. Композиторська інтерпретація поезії А. Малишко у вокальному циклі І. Шамо «Медоцвіти»

Вокальний цикл на вірші А. Малишка «Медоцвіти» написаний для середнього високого голосу і фортепіано (1950). Твір складається з п'яти романсів, перший з котрих – «Нахилились медоцвіти». Композитор змінює структуру вірша, повторюючи перше та друге речення наприкінці вокального циклу, але в іншому порядку: спочатку друге – «Десь малині посивіти ще не велено», а потім перше – «Нахилились медоцвіти, літо зелено». Отже, з одного боку, можливо конституювати тяжіння митця до циклічності (в межах першого номеру виникає новий аротний зв'язок), з іншого боку, композитор підкреслює, що це опис суто літнього пейзажу. Саме з цієї причини І. Шамо відмовляється від поетичної строки «Врожаїв дзвінка пороша сіється дощем. Як же ви мене, хороші, не забули ще?». Нижче подані два варіанти поетичного тексту «Нахилились медоцвіти»: оригіналу та тексту, котрий використав композитор.

А.Малишко

Нахилились медоцвіти, літо зелено.
Десь малині посивіти ще не велено.
Вийду, стану серед луку-ждали, а чи
ні...
Хмари йдуть на всю округу в синь-
височині!
Передумано геть-чисто, що було, що
є,
Клен старий широколисто
передзвонює.

Врожаїв дзвінка пороша сіється
дощем.
Як же ви мене, хороші, не забули
ще?

Колосків туге намісто я в руці
зберіг.
Клен устав широколисто -

І.Шамо

Нахилились медоцвіти, літо зелено
Десь малині посивіти ще не велено.
Вийду, стану серед луку, ждали а чи
ні.
Хмари йдуть на всю округу в синь-
височині!
Передумаю геть- чисто, що було, що
є.
Клен старий широколисто
передзвонює, передзвонює.

Колосків туге намісто я в руці
зберіг.
Клен устав широколисто -
поклонивсь до ніг!

поклонивсь до ніг...

*Десь малині посивіти ще не велено
Нахилились медоцвіти, літо зелено*

Арочна будова вірша, яку обирає І.Шамо, віддзеркалюється у музиці: перше речення повністю повторюється в кінці твору, змінюється лише кінцівка – немає застосованого для всіх завершень у музичних реченнях «терцевого» похитування.

Структура романсу представляє собою куплетну форму, перший куплет – 32 такти, другий куплет скорочений – 26 тактів. Простежуючи будову куплетів, можна відзначити, що вони ґрунтуються на постійних повторах чотиритактових музичних речень:

1 куплет а (4 т.) а (4 т.) в(4 т.) в (4 т.) а1 (4 т.) +с (12т.)

2 куплет а (4 т.) а (4 т.) а1 (14т)

Починається романс тихим (динаміка *pp*) восьмитактовим фортепіанним вступом. Не поспішаючи, ласкаво, м'яко та ніжно (*Andantino teneramento*) звучать, коливаючись восьмими тривалостями, терції у правій руці на одноманітному квінтовому низхідному ході у лівій. За рахунок рухливої фактури спливають асоціації безмежних зелених ланів, котрі коливаються під легким подихом теплого вітру і хвилями «розтікаються» до блакитного небокраю. Метрична рівна пульсація характеризує рівний пульс серця здорової людини та її внутрішнє злиття з природою. І.Шамо створює музичну ілюстрацію до образів навколишнього світу, і своїми засобами розмальовує та збагачує поезію А.Малишка.

Фактура вступу не змінюється упродовж всього твору, лише у лівій руці композитор постійно змінює квінтовий акомпанемент, перемежовуючи звучання квінт то у мелодичному, то у гармонічному викладенні. Музика фортепіанного вступу ще двічі буде звучати протягом твору, як програш між куплетами та як його закінчення.

Мелодія романсу речитативного складу, вокальна партія зіткана з музичних чотиритактових речень з однаковою ритмічною формулою, котра відповідає будові людської мови, що повторюються упродовж всього твору:

рух на одній ноті восьмим тривалостями, який закінчується «заокругленням» – «терцевим» похитуванням четвертими тривалостями.

Музична партитура з вокальною лінією та фортепіанним супроводом. Вокальна партія має українські та російські тексти під нотою. Фортепіанний супровід складається з басової лінії в лівій руці та акордів у правої. Останнє слово вокальної партії позначено довгою нотою з фігурою заокруглення.

Останнє слово як у першому, так і другому куплеті розспівується, воно закінчується довготривалою заліганою нотою, неначе голос відлунням звучить у безмежних просторах полів та лісів. Так, у першому куплеті останні 8 тактів є розспівом слова «передзвонює», у другому останнє слово «зелено» лунає 11 тактів.

Твір написаний в одному емоційному настрої – єднання зовнішнього світу з внутрішнім. Протягом всього романсу ніщо не виводить з душевної рівноваги героя, вокальна партія спокійна і розмірена. Емоційний сплеск присутній лише у першому куплеті на словах «Передумаю геть чисто, що було, що є», це кульмінація твору – висхідний хід на чисту кварту у кінці речення (замість терцевого) на найвищу ноту діапазону солоспіву – соль другої октави (або g^2). (діапазон твору $fis^1 - g^2$) підкреслений *ritenuto*.

Тональність романсу *e-moll*, але вона завуальована з перших тактів. Так, у фортепіанному вступі у басу проходить рух терціями на низхідному квінтовому русі половинним тривалостями на нотах $G-D$, що помилково сприймається за основний та квінтовий тони тональності $G-dur$.

Гармонія розмита і неконкретна. Гармонічні функції, як і передбачувані відхилення, з усіма супутніми побічними акордами, композитор всіляко приховує хроматичними звуками, що виникають у фігурах фортепіанного акомпанементу (жвавому русі терцій), завдяки чому основна тональність лише

відчувається, заданий мінор виявляється ефемерним. Лише останній акорд твору (тонічний тризвук) показує основну тональність *e-moll*.

Другий солоспів «Перепілка» починається стрімким тритактовим вступом у темпі *Allegro non troppo*. В першому такті звучить шквал трьох хвиль шістнадцятими тривалостями – один і той же низхідний зворот, побудований на нестійкій домінантовій гармонії з високою септимою, повторюється кожен раз на октаву нижче. Третя хвиля стрімко розв'язується у тоніку і завершується *ostinat*'ною пульсацією великої секунди у другому та третьому тактах.

Пісня складається з чотирьох періодів, має арочну будову: починається і закінчується однаковим чотиритактовим реченням (дві фрази по два такти) лише з різницею у протяжності останніх нот в кожній з фраз. Як і в пісні «Нахилились медоцвіти», мелодії притаманні інтонації української народної пісні, а саме календарно-обрядової жнивварської, про що свідчать квартові поспівки, вкраплення закличних інтонацій в будову мелодії – висхідні та низхідні квартові стрибки, закінчення фрази висхідним стрибком на октаву, вигуки на тривалих звуках «Ой!», «Гей!». Основна тональність твору *d-moll*, але зустрічаються відхилення у тональності першого ступеню спорідненості.

Перший період (11 т.)	<i>d-moll</i>
Другий період (13 т.)	<i>F-dur</i> з низьким VII ст. міксолідійський лад.
Третій період (14 т.)	<i>a-moll</i>
Четвертий період (14 т.)	<i>d-moll</i>

Перший період неквадратної структури складається з двох фраз 4т.+7т., починається із закличних квартових інтонацій: низхідної кварта, побудованої від ноти *d* другої октави, та з висхідної кварта, побудованої від тієї ж ноти з подальшим заповненням.

Протягом всього періоду мелодія «крутиться» навколо квартової поспівки. Лише в останньому такті мелодія іде висхідним стрибком на октаву вгору на оклику «Гей!»

mf

Ой, ле-ті-ла пти-ця, пе-ре-пе-ли-ця, не під не-бе-сам-ми
 жи-та-ми. вів-са-ми, греч-ка-ми мед-вис-тими, пше-ни-ця-ми чис-ти-ми. Гей!

Акомпанемент протягом першого періоду видозмінюється тричі: спочатку мелодія нанизується на секундову пульсацію, яка трансформується у висхідні арпеджовані звороти у лівій руці, в той час, як у правій руці завуальовано проводиться тема вокальної партії. У останніх тактах періоду арпеджована фактура змінюється на акордову, права рука дублює вокальну мелодію.

Двотактовий програвш «доспіває» вокальну партію, у фортепіано відтворюється мелодичний зворот з вокальної лінії першого періоду, який звучить двічі, спочатку в другій октаві, потім – в першій.

Другий період також неквадратної структури складається з двох фраз (4т.+9т.), звучить *F-dur* з низьким VII ступенем - діатонічний міксолідійський лад, що притаманно народним пісням. Перша фраза побудована на висхідній секвенції, починається висхідним ходом на кварту. Мелодична лінія другої фрази заповнена висхідними та низхідними квартовими стрибками. Закінчується період закличним ходом на висхідну октаву, як і в першому періоді.

Відбувається зміна фактури в партії акомпанементу. Протягом першої фрази (4т.) у правій руці звучить похитуючий акомпанемент на квінтовому *ostinato*, який переходить у дублювання мелодії на арпеджованих зворотах у лівій руці.

Шеститактовий програвш побудований на двох інтонаційних елементах: в перших двох тактах у правій руці двічі повторюється мелодичний зворот з попереднього програвшу між першим та другим періодами, наступні чотири такти насичені хроматизмами: в партії правої руки звучить низхідний хід по хроматизмам паралельними терціями, в лівій руці хроматизми з'являються у протилежному висхідному напрямку.

Третій період (14 т.) квадратної структури побудований на контрасті по відношенню до попередніх періодів: зміна темпу *Meno mosso*, тональності - *a-moll*, мелодична лінія починається не з квартового закличного ходу, а з повторювання однієї ноти.

Meno mosso
pesante *f*

Не хва - ли - ся пти-це пе - ре - пе - ли-це.

Крім темпу та будови мелодії ремарка композитора *pesante* відчувається і завдяки зміні фактури в партії акомпанементу з арпеджованої на акордову.

Четвертий період по структурі 14-тактовий, як і попередній, але більше розгорнутий за протяжністю завдяки зміні розміру $3/2$ в перших двох тактах. Грайлива мелодія набуває нових рис: величально-заклична, широкого дихання, характер замість танцювально-жвавого змінюється на піднесено-урочистий, в вокальній партії переважають квартові та терцеві стрибки, які врівноважуються поступовим рівномірним ходом. Повертається основна тональність *d-moll*.

Кульмінаційна зона твору приходить на останні такти вокальної партії. Помпезно та велично звучить поступовий висхідний октавний хід на словах «Отакі ідуть жнива!», продубльований в акомпанементі в дві октави від малої до другої.

Закінчується кульмінаційна фраза на нестійкій домінантовій функції основної тональності, в партії фортепіано на *fortissimo* звучать дві хвили арпеджованих пасажів, з яких починалася пісня. Розв'язання в тонічну

гармонію відбувається у чотиритактовому фортепіанному програвші, який завершує четвертий період і підводить до музичного резюме твору.

Музичне Резюме (14 т.): на секундовій пульсації в фортепіанній партії повторюється перша вокальна фраза пісні. Композитор будує музичну арку, яка скріплює музичний твір. Широкоплинне «Гей!» на *diminuendo* на тонічній функції тягнеться неповних шість тактів. Закінчується пісня дисонуючим звучанням секунди і несподіваним басом на *f*, цим самим вносячи мажорне забарвлення в мінорний твір, якщо трактувати бас як перший ступінь *F-dur*.

У третьому солоспіві «**В багрянім полі тануть журавлі**». І. Шамо глибоко і тонко відчув вірш А. Малишка, в повній відповідності з його характером і стилем втілив в музику осінній настрій, щемливу тугу, котра виникає у серці при спогляданні на журавлиний ключ.

Композитор будує романс у простій та лаконічній тричастинній репризній формі **А В А**, без змін повторюючи експозицію як в текстовому, так і в музичному плані.

Фортепіанний вступ (11 тактів) повільно (темп *Moderato*) вводить в атмосферу осені, музичний матеріал якого не має ані яскравої мелодії, ані насиченого акомпанементу, лише тихо і спокійно звучать акорди у лівій руці на «пустій» октаві, на зміну яким з'являється *ostinat*'на синкопована пульсація, що заповнює пустоту між акордами у правій руці та басом.

Тихо і розмірено звучить акомпанемент, на якому з перших тактів вокальна партія на словах «В багрянім полі тануть журавлі» стрімко злітає у височінь по звуках тонічного тризвуку. Кожне слово поетичного тексту знаходить відгук у музиці, сплітаючись у виразну вокальну мелодію, вокальна партія романсу підкреслює виразність віршованого тексту.

tr

В баг-ря-нім по - лі та-нуть жу-рав - лі, як ви-ди-во на - ві-ки не-пов-
тор - не, ли - ше віт - рів при - ти-ше-ні вал - тор - ни

У експозиції твору мелодія рухлива, пісенного характеру, хвилеподібної будови, лине вперед над спокійним «застиглим» акомпанементом, як летить у небесній височині журавлиний ключ. Лише невеличка зупинка в кінці експозиції на словах «лише вітрів притишені валторни...» присутня в партії фортепіано: низхідний акордовий хід, що асоціюється із звучанням валторни.

Контрастний середній розділ *Poco più mosso* динамічний, рухливий, починається без фортепіанного програшу або великої цезури. З перших нот зникає осіння розміреність, «прозорість». Плавна мелодія вокальної партії експозиції трансформується на більш активну: декламаційний тип раптово змінюється рвучким хвилеподібним, виразність мелодії поглиблюється висхідними та низхідними стрибками на інтервали ч 4 та ч 5, емоційність посилюється хроматизмами, які присутні у вокальній партії. Мелодія то застигає на речитації однієї ноти, то рветься нагору на найвищу ноту діапазону романсу g^2 .

Рвучка, різка зміна рівних тріолей восьмими тривалостями у ритмічному малюнку вокальної партії на тексті «мого серця ярість, вогонь, вогонь», ще більш поглиблюють її виразність. Останнє слово «вогонь» «зависає» у високому регістрі на цілій тривалості на «терпкому»

полігармонічному співзвуччі: у лівій руці на басу *Ges* побудований секстакорд *es-moll* тризвуку, в той час як у правій руці звучить розгорнутий квартсекстакорд *b-moll'* ного тризвуку.

Емоційно напружену вокальну партію середнього розділу супроводжує не менш динамічний фортепіанний супровід. Гармонічні висхідні фігурації тріолями у лівій руці та гармонічна тріольна пульсація у правій на передають внутрішнє напруження. Душевний неспокій, емоційний напружений стан підкреслює поліритмічність твору: на ритмічно рівну вокальну партію накладається тріольний фортепіанний акомпанемент.

Несподівано час зупиняється, на застиглій гармонії тризвуку *e-moll*, що тягнеться три такти, декламується фраза, котра віддзеркалює поетичну осінню атмосферу за допомогою метафори «горобина в червоній фартушині». Закінчується вона питальною інтонацією висхідної секунди і застигає на нестійкому VII підвищеному ступені



Немов відлуння на останню фразу, звучить чотиритактовий фортепіанний проґраш, побудований з послідовності «нестійких» акордів, рух якого зупиняється на неаполітанському нонакорді з секстою, нестійкою гармонією з мажорним відлунням, як далекий «світлий» спогад...

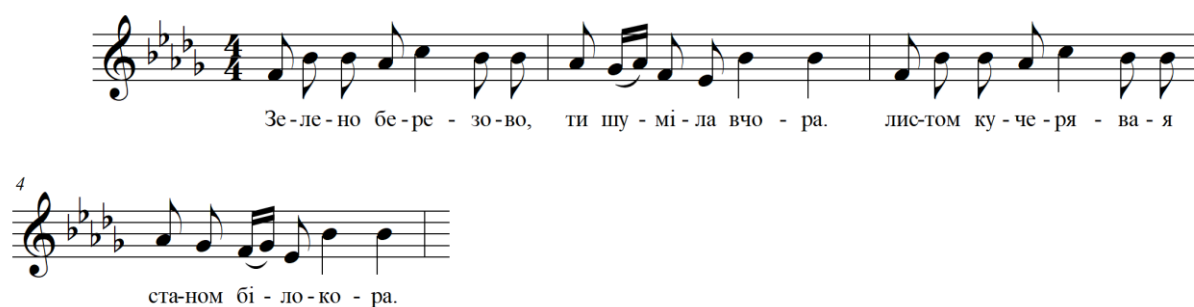
Реприза романсу є повним повтором експозиції, повертається первинний душевний стан, споглядальний настрій. Композитор підкреслює значення останньої фрази «возродять звук, даруючи зимі», де останнє слово тягнеться шість тактів на тлі арпеджованих акордів з низхідним хроматичних рухом у басу та синкопованою пульсацією.

Солоспіву «Зелено-березово» притаманні риси української ліричної народної пісні.

Твір має куплетно-варіантну форму: два куплети будуються з трьох речень. Перше та друге речення в куплетах звучать однаково, в третьому реченні простежуються зміни за рахунок кульмінації в кінці другого куплету.

Фортепіанний п'ятитактовий вступ, побудований на арпеджованому висхідному русі по ступенях неповного тонічного нонакорду (без терцевого тону), який переходить у дві низхідні квартали – 1-2 тт., у третьому такті несподівано відбувається «збивання» короткими арпеджованими акордами та в четвертому та п'ятому тактах арпеджований рух знову відновлюється по звукам двох акордів: тонічного нонакорду та малого септакорду зі збільшеним тризвуком, але вже без квартових вкраплень.

Перше речення чотиритактове, складається з двох фраз варіаційного розвитку, написано у натуральному *b-moll*, розмір 4/4, звучить на *tr.* Вокальна партія наспівна, закличного характеру, починається з висхідної квартали. Протягом всього речення у мелодії не виникає жодної альтерації, в той час, коли гармонія в партії акомпанементу наповнена нестійкістю: висхідні арпеджовані пасажі шістнадцятими тривалостями рухаються по звуках септакордів та їх обернень, побудованих на нестійкій гармонії, наповненій хроматизмами, і, таким чином, вносять у музичну канву дисонантність, що, в свою чергу, ламає діатонічність, яка притаманна народним пісням.



Зе-ле-но бе-ре - зо-во, ти шу - мі-ла вчо - ра. лис-том ку - че - ря - ва - я

ста-ном бі - ло-ко - ра.

Друге речення: за будовою вісім тактів (4т.+4т.), міняється розмір на $\frac{3}{4}$, виконується на *tr.* Написано у натуральному *as-moll*, який розсвічується мажорними функціями – тризвук мажорної S та тризвук натурального VII ст., гармонія другого речення ґрунтується на трьох акордах: S-t-S-t-S-t-S-VII-t.

Мелодія «Зелено-березово» розспівного характеру, хвилеподібна (чотири хвилі – по дві у двох фразах в різних напрямках), має велику амплітуду, але починається і закінчується на одній ноті a^1 .

Хто то-бі над ко-ре-нем під-ні-ма па-гін-ці, хто ж то-бі над лис-тя-ми

роз-си-па чер-він-ці?

В партії акомпанементу просліджується більш широкомасштабне звучання, ніж у першому реченні: до низхідних пасажів у лівій руці восьмими тривалостями додаються повнозвучні акорди у правій руці.

Третє речення за будовою дев'ять тактів (4т.+5т.), має неквадратну структуру за рахунок розширення у кінці речення, що притаманно народному мелосу, розмір не змінюється $\frac{3}{4}$. Починається в тональності *As-dur*, але в третьому такті модулює у паралельну тональність *f-moll*. Перша фраза третього речення на відміну від першої фрази з другого речення повторної структури, двотактовий мотив звучить майже без змін. Друга фраза цілісна, мелодична лінія хвилеподібна, поступові ходи змінюються незаповненими стрибками на кварту та квінту.

Хо-дить о-сінь до-ла-ми в зо-ло-тій об-но-ві, лис-тя ме-ні стру-шу-є

на мос-ти кле-но-ві. .

У куплеті третє речення найбільш динамічне: мелодія у вокальній партії починається у високій теситурі від ноти es^2 , динаміка *forte*, в партії акомпанементу у правій руці акордами та октавами дублюється вокальна партія. Протягом всієї першої фрази в лівій руці в басах незмінно звучить

тонічний октавний органний пункт, який в наступній фразі змінюється на чисті квінти в басу.

Слід звернути увагу, що у другому та третьому реченнях в перших фразах (4 т.) мелодія в перших двох тактах звучить без змін, різниця лише в тому, що в третьому – мелодія створена на квінту вище.

Таким чином, перше речення можна трактувати як *заспів*, а друге та третє – як двічі виконуючий видозмінений *приспів*.

Невеликий п'ятитактовий програвш, в якому два перші такти побудовані на новому матеріалі, а три наступні є повторенням без змін матеріалу вступу, підводить до другого куплету.

Як вже зазначалось вище, музичний матеріал першого та другого речення у другому куплеті не змінюється. Без змін створена і перша чотиритактова фраза третього речення. Модифікується друга фраза, яка є кульмінацією твору, саме в ній на *fortissimo* звучить найвища нота твору as^2 . Фраза за будовою має шість тактів, протягом яких чотири рази змінюється розмір $4/4 - 5/4 - 4/4 - 3/4$.

Будова вокальної партії у третьому заключному реченні динамічна, напружена: в перших двох тактах вона речитативного складу, після чого слідує несподіваний стрибок на октаву вгору з послідуєчим низхідним ходом та висхідним стрибком на кварту. Остання нота тягнеться два повні такти та восьму тривалість.

Партія акомпанементу повністю наслідує характер мелодії третього речення: підтримує акордами вокальний речитатив, висхідним ходом квінтами у лівій руці та незаповненими розгорнутими акордами (без терцевого тону) у правій руці підкреслює динамізм кульмінації. Вокальна партія разом з акцентованим фортепіанним акордом закінчує твір.

Треба зазначити, що у п'ятому романсі «**Йдуть, біжать дороги дальні**» композитор залишає поетичний текст у первинному вигляді, не додаючи, або, навпаки, не залишаючи жодного слова за межами романсу. Єдине, що вносить І.Шамо, це акцентований (двічі на *glissando*) вигук «гей» після кожного

музичного речення та підряд десять вигуків у кінці твору. Всього у романсі вокаліст співає 17 разів вигук «гей», тим самим передаючи залихватський характер твору.

У яскравому, напружено-щасливому настрої композитор тримає слухача з першого по останній такти твору. З перших нот вступу композитор занурює у атмосферу вірша, передаючи відчуття шаленого темпу трійки коней, які мчать через долини, степи, гаї, аж дорога стугонить під копитами «до дівчини, до рибчини до хорошої». Весь настрій твору піднесений, відчувається щастя, котре переповнює серце хлопця, нетерпляче очікування зустрічі з коханою.

Шеститактовий вступ відкриває музичну картину: двотактовий вихровий спуск тріолями, з акцентуванням низхідного ходу квінт на *ff* вривається у романс і підводить до висхідного ходу октавами на умовно домінантовій гармонії на раптовому *sub p* і завершується двотактовою пульсацією на тоніці основній тональності *g-moll* у вигляді чистої квінти, побудованої на тоніці у лівій руці та септакорді II ст. у правій. Акордова фактура вступу у партії акомпанементу буде незмінно звучати протягом всього твору.

Побудований твір у тричастинній формі **А В А** з незмінною репризою, обрамлений шеститактовим вступом та шести тактовим фортепіанним закінченням.

Романс не має чіткої квадратності, вона «ламається» за рахунок перемінного розміру, котрий зустрічається протягом твору. Кожне музичне речення закінчується вигуком «гей!», про що вже було написано вище, що тягнеться одну або дві цілі тривалості. Мелодія пісенного викладу, має діапазон октави від g^1 до g^2 .

Allegro

Йдуть, бі - жать до - ро - ги даль - ні за сте - пи, га - і,
гей, до дів - чи - ни, до — реб - чи - ни до хо - ро - шо - ї, гей.

Між експозиційним розділом **А** та середнім **В** у партії фортепіано звучить невеличкий програш-зв'язка – це матеріал вступу, в якому лише у останніх двох тактах змінена гармонія для переходу у нову тональність *h-moll*.

У розділі **В** відбувається зміна настрою (ремарка композитора *cantando* (співуче, наспівно), зміна тональності, мелодія пісенного характеру, викладена більш довгими тривалостями. Закінчується розділ довгим «гей» у вокальній партії та повтором на словах «підкладіть сінця».

Два такти зі вступу вводять у репризу романсу **А**. Реприза проходить у первинному вигляді експозиції, не змінюючись ні у вокальній партії, ні у фортепіанному супроводі.

Гармонія романсу насичена альтерованими ступенями, протягом твору у басу зустрічаються хроматичні висхідні та низхідні ходи. Акордова фактура передає постійних рух вперед, ні на секунду не зупиняючись, протягом всього романсу в партії акомпанементу не написано жодної паузи. Швидкоплинність

підкреслюється і тріольними шаленими акордовими спусками, в акомпанемент вриваються і хроматичні висхідні тріольні пасажі.

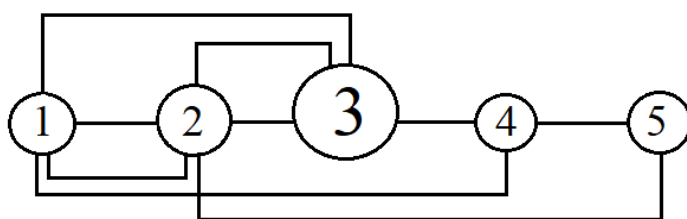
Проаналізувавши солоспіві вокального циклу «Медоцвіти», можна зробити наступні висновки стосовно циклічності твору:

№1 Нахилились медоцвіти	№2 Перепілка	№3 В багрянім полі тануть журавлі	№4 Зелено, березово	№5 Йдуть, біжать дороги дальні
<i>e-moll</i>	<i>d-moll</i>	<i>h-moll</i>	<i>b-moll</i>	<i>g-moll</i>
Andantino	Allegro	Moderato	Andantino	Allegro
Зміна структури поетичного тексту: повтор першої фрази	Зміна структури поетичного тексту: повтор першої фрази	Зміна структури поетичного тексту: повтор експозиції (реприза)	Без змін структури поетичного тексту	Без змін структури поетичного тексту

Характерною особливістю цього вокального циклу є, по-перше, те, що всі тональності – мінорні, по-друге, прослідковуються арочний зв'язок як між №1 і №2, так і всередині кожного номеру, оскільки І. Шамо вибудовує їх аналогічну структуру: перша фраза обрамляє початок і фінал пісні, тобто, у номері №1 – це «Нахилились медоцвіти», у №2 – «Ой, летіла птиця-перепелиця». Подібний внутрішній арочний зв'язок спостерігається і у №3, де повторюється ціла строфа. Такі повтори можливо пояснити тим, що композитор вважає: саме в них закладений головний сенс кожного номеру. По-третє, всі номери твору поєднує загальний зміст – взаємодія людини з навколишньою природою. Проте якщо в №№1, 2, 4, 5 всі події відбуваються в літку, то у №3 – в осені. Подібне авторське рішення проявляється в обранні певних темпів. Темп *Moderato* (помірно) займає проміжне положення між *Andantino* (вільною ходою, не поспішаючи) та *Allegro* (швидко), і оскільки осінь називають «золотим» періодом року (золотою серединою), то саме *moderato*, у котрому написаний №3, можливо тлумачити як «золоту середину» вокального циклу І. Шамо.

I. Шамо зв'язує між собою солоспіву незримою ниткою-відлунням у вокальній партії: у всіх солоспівках окрім №5 в останньому слові тексту твору останній склад подовжується завдяки довготривалості на декілька тактів на тлі акомпанементу, що характерно до українського народного пісенного мелосу. Лише солоспів «Йдуть, біжать дороги дальні», який не треба з'єднувати з наступним номером, бо він є останнім у вокальному циклі, закінчується багаторазовим повтором вигуку «Гей», як підсумовуванням, великими знаками оклику в кінці як твору, так і всього циклу.

Схематично це відображено на малюнку 2.



Малюнок 2

Висновки до Розділу 2. Образи природи в поезії А. Малишка – це величезний самоцінний світ, олюднений та міфологізований. Характерна риса українського поета – зображення природи як живої істоти, що живе та змінюється. У деяких номерах вокального циклу «Медоцвіти» прослідковується антропоморфізація образів природи, що яскраво виражено у специфічній формі діалогу. Наприклад, у «Зелено, березово» – це розмова молодій дівчині з березою, у «Перепілці» – птахи з колосом. Окриленість образів природи дозволяє говорити про пантеїстичну складову в поетичному світогляді автора. Оригінальні та вишукані епітети та метафори, засновані на індивідуальних художніх асоціаціях поета.

Протягом всього вокального циклу I. Шамо опрацьовує поезію А. Малишка, іноді змінюючи її за рахунок повторів. У перших двох романсах композитор повторює першу строфу, трактуючи її як резюме музичного твору, у №3 I.Шамо наприкінці вірша повторює першу строфу, не змінюючи також

музичний текст, структурно роблячи музичну форму романсу репризою. Вірші №4 та №5 композитор застосовує без змін:

№1	№2	№3	№4	№5
«Нахилились медоцвіти»	«Перепілка»	«В багрянім полі тануть журавлі»	«Зелено, березово»	«Йдуть, біжать дороги дальні»
<i>Повтор</i>	<i>Повтор</i>	<i>Повтор</i>	<i>Без змін</i>	<i>Без змін</i>
<i>першої фрази</i>	<i>першої фрази</i>	<i>експозиції</i> <i>(реприза)</i>		

П'ять солоспівів є п'ять українських художніх замальовок, кожен з яких проникнутий особливим, лише йому одному притаманним емоційним забарвленням. Це мить єднання людини з природою, яка стає безмежним злиттям людської душі з красою навколишнього світу («Нахилились медоцвіти»); щемлива туга, яку навіює осінь («В багрянім полі тануть журавлі»); лірична «Зелено-березово»; календарно-обрядова «Перепілка»; залихватська парубоцька «Йдуть, біжать дороги дальні».

Всі солоспіви з'єднані між собою незримою вокальною стрічкою-відлунням, яка присутня у вокальній партії. У номерах, окрім «Йдуть, біжать дороги дальні», у поетичному тексті останній склад останнього слова довго тягнеться на тлі акомпанементу, що характерно до українського народного пісенного мелосу. Лише останній солоспів «Йдуть, біжать дороги дальні», закінчується багаторазовим повтором вигуку «Гей», як підсумовуванням як твору, так і всього циклу.

Структура солоспівів представляє собою куплетну форму («Нахилились медоцвіти», «Зелено-березово», та тричастинну репризу («В багрянім полі тануть журавлі», «Йдуть, біжать дороги дальні»). «Перепілка має риси репризності).

Всі солоспіви вокального циклу, завдяки мінорним тональностям, в яких вони написані, композитор передає відчуття «осіннього» настрою:

№1 «Нахилились медоцвіти»	№2 «Перепілка»	№3 «В багрянім полі тануть журавлі»	№4 «Зелено, березово»	№5 «Йдуть, біжать дороги дальні»
---------------------------------	-------------------	--	-----------------------------	--

e-moll *d-moll* *h-moll* *b-moll* *g-moll*

Гармонія подекуди розмита і неконкретна, має альтеровані ступені. Гармонічні функції, як і передбачувані відхилення, з усіма супутніми побічними акордами, композитор всіляко приховує хроматичними звуками, у акомпанементі застосовуються хроматичні висхідні та низхідні ходи. Практично вся музична тканина як вокальної партії так і акомпанементу пронизана хроматизмами.

Мелодичній лінії солоспівам притаманні риси української народної пісні, хоча композитор не цитує, а лише спирається на український народний мелос. Простежуються риси ліричної пісні («Нахилились медоцвіти», «В багрянім полі тануть журавлі», «Зелено-березово»), календарно-обрядової жнивварської «Перепілка», про що свідчать квартові поспівки, вкраплення закличних інтонацій в будову мелодії – висхідні та низхідні квартові стрибки, закінчення фрази висхідним стрибком на октаву, вигуки на тривалих звуках «Ой!», «Гей!», веселої парубоцької.

Інструментальний акомпанемент має риси зображальності, так у №3 на словах «лише вітрів притишені валторни...» в партії фортепіано виконується низхідний акордовий хід, що асоціюється із звучанням валторн; у №5 відчуття шаленого темпу трійки коней, які мчать через долини, степи, гаї, аж дорога стугонить під копитами «до дівчини, до рибчини до хорошої» передається завдяки акордовій фактурі з тріольними шаленими акордовими спусками та хроматичними висхідними тріольними пасажами.

РОЗДІЛ 3. ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ СОЛОСПІВІВ

І. ШАМО

Слухацька аудиторія українського композитора І. Шамо поділяється на дві категорії: тих, хто давно знайомий з його піснями і захоплюється ними протягом багатьох років та тих, хто їх ще не знає, а тільки відкриває для себе, щоб потім приєднатися до перших, бо солоспіви І. Шамо не залишають нікого байдужими, завдяки його авторській обдарованості. На перший погляд, пісні композитора прості, але за цією простотою ховається відточеність кожної інтонації, її неповторний характер, усі пісні пронизані мелодизмом, підголосністю, вони відкриті, щирі, у них немає нічого штучного.

Серед виконавців-вокалістів пісенного доробку І. Шамо славетні співаки — М. Магомаєв, Г. Отс, Д. Гнатюк, Д. Петриненко, Ю. Гуляєв, А. Мокренко, Є. Мірошниченко та багато інших. Особливу увагу привертають інтерпретації Ю. Гуляєва. Окрім того, що він мав дивовижно чуттєвий голос, співакові вдавалося настільки глибоко та переконливо озвучувати авторський текст, осягнути його задум на папері, що здавалося, ніби виконавець — *alter ego* композитора. Більш того, голосовий тембр Ю. Гуляєва сприяв воскресінню музичного твору насамперед як спробу нового набуття прихованої в ньому енергії, коли нотний запис служить лише зовнішнім символом. Йому вдавалося під час виконання пісень І. Шамо спілкуватися зі слухачами так, наче вони присутні при створенні цих солоспівів «тут і зараз», на їх очах, і, звичайно, завдяки його особистісним якостям, його здатності до активного

чуттєвого відгуку, співпереживання, схильності до емоційного впливу. Можливо стверджувати, що такі виступи були близькими до «театру пісні», це служило засобом розкриття внутрішнього світу головного героя твору, створювало атмосферу взаємодії між образами.

Нажаль, в інформаційному просторі не збереглися записи вокального циклу І. Шамо «Медоцвіти», в зв'язку з чим в даній магістерській роботі неможливо порівняти різні інтерпретаторські версії цього твору. Однак, спираючись на власний досвід, авторкою дослідження пропонується своя версія даного опусу.

Великий інтерес щодо виконавської інтерпретації взагалі представляє концепція Ю. Ніколаєвської «багатомірності явища “твору”, що обумовлює й вибір свідомих стратегій (як композитором, так і виконавцем) [50]. У зв'язку з чим дослідниця приходить до висновку: «Музична цілісність спричинена домінуванням виконавської інтерпретації, що приводить до актуалізації виконавського дискурсу (поетики) та його категорій <...>. Виконавська поетика як художня система є віддзеркаленням інтерпретувального мислення музиканта. Її елементами (константами) слугують механізми композиторського мислення: мелос (мелодика); метроритм (як часова організація твору); ладогармонія (з її колористичною функцією); фактура (спосіб цілісної організації всіх елементів)» [там само, с. 191]. Таким чином, виконавська драматургія постає як кінцевий результат композиторського мислення.

Відомо, що виконавці довго працюють над звуком (як вокалісти, так і інструменталісти), над пошуком цілісного засобу звучання, намагаючись знайти найточніше і ясніше вираження авторської думки. Голос співака індивідуально забарвлюється, стає виразним джерелом інтонації та через стиль виконання – відображенням звукового образу світу, його медіумом між внутрішнім світом інтерпретатора та світом композиторського тексту, втілення якого є вищою сповіддю. Задум композитора – це бачення майбутнього твору, яке можна назвати віртуальною «моделлю». На

концертній сцені задум твору постає в цілісному образі, тобто можливо спостерігати синергійний діалог виконавця з емоційно-образним світом композитора.

Вокальний цикл «Медоцвіти» створений для високого голосу, оскільки в діапазоні вокаліста-інтерпретатора передбачені часті ноти верхнього голосового регістру. Проте у першому номері «Похились медоцвіти» діапазон доволі невисокий: *fis1* – *g2*. Характерною особливістю першого номера вокального циклу є остінатне повторення різних нот, можливо стверджувати що весь солоспів «Похилились медоцвіти» побудований за принципом остінатності, у №1 семантика остінато є потужним виразним композиторським засобом. У зв'язку з цим, у виконавця виникає проблема як тлумачити такий авторський прийом.

Спираючись на твердження А. Іваницького [23], остінато у фольклорній традиції, а №1 створений І. Шамо саме у традиціях української народної пісні, «обумовлені природою музичного мистецтва як колективного способу людської діяльності: 1) магічно-релігійна – у заклинаннях, молитвах, ритуалах (у тому числі повторення одного або декількох звуків з метою навіювання, введення у транс, тощо); 2) організаційно-моторна – для узгодження танцювальних, ігрових або трудових рухів». У контексті досліджуваного твору остінато можливо тлумачити як одночасно і як трудові рухи, і як молитовний гімн природі. Оскільки остінато використовується композитором упродовж всього твору, завдання виконавця полягає у тому, щоб надати кожній фразі поетичного тексту відповідної динамічної різноманітності. Наприклад, перша фраза «Нахилились медоцвіти, літо зелено» звучить на *tr* з подальшим крищендуванням, а її повтор у кінці твору – як відлуння у динаміці *pp*.

К. Онищенко [52] диференціює остінато відповідно до його чотирьох функцій: «одночасовий контраст – ідея руху – ідея статичності – репетитивність». Така особлива система повторень широко інтегрована у музиці І. Шамо. Отже, драматургічний розвиток «Нахилились медоцвіти» відбувається переважно за

рахунок динаміки та вокального тембру виконавця та фортепіанного акомпанементу.

В солоспіві «Перепілка» їх достатньо багато. Особливість цього номеру з вокального циклу полягає в тому, що він спирається на інтонації українських народних пісень, однак І. Шамо не цитує їх, а створює свою особисту версію, використовуючи народно-пісенний епос за принципом контрасту – образ хвалькуватої Перепілки та розсудливого Колосу. Автор музичного тексту ставить перед виконавцями завдання щодо поєднання ладо-ритмічних та ідейно-образних уявлень. Зміни темпові (репліки Перепілки – *Allegro non troppo* і *Meno mosso* з подальшим *piu mosso* – Колосу) та динамічні (від автора – *mf*, *mp*, у Перепелиці – *mf*, *f*, у Колоса – *f* з поступовим *mf*) відтіняє швидкість зміни настрою, що поєднує поетичний текст та музичний матеріал. Крім того, авторська ремарка в відповіді Колосу – *pesante* (важко) допомагає вокалісту налаштувати тембр свого голосу на створення великовагового злаку, що зігнувся від тяжкості своїх «зернят-діточок». Звісно, співак має право завдяки агогії, що вказана композитором, створювати власну художню інтерпретацію в своєму «театрі одного актора», де він сам собі і режисер, і диригент, і виконавець.

Особливою проблемою для вокалістів академічного стибу стає пісня у народному стилі, бо недостатньо її співати лише гарним поставленим голосом. Глибина, мудрість, гумор, грайливість, душевність народної української пісні – вся її різноманітна краса розкривається лише тоді, коли співак усім нутром відчуває душу пісні, розчиняється у ній. Це стосується і солоспіву І. Шамо «Перепілка». Авторські побажання ніяк неможливо здійснити, застосовуючи хитрощі показного вокального блиску, зовнішню браваду, дотримуючись якихось вже «апробованих» штампів. Виконання даного твору українського композитора пов'язане із самотутністю, цілковитою щирістю і правдивістю почуттів.

Однак напрацьовані вірні навички академічного співу дозволяють вільно розпоряджатися голосом, уникати дискомфорту або напруги в області плечей,

шиї та щелепи. За таких умов використання діафрагмального дихання забезпечує кращий контроль над повітряним струменем, збільшує наповнюваність легенів та дозволяє співати довгі фрази на єдиному подиху. Досвідчені вокалісти дотримуються правильної позиції «на автопілоті» і можуть контролювати положення кожного органу співочого апарату, що надає можливість сконцентрувати свою увагу на змістовних акцентах твору, а це, в свою чергу, віддзеркалюється на обличчі співака та тембральному окрасі його голосу.

Сюжетно-образна концепція «Перепілки» вимагає від виконавця донесення сенсу слова, його чіткості та зрозумілості, тому в процесі співу важливою складовою є дикція, для досягнення якої активно використовуються зуби, порожнина рота та тверде піднебіння.

Вокальне мистецтво має свою особливу вокальну мову і це зовсім не метафора: вчені всерйоз ведуть суперечки з цього приводу. У даній роботі розуміння терміну «мова» спирається на висловлювання Ю. Лотмана: «мова – впорядкована комунікативна (для передачі інформації) знакова система. Мова забезпечує обмін, зберігання та накопичення інформації в колективі, який нею користується» [42]. Вокальна мова має свою звукову та зорову (графічну, нотну) форму.

Вокальна мова поєднує в собі музичний текст («чиста» музика) та літературний текст (викладений природною мовою). При цьому музичний та літературний тексти – обидва важливі для виконавця. Адже вокальне мистецтво ґрунтується на музично-поетичному викладенні творів для того, щоб переосмислити їх і зробити доступним слухацькій аудиторії. Ця обставина і є, на нашу думку, основним чинником визначення специфіки вокальної мови, яка у «В багрянім полі тануть журавлі» зберігає загальну тональність усього вокального циклу «Медоцвіти».

У неквапливому темпі *Moderato* розгортається тиха сповідь ліричного героя, у котрій відчутна природа його душі, його настроїв. Оскільки солоспів написаний, переважно, у середньому регістрі з окремим переміщенням у

верхній, у технічному сенсі перед виконавцем-інтерпретатором головним завданням постає рівне звучання на всіх діапазонах. Як відомо, якщо запропонувати ненавченому співакові заспівати знизу догори весь звукоряд, що є у розпорядженні його голосу, то, підходячи до певних (перехідних) звуків, він відчуває незручність, невпевненість, проте після цього голос знову легко йде вгору, але вже з іншим забарвленням, іншим характером. Перехід від одного характеру звучання до іншого супроводжується тембровими змінами, що відчувається і самим співаком, бо його голосовий апарат починає працювати інакше, за іншим принципом. Відбувається зміна механізму, тобто, трансформація тембру звуку супроводжується модифікацією роботи голосових органів.

Інтимна лірика «Зелено, березово» також має єдине коріння з народнопоетичною творчістю, кожний рядок цього твору бринить в резонансі з українською народною пісню. Пейзажі пов'язані зі світовідчуттям головної героїні та органічно вплітаються у структуру поезій і виражають усі внутрішні порухи її душі. Оскільки твір насичений яскравими метафорами, авторськими епітетами, влучними порівняннями у зображенні картин природи, завдання виконавиці – акцентування тих художніх засобів, що були введені для кращого розуміння внутрішнього світу ліричної героїні, її думок, вражень, переживань. Лірика є важливою частиною українського фольклору, в свою чергу, квінтесенцією лірики є не сюжетність (фабульність, дієвість), а драматична, емоційна напруга, викликана якоюсь подією з реального життя, в даному контексті, це стан молодої дівчини напередодні весілля. В зв'язку з цим, в процесі виконання «Зелено, березово» першорядне значення надається виразним засобам, здатним передавати найтонші емоційні стани, впливати на уяву слухача, пробуджуючи в ньому художні асоціації та відповідні рефлексії. Однак слід зазначити, що увесь солоспів написаний у середній теситурі, і тільки фінальна нота A_5^2 з поміткою *tenuto* передбачається як апофеоз образу рідної землі. Звичайно, що існує різниця між оперним та камерним співом, однак виходячи з семантики вокально-музичного тексту, завершення твору

повинно виконуватися в оперній манері, тобто в активній віртуозно-динамічній взаємодії голосу та фортепіано.

В даному творі основна проблема – визначення та зближення виконавського бачення, досягнення спільних домовленостей та прийняття узгоджених рішень співачки та концертмейстера, тобто досягнення злагоди між «живим інструментом», якому надається перевага, та інструментальним супроводом. В цьому сенсі переважного значення набувають темпо-ритмічні особливості твору, загальна логіка музично-часового простору, відчутність форми твору, здатність контролювати музичний діалог, який органічно вписується в структуру твору в процесі його виконання.

Для виконавців-вокалістів великого значення набуває фонетичні особливості мови, якою вони співають. Оскільки вокальний цикл «Медоцвіти» був написаний за радянських часів, поетичні тексти і «Зелено, березово», і «Перепілка» існують в двох варіантах: українською та російською мовами¹. Зрозуміло, що російський переклад – це художній переклад, котрий лише частково відповідає оригінальному поетичному текстові. В українському вірші фонетика слів, які починаються з голосної з дзвінкою приголосною або глухою відрізняється від російського варіанту, наприклад: «все шукає посагу» / «чтоб меня счастливую», крім того, наголошені та ненаголошені голосні також різняться. Виходячи з вокального досвіту співу «Медоцвітів», можливо стверджувати, що артикуляційний уклад голосних в українській мові більш енергійний та є фактором позитивного впливу на вокальні властивості голосу, тому в концертному виконанні перевага надається оригіналу, ураховуючи ще і той чинник, що автор поетичного тексту прекрасно розумів вокальну природу вокаліста. А. Малишко був музично обдарованою людиною, мав чудовий баритон, добре співав, саме тому його тексти надзвичайно комфортно «лягають на голос» та створюють особливу атмосферу простоти та щирості.

¹ «Зелено, березово» - переклад Л. Тітової, «Перепілка» - Д. Седих

У п'ятому номері «Йдуть, біжать дороги дальні» домінує мажорний настрій. Підтвердження цьому можливо знайти і у тональному плані, і у темповому відношенні – *Allegro*. Теситура твору достатньо комфортна, але зустрічаються епізоди, що складають певну складність для виконавців. Для того, щоб позбавитися цих проблем, можливо вокалізувати, тобто, проспівати без слів мелодію певного уривку на якусь голосну. Це допоможе краще відчувати, наприклад, її великі інтервали. Впоравшись з важкими інтонаційними місцями твору, слід починати спроби співу із словами.

У «Йдуть, біжать дороги дальні» переважає гучна динаміка, але не варто захоплюватися силою звучання власного голосу і доводити його до непосильної напруги у верхньому регістрі. Краще звернути увагу на вірне віддзеркалення авторської ідеї у співі, саме це сприятиме переконливому голосовому звучанню, оскільки тоді у виконавців виникають необхідні почуття, котрі значно посилюють і голосові можливості. Слово, прикрашене музикою, набуває яскравого сенсу і сили, якщо вміло його подати у співі.

Вокальний цикл «Медоцвіти» приваблював багатьох виконавців, завдяки, як зазначає Гао Чилін, тому, що в ньому проявився властивий І. Шамо: «неперевершений дар композитора – уміння творити мелодії, що проникливо відбивали щонайменші нюанси поетичного тексту. У поєднанні з виразною партією фортепіано, багатою на вишукані гармонії, зміни тональних планів, відхилення до тональностей далекої спорідненості, з відповідною до образної сфери віршів фактурою – то насиченою, то прозорою – створювалися шедеври, які отримали інтерпретацію видатними співаками» [12].

Висновки до Розділу 3. Пізнання виконавської концепції вокального циклу «Медоцвіти» І. Шамо передбачає оцінку якості втілення художнього задуму композитора і тієї міри краси духовного спілкування людей, без чого немає справжнього творчості. М. Магомаєв, Г. Отс, Д. Гнатюк, Д. Петриненко, Ю. Гуляєв, А. Мокренко, Є. Мірошніченко та багато інших. Особливу увагу привертають інтерпретації Ю. Гуляєва.

В інформаційному просторі не збереглися записи вокального циклу І. Шамо «Медоцвіти», в зв'язку з чим в даній магістерській роботі, спираючись на власний досвід, авторкою дослідження пропонується своя версія даного опусу.

На концертній сцені задум твору постає в цілісному образі, тобто можливо спостерігати синергійний діалог виконавця з емоційно-образним світом композитора. Особливість розглянутих творів полягає в тому, що вони спираються на інтонації українських народних пісень, однак І. Шамо не цитує їх, а створює свою особисту версію. Автор музичного тексту ставить перед виконавцями завдання щодо поєднання ладо-ритмічних та ідейно-образних уявлень, однак співак має право завдяки агогіці, що вказана композитором створювати власну художню версію в своєму «театрі одного актора», де він сам собі і режисер, і диригент, і виконавець.

Пісня у народному стилі для вокалістів академічного стибу стає особливою проблемою, бо недостатньо її співати лише гарним поставленим голосом. Глибина, мудрість, гумор, грайливість, душевність народної української пісні – вся її різноманітна краса розкривається лише тоді, коли співак усім нутром відчуває душу пісні та розчиняється у ній. Однак напрацьовані вірні навички професійного співу дозволяють вільно розпоряджатися голосом, що дає можливість сконцентрувати свою увагу на змістовних акцентах твору, а це, в свою чергу, віддзеркалюється на обличчі співака та тембральному окрасі його голосу.

Великого значення набуває досягнення спільних домовленостей та прийняття узгоджених рішень співачки та концертмейстера: темпо-ритмічні особливості твору, загальна логіка музично-часового простору, відчутність форми твору, здатність контролювати музичний діалог, який органічно вписується в структуру твору в процесі його виконання.

ВИСНОВКИ

Проведене дослідження й виконання поставлених мети та завдань надає підстави зробити такі висновки:

1. Доведено, що композиторський стиль І. Шамо у вокальному циклі «Медоцвіти» з одного боку, максимально наближений до української народної пісні, а з іншого, відрізняється та швидко упізнається, завдяки власним прийомам композитора, серед яких відточеність кожної інтонації, її неповторний ліричний характер. Усі пісні пронизані мелодизмом, підголосністю, вони відкриті, щирі, у них немає нічого штучного. Виконавцям цього твору потрібно поєднувати академічну вокальну техніку і, разом з тим властиві українській народній пісні ніжність, задушевність, особливу тембральну забарвленість. Велику увагу композитор акцентує на звукозображальність як у вокальній партії, так і в партії акомпанементу: метроритмічні звороти, фактуру.
2. Підкреслено, що в історію музичного мистецтва ім'я І. Шамо увійшло під знаком українського композитора-пісенника 50-80-х років ХХ століття. Особистість та творчість І. Шамо розглядалась у дослідженнях низки українських музикознавців, де домінують спогади його сучасників, наведені біографічні факти, висвітлені деякі сторінки його симфонічної, фортепіанної, оперної та хорової творчості. Праці щодо аналізу пісенної творчості митця представлені в недостатній кількості. Домінуючою думкою існуючих досліджень є сприйняття

- I. Шамо як композитора універсального типу, для якого були цікаві всі жанри, де є яскрава мелодика, ліризм, поетичність, витончена проникливість і драматична насиченість. Найбільш вагомою працею щодо хорової творчості українського композитора є дисертація Гао Чіліна, що була захищена у ХНУМ імені І. П. Котляревського у 2023 році. У цій роботі надана періодизація творчості І. Шамо, спираючись на котру було встановлено, що вокальний цикл «Медоцвіти» композитор написав на першому етапі життєтворчості, коли тільки-но розпочинали формуватися основні риси його композиторського стилю.
3. Розкрито, що Образи природи в поезії А. Малишка – це величезний самоцінний світ, олюднений та міфологізований. Характерна риса українського поета – зображення природи як живої істоти, що живе та змінюється. У деяких номерах вокального циклу «Медоцвіти» прослідковується антропоморфізація образів природи, що яскраво виражено у специфічній формі діалогу. Наприклад, у «Зелено, березово» – це розмова молодій дівчині з березою, у «Перепілці» – птахи з колосом. Окриленість образів природи дозволяє говорити про пантеїстичну складову в поетичному світогляді автора. Оригінальні та вишукані епітети та метафори, засновані на індивідуальних художніх асоціаціях поета. Оригінальні та вишукані епітети та метафори українського митця, засновані на індивідуальних художніх асоціаціях. Пильність, увага до природних деталей, а також дар лаконізму зумовили точність і конкретність пейзажних образів у тих віршах А. Малишка, котрі І. Шамо використовує у вокальному циклі «Медоцвіти».
4. Встановлено, що п'ять солоспівів «Медоцвітів» – це п'ять українських художніх замальовок, кожен з яких проникнутий особливим, лише йому одному притаманним емоційним забарвленням. Це мить єднання людини з природою, яка стає безмежним злиттям людської душі з

красою навколишнього світу («Нахилились медоцвіти»); щемлива туга, яку навіює осінь («В багрянім полі тануть журавлі»); лірична «Зелено-березово»; календарно-обрядова «Перепілка»; залихватська парубоцька «Йдуть, біжать дороги дальні». Всі солоспіви з'єднані між собою незримою вокальною стрічкою-відлунням, яка присутня у вокальній партії. Структура солоспівів представляє собою куплетну форму («Нахилились медоцвіти», «Зелено-березово», та тричастинну репризну («В багрянім полі тануть журавлі», «Йдуть, біжать дороги дальні». «Перепілка має риси репризності). Гармонія подекуди розмита і неконкретна, має альтеровані ступені. Гармонічні функції, як і передбачувані відхилення, з усіма супутніми побічними акордами, композитор всіляко приховує хроматичними звуками, у акомпанементі застосовуються хроматичні висхідні та низхідні ходи. Практично вся музична тканина як вокальної партії так і акомпанементу пронизана хроматизмами. Мелодичній лінії солоспівам притаманні риси української народної пісні, хоча композитор не цитує, а лише спирається на український народний мелос. Простежуються риси ліричної пісні («Нахилились медоцвіти», «В багрянім полі тануть журавлі», «Зелено-березово»), календарно-обрядової жнивварської «Перепілка», про що свідчать квартові поспівки, вкраплення закличних інтонацій в будову мелодії – висхідні та низхідні квартові стрибки, закінчення фрази висхідним стрибком на октаву, вигуки на тривалих звуках «Ой!», «Гей!», веселої парубоцької. Інструментальний акомпанемент має риси зображальності, так у №3 на словах «лише вітрів притишені валторни...» в партії фортепіано виконується низхідний акордовий хід, що асоціюється із звучанням валторн; у №5 відчуття шаленого темпу трійки коней, які мчать через долини, степи, гаї, аж дорога стугонить під копитами «до дівчини, до рибчини до хорошої» передається завдяки акордовій фактурі з

тріольними шаленими акордовими спусками та хроматичними висхідними тріольними пасажами.

5. Доведено, що головне завдання співаків вокального циклу «Медоцвіти» на концертній сцені – досягнення синергійного діалогу виконавця з емоційно-образним світом композитора. Оскільки розглянуті твори І. Шамо спираються на інтонації українських народних пісень, у вокалістів академічного стибу виникають певні труднощі, пов'язані зі створенням правдивих образів, в яких віддзеркалюється глибина, мудрість, гумор, грайливість, душевність українського народу, інтерпретатори повинні мати свою власну художню версію та продемонструвати її на концертній сцені. Напрацьовані вірні навички професійного співу дозволяють вільно розпоряджатися голосом, що дає можливість сконцентрувати свою увагу на змістовних акцентах твору та відтворити авторську ідею максимально переконливо.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андрієвська Н. Композитор І. Шамо та його пісенна творчість / Наук. вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського: зб. Ст. – К., 2007. – Вип. 49: Ігор Наумович Шамо. Сторінки життя та творчості. – С. 107 – 114.
2. Антонюк В. Культурологічний зміст українського вокального мистецтва. Часопис НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2008. Вип. 1. С. 29–41
3. Антонюк В. Українська вокальна школа: на перехресті етнокультурних доріг. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2001. Вип. 18. С. 26–36.
4. Бакула Б. Історія і поезія // Дивослово. 2000. № 3. С. 4245.
5. Барвінський В. Музика / В. Барвінський // Історія української культури / ред. І. Крип'якевич. — Львів : Вид. Івана Тиктора, 1937. — Зш. 15. — С. 691-718.
6. Бермес І. Л. До питання про теоретичне осмислення проблем хорознавства. URL : http://aphn-journal.in.ua/archive/60_2023/part_1/6.pdf
7. Белік Н. А. До проблеми інтерпретації хорового твору в класі з диригування. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2001. Вип. 6. С. 192–198.

8. Бодіна В. М. Лисенко та культура авторської присвяти в його творчій біографії (на прикладі камерно-вокальної та камерно-інструментальної творчості композитора) // *Київське музикознавство* / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. К., 2011. Вип. 40. С. 116 – 124.
9. Булат Т. Український романс / Т. Булат. Київ: Наукова Думка, 1979. 320 с.
10. Вахраньов Ю. Національні особливості фортепіанної творчості Ігоря Шамо // *Українське музикознавство*. Вип. 5. – К., 1969. с. 32-47.
11. Вінграновський М. Сто поезій. К.: Молодь, 1967. 128 с.
12. Гао Чилін. Хорова творчість І. Шамо: специфіка виконавської інтерпретації : дис. ... канд. мистецтвознавства : 025 – Музичне мистецтво. Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І.П. Котляревського. Харків, 2023. 301 с.
13. Говорухіна Н. Еволюція вокального циклу та закономірності циклоутворення (на прикладі творів Р.Шумана, Х.Вольфа, А.Шенберга). : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 –Музичне мистецтво. Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І.П. Котляревського. Харків, 2009. 154 с.
14. Гончар О. Письменницькі роздуми. Київ: Дніпро, 1980. 316 с
15. Гнидь Б.П. Історія вокального мистецтва / Б.П. Гнидь. Київ: НМАУ, 1997. 320 с.
16. Гребенюк Н.Є. Вокально-виконавська творчість: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра мистецтвознав.: спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Н.Є. Гребенюк. Київ, 2000. 40 с.
17. Гребенюк Н. Вокально-виконавська творчість: психолого-педагогічний та виконавський аспекти: монографія / Н. Гребенюк. Київ: НМАУ ім. П.І. Чайковського, 1999. 269 с.
18. Гусаченко Т. О. Пісенні цикли І. Шамо: тема – ідея – образ // *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. - 2012. - Вип. 18(1). - С. 177-181
19. Жимолостнова В. В. До питання про вплив українського фольклору на творчу діяльність М.В. Лисенка (на прикладі аналізу солоспівів з «Музики до Кобзаря»). // *Українське музикознавство (міжвідомчий науково-методичний збірник)*. Київ, 1992. Вип. 27. С. 106–112.

20. Захарчук О. Ярема Якуб'як про втілення Шевченкового слова в музиці Лисенка // Українська музика. 2012. Вип. 2 (24). С. 20–25.
21. Зінченко В. В. І. Шамо. Фортепіанна сюїта «Картини російських живописців» (до питання втілення програмності в фортепіанних циклах українських композиторів другої половини ХХ століття) Вісник ХДАМ. Музично-театральне мистецтво. №8, 2011. С. 145 – 147
22. Зінченко В. Хоровий цикл І. Шамо «Чотири хори на вірші І. Франка (спроба втілення біблійної ідеї) Київське музикознавство №54 Світова та вітчизняна музична культура: стилі, школи, персоналії, С. 154 – 159.
23. Іваницький А. І. Український музичний фольклор : підручник для вищих учбових закладів. Вінниця : Нова книга, 2004. 320 с.
24. Ілляш, І. Народні пісні Ігоря Шамо/ І. Ілляш // Голос України. – 2002. – 17 серп. – С. 8–9.], В. Кульової [Кульова, В. Маєстро, який прославив нашу столицю : у Національній філармонії відзначили ювілей Ігоря Шамо / В. Кульова // День. – 2010. – 17 берез. – С. 7
25. Історія української музики : у 6 т. / редкол.: М. П. Загайкевич, А. Й. Калениченко, Н. Ф. Семененко. — Київ : Наук. думка, 1990. — Т. 3 : Кінець ХІХ — початок ХХ ст. — 421, [2] с.
26. Кавун В.М. Феномен камерно-вокальної творчості М. Лисенка: історико-стильовий аспект // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: збірник наукових праць. / Національна академія керівних кадрів культури та мистецтв. Київ, 2012. Вип. 29. С. 421 – 427.
27. Кияновська Л. Українська музична культура / Л.О.Кияновська. –навч. посібник. Київ: ДМЦНЗКМ, 2002. 178 с.
28. Клін В. Українська радянська фортепіанна музика (1917– 1977). – К.: Наукова думка, 1980. – 313 с.
29. Клименко Б.В. Вокальні твори Миколи Лисенка на слова Г. Гейне (до питання взаємозв'язку національного і загальноєвропейського) // Українське

- музикознавство (міжвідомчий науково-методичний збірник). Київ, 1992. Вип. 27. С. 165–170.
30. Коваль М.О. Виконавська семантика російсько-українського романсу // *Наукові записки*. Серія: Мистецтвознавство. Київ, 2011. №1. С.110 – 114.
31. Козаренко О. Феномен української музичної мови / О. Козаренко. Львів: 2000. 198 с.
32. Корній Л. Історія української музики: У 3 ч. / Л. Корній. Ч. 3. Київ; Нью-Йорк: Вид-во М. П. Коць, 2001. 478 с.
33. Костенко А. Андрій Малишко: Біографічна повість. — Київ: Дніпро, 1987. — С. 10.
34. Кречківський А. Культурні твори М. Лисенка // *Українська музична культура ХХ століття. Пошуки, здобутки, перспективи*. Збірка наукових праць / Сумський державний педагогічний інститут імені А.С. Макаренка. Суми, 1996. С. 66–68.
35. Кримський С. Архетипи у ментальності / С. Кримський // *Проблеми теорії ментальності*. Київ: Наукова думка, 2006. С. 273–300.
36. Крушельницька С. Спогади, матеріали, листування / С. Крушельницька / Вступ. стаття, упор і прим. М. Головащенко. Київ, 1977. Т. 1. 398 с.
37. Кульова В. Маестро, який прославив нашу столицю... [Електронний ресурс] : у Національній філармонії відзначили ювілей Ігоря Шамо : [біографічний нарис] / В. Кульова // *День*. Kiev.ua : [веб-сайт]. — Електрон. дані. — Режим доступу: <http://www.day.kiev.ua/uk/article/kultura/maestro-yakiy-proslaviv-nashu-stolicyu>. — Назва з екрана.
38. Кузик В. В. Шамо Ігор Наумович // *Енциклопедія історії України*. Наукова думка 2013. Т. 10, 590 – 784 с.
39. Ластовецька Л. Специфіка втілення поетичного тексту у вокальних творах Миколи Лисенка // *Молодь і ранок*. 2011. № 9 (80). С. 87–91.
40. Лірично-сонячне світло в музиці : інформаційно-бібліографічний список для організаторів дитячого читання 90-річчя від народження визначного

українського композитора Ігоря Шамо / Нац. акад. наук України, Ін-т історії України – Київ : Нпц. Бібліотека України для дітей, 2024. – 48 с.

41. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр: история и современность. Москва : Сов. композитор, 1990. 312 с.

42. Лотман Ю. Символ у системі культури. *Вибрані статті* : в 3 т. / Ю. Лотман. Таллінн, 1992. Т. 1. С. 191–199.

43. Людкевич С.П. Дослідження, статті, рецензії / С.П. Людкевич. Київ, 1973. 515 с.

44. Людкевич С. Форма солоспіву у Лисенка: спроба аналізу / С. Людкевич // Дослідження, статті, рецензії, виступи. Львів, 1999. Т. 1. С. 354–364.

45. Мадисева Т. П. Співак і мова : культура співу мовою оригіналу: теорія та практика : навч. посібник. Харків : ШТРИХ, 2002. 160 с.

46. Менцинський М. Спогади, матеріали, листування / Автор-упор. М. Головащенко. Київ: Рада, 1995. 462 с.

47. Мишуга О. Спогади. Матеріали. Листи / [упоряд., підготовка текстів, стаття та примітки М. Головащенко]. - К. : Музична Україна, 1971.-779 с С/ 376 – 377

48. Москаленко В. Творческий аспект музыкальной интерпретации : Исследование. Киев: Киевская гос. консерватория, 1994. 10 с.

49. Невінчана Т. Шамо Ігор Наумович (1925-1982) [Електронний ресурс] : [біографічні відомості, хронологічний перелік основних творів композитора] / Т. Невінчана // Національна спілка композиторів України : [веб-сайт]. — Електрон. дані. — Режим доступу: <http://composersukraine.org/index.php?id=2408>. — Назва з екрана.

50. Ніколаєвська Ю. Homo Interpretatus в музичному мистецтві ХХ – початку ХХІ століть : монографія / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків : Факт, 2020. 576 с.

51. Ніколаєвська Ю. В. Музична комунікація як інтерпретативний феномен (на прикладі творчості ХХ–початку ХХІ ст.) : дис. ... д-ра

мистецтвознавства : спец.: 17.00.03 – музичне мистецтво / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2020. 517 с.

52. Онищенко К. дисертація «Остинато у музиці ХХ століття»

53. Очеретовська Н.Л. Гармонійність тональної системи і техніка функціональної модуляції у творах М. Лисенка // Традиція і національно-культурний поступ: Збірник наукових праць. Укладачі: П.Г. Черемський, О.Г. Романовський. Харків: НТУ «ХП», 2005. С. 223–226.

54. Пархоменко Л. Сокровенність суцього (до 160-річчя М. В. Лисенка/ Л. Пархоменко//М. Лисенко та українська композиторська школа: до 160-річчя від дня народження М. В. Лисенка: зб. наук. праць. Київ: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2004. С. 8–19.

55. Рудницький А. Українська музика: іст.-критич. огляд / Антін Рудницький. — Мюнхен : Дніпрова хвиля, 1963. — 406 с.

56. Рябуха Т.М. Витоки та інтонаційні складові української пісенної естради: дис. ... канд. мистецтв.: 17.00.03 / Т.М. Рябуха. Харків, 2017. 203 с.

57. Савицька Н. Савицька Н. Хронос композиторської життєтворчості: монографія. Львів : Сполом, 2008. 320 с.

58. Сікорська І. М. Українська комічна опера: генезис, тенденції розвитку : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.02 «Музичне мистецтво» / Сікорська Ірина Михайлівна. — Київ, 1993. — 16 с.

59. Славянские древности: этнолингвистический словарь, т.3, стр. 688-690

60. Словник символів України За загальною редакцією В.П. Коцура О.І. Потапенка, М.К. Дмитренка. — К.: Міленіум, 2002. — 260 с

61. Сояк Р.П. Проблема становлення и развития западноукраинского романса XIX – начала XX вв. 1984, Киев

62. Соломія Крушельницька. Шляхами тріумфів: статті та матеріали / упоряд.: П. Медведик, Р. Мисько-Пасічник; наук. ред. М. Зубеляк. Тернопіль: Джура, 2008. 391 с.

63. Філатова О.А. Жанровий генезис виконавського діалогу в музиці (на матеріалі камерно-вокальної творчості: дис... канд. мистецтвознавства: Спеціальність: 17.00.03 / О.А. Філатова. Одеса, 2005. 156 с.
64. Фрайт О. Особливості втілення принципу програмності в українській фортепіанній музиці / Автореферат дисертації на здобуття ступеня кандидата мистецтвознавства [Електронний ресурс] // НАН наукового Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. – К., 2000. – 18 с.
65. Хоменко Н. Український народний романс: проблема жанрової ідентифікації / Н. Хоменко. С. 431–440.
66. Хоменко Н. Український народний романс: поетикальний ресурс / Н. Хоменко. С. 445–451.
[URL: http://philology.knu.ua/files/library/folklore/38/63.pdf](http://philology.knu.ua/files/library/folklore/38/63.pdf)
67. Хуторська А. Композиторська інтерпретація поетичного тексту як художній переклад (на прикладі камерно-вокальної музики) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2009. 17 с.
68. Шаповалова Л. Духовна. реальність музикального произведения // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2014. Вип. 40 : Когнітивне музикознавство. С. 3 – 12.
69. Шаповалова Л. Духовна. реальність музикального произведения // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2014. Вип. 40 : Когнітивне музикознавство. С. 3 – 12.
70. Шип С. Музична форма від звуку до стилю : навч. посіб. Київ : Заповіт. 1998. 367 с.
71. Штуднер З. Народная ладовая переменность как основа модуляции в произведениях Н.В. Лысенко // Украинское музыковедение (Научно-

методический межведомственный ежегодник). Київ: Мистецтво, 1966.
С. 149–170.

72. Шубравський В. Є. Драматургія Шевченка. 1961.

73. Ярославенко Я. Той, що кохався у легких піснях / Я. Ярославенко // Назустріч. — 1936. — № 3. — С. 5

74. Gadamer H. G. The Relevance of the Beautiful and Other Essays 220 pages