

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

Кафедра сольного співу та оперної підготовки

**РОЛЬ ТВОРЧОСТІ Я. ЛОПАТИНСЬКОГО В СУЧАСНІЙ
КОНЦЕРТНІЙ ПРАКТИЦІ**

Магістерська робота

БУХАРОВОЇ НАТАЛІЇ ІГОРІВНИ

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

Бухарова Н.І.

ХАРКІВ – 2024

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. ОСОБИСТІТЬ Я. ЛОПАТИНСЬКОГО ТА ЙОГО ТВОРЧІСТЬ У МУЗИКОЗНАВЧИХ КОНЦЕПЦІЯХ	6
Висновки до Розділу 1	11
РОЗДІЛ 2. ВІДБИТТЯ ПОЕТИЧНИХ ТЕКСТІВ У ВОКАЛЬНІЙ МУЗИЦІ Я. ЛОПАТИНСЬКОГО	13
Висновки до Розділу 2	39
РОЗДІЛ 3. ВИКОНАВСЬКЕ МИСЛЕННЯ ЩОДО СОЛОСПІВІВ Я. ЛОПАТИНСЬКОГО	41
Висновки до Розділу 3	47
ВИСНОВКИ	49
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	55

ВСТУП

Актуальність теми. Творчість Я. Лопатинського (19 серпня 1871 р., м. Долина Івано-Франківської області – 12 січня 1936 р., село Гологірки на Львівщині) – українського композитора за покликанням та лікаря за фахом, доробок якого ще недостатньо вивчений, привертає увагу багатьох виконавців не тільки на українських теренах, а і далеко за межами країни. Особливою популярністю користуються його солоспіви, кількість яких досить велика (біля 100) і яким композитор надавав перевагу, оскільки у другій половині ХІХ – початку ХХ століття цей жанр був основним у творчості галицьких композиторів.

Щодо досліджень особистості та творчості Я. Лопатинського, то вони зводяться здебільше до реконструкції біографії на архівних джерелах (наприклад, Василик С., Ватащук Л.), в зв'язку з чим вивчення спадщини вітчизняного композитора є доречним та актуальним завданням, що дозволяє співакам відповідати індивідуальному композиторському стилю та стилю доби, коли був створений обраний солоспів.

Мета дослідження – виявлення значимості вокального доробку Я. Лопатинського в діяльності сучасних вокалістів.

Для досягнення поставленої мети було вирішення наступних **завдань**:

- вивчено тлумачення особистості і творчості Я. Лопатинського в музикознавчих концепціях;
- визначено роль поетичного слова в солоспівах українського композитора;
- означено жанрово-стилістичні особливості окремих творів автора;
- здійснено виконавський аналіз «Русалки», «Най цвіти – рожі зацвітуть», «Горить моє серце», «В неділеньку вранці», «Ні, не співай пісень веселих», «Моя думо» на вірші Т. Кьостлін О. Луцького, Л. Українки, О. Федьковича, О. Олеся, І. Гаврилюка.

Об'єкт дослідження – камерно-вокальна творчість Я. Лопатинського.

Предмет дослідження – виконавська інтерпретація популярних солоспівів Я. Лопатинського.

Матеріал дослідження – солоспіви Я. Лопатинського: «Русалка» на вірші Т. Кьостлін; «Най цвіти-рожі зацвітуть», слова О. Луцького; «Горить моє серце», вірші Л. Українки; «В неділеньку вранці», слова О. Федьковича; «Ні, не співай пісень веселих», слова О. Олесья; «Моя думо», слова І. Гаврилюка.

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

- аксіологічного аналізу, призначеного для виявлення еволюції розвитку дослідницьких трактувань і оцінок особистості і творчості Я. Лопатинського;
- історико-біографічний, що сприяє виявленню подій, які вплинули на формування особистості українського композитора;
- контекстний, необхідний для визначення змістовних зв'язків між поетичними текстами та музикою Я. Лопатинського в обраних солоспівах;
- стильовий допомагає визначити специфіку індивідуального композиторського стилю в контексті традицій;

Теоретична базу роботи складають:

- дослідження, присвячені вивченню різних аспектів життя та творчості Я. Лопатинського (Д. Антонович [1], Архімович [2], М. Гарбузюк [11], М. Левицький [33], Б. Луканюк [36], С. Людкевич [37], І. Сікорська [55],);
- роботи з історії української поезії (Б. Бакула [3], М. Вінграновський [10], Є. Нахлік [47], М. Рудницький [52]);
- дослідження німецької та української міфології (В. Жайворонок [16], Г. Темненко [59], *Leander Petzoldt* [70], *Gertrud Scherf* [71]);
- праці щодо камерно-вокального жанру в творчості українського композитора (А. Рудницький [52], Я. Ярославенко [67]);

- вчення про зв'язок слова та музики (Т. Мадішева [41], В. Москаленко [47]);
- становлення та еволюції західно-українського романсу ХІХ – початку ХХ століть – Р. Сояк [56].

Наукова новизна отриманих результатів полягає в тому, що дослідження є однією з перших праць, пов'язаних з виявленням ролі творчості Я. Лопатинського в сучасній вокальній практиці.

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

Структура роботи. Дана робота складається з Вступу, трьох Розділів, Висновків, Списку використаних джерел, що включає 72 позицій.

РОЗДІЛ 1. ОСОБИСТІСТЬ Я. ЛОПАТИНСЬКОГО ТА ЙОГО ТВОРЧИСТЬ У МУЗИКОЗНАВЧИХ КОНЦЕПЦІЯХ

Ярослав Йосипович Лопатинський (1871 – 1936) – (за першим фахом «доктор всіх медичних наук») відомий галицький композитор, спадщина якого складається з двох опер: «Еней на мандрівці» та «Казка скал»; хору «Вставай, Україно!», декількох інструментальних творів для симфонічного оркестру, низки фортепіанних опусів та солоспівів, яким композитор надає перевагу (їх зберіглося 117). Слід додати, що вісім опер після смерті Я. Лопатинського не було знайдено, в зв'язку з чим існує ймовірність відкриття загублених творів українського композитора, і можливо стверджувати, що спадщина Я. Лопатинського ще й досі повною мірою не встановлена.

Домінуюча думка дослідників творчості українського композитора полягає в тому, що він «зумів піднятися над тогочасним домашнім музикуванням і вивести жанр західноукраїнського романсу за його вузькі рамки»; [36, с. 25] з нагоди 100-річчя від народження митця Б. Луканюк надає 611 місце творчості Я. Лопатинського в історії розвитку української музики в Галичині, і визначає її як «перехідний щабель між домашнім музикуванням і вокальною творчістю Д. Січинського і С. Людкевича» [там само].

На сьогоднішній час існують як прижиттєві, так і після життєві відгуки щодо творчості митця. Наприклад, одна з перших опублікованих рецензій (журнал «Світ», 1906) належить С. Людкевичу і стосується хорового твору «Вставай, Україно» (1905), [37, с.426]. Перший відгук був негативним для Я. Лопатинського: «Приглянувшись, однак, ближче самій композиції, пересвідчимося, п. Лопатинський і не думав одушевлятися текстом і змістом вірша, бо ні в одному шагу не добачиш ніякого зв'язку музики з текстом» [там само]. Слід враховувати, що хор був створений в період 1898 – 1914 роки, коли Я. Лопатинський написав багато творів, однак в цей час переважала його основна робота – він окружний лікар в селі Гологори, тобто, написання музики було майже аматорським, бракувало професійної освіти та достатнього

досвіду, який поступово накопичувався, в зв'язку з чим думка С. Людкевича суттєво змінюється і далі він ставиться до камерно-вокальних творів композитора з більшою прихильністю.

У 1912 році з'являються публікації з нагоди комічної опери «Еней на мандрівці», наприклад, в «Новій Буковині» від 16 червня 1912 року стаття М. Левицького, де констатується, що прем'єра пройшла успішно, однак відчувається поспіх в її підготовці [33].

В 20-х роках ХХ століття музикознавці згадують ім'я Я. Лопатинського, насамперед як оперного композитора, наприклад, Д. Антонович в своєму дослідженні «Триста років українського театру» зазначає, що Я. Лопатинський є «другим видатним у Галичині оперовим композитором» після Д. Січинського [1, с. 183]. Погляди А. Рудницького діаметрально відрізняються з цього приводу, презирливо називаючи оперу «Еней на мандрівці» «оперетою», він її оцінює наступним чином: «Музика цієї оперети, яка йшла в галицькій і буковинській провінції, цілком «опереткова»; народньо-пісенний матеріал використано в цілком непридатних для цього місцях (напр., троянці співають <...> коломийку!). Партитура цієї оперети загинула під час останньої війни» [52, с. 140].

За радянські часи життєтворчість Я. Лопатинського не викликала особливої уваги, і першим, хто згадав майже забуте ім'я українського композитора, був музикознавець Л. Архімович [2, с. 295-297].

Наприкінці ХХ століття оперна творчість Я. Лопатинського викликає інтерес музикознавців. Так, І. Сікорська в своїй дисертаційній роботі, що присвячена розгляду української комічної опери, проводить порівняльний аналіз «Енея на мандрівці» Я. Лопатинського і «Енеїди» М. Лисенка, та констатує, що ці твори відрізняються за драматургічними принципами, естетичними концепціями, хоча вони були створені майже одночасно. [52].

Щодо камерно-вокальної спадщини митця, яка стала об'єктом даної роботи, то у шеститомному виданні «Історія української музики», зокрема у третьому томі наданий розгорнутий музикознавчий аналіз його солоспівів.

[19, с. 9,], де досить відомий український композитор, піаніст та диригент Антін Рудницький в «Українській музиці: історично-критичний огляд» – дослідженні, що увійшло в «Історію української культури» за редакцією І. Крип'якевича [4] занадто критично відноситься до спадщини митця, зокрема до його солоспівів, пояснюючи їх популярність надмірною «слезливістю»: «...деякі все ще виконуються в концертах (усі вони — сентиментальні й може тому популярні між співаками і публікою!)» [52, с. 140].

Однак, за рік до публікації «Історія української музики», в 1936 році, після смерті Я. Лопатинського в газеті «Діло» та журналі «Назустріч» вміщено статті-некрологи [51] за підписом Я. Ярославенко [67], який відзначає високу якість написаних вокальних творів та стверджує, що саме за його редакцією вони вийшли в світ: «...Лопатинський почав друкувати свої солоспіви під фортепіано років 30 тому. Тоді мав до сотні покладених на музику пісень, в основному на слова Вороного, Чернявського, Олеся, Черкасенка, Українки, Грабовського та Кримського» [там само]. Шану та повагу Я. Лопатинському висловив і В. Барвінський [4] та автор, що приховав своє прізвище під криптонімом «С. Ч.» [58], так, у газеті «Новий час» В. Барвінський констатує, що «тільки брак професійної музичної освіти завадив Лопатинському повністю творчо розкритися в інших жанрах» [4].

Мирослава Лагойда вважає, що «для Я. Лопатинського пісні й солоспіви стали творчим матеріалом у композиторському вдосконаленні й необхідною потребою духовного самовираження. Творчий ріст у його камерних вокальних творах проявляється у більш складних за формою, змістом та логістикою композиціях» [35]. З таким ствердженням музикознавиці неможливо не погодитися, оскільки увесь подальший аналіз підтверджує таку думку.

Український композитор залишив доволі велику спадщину, в якій найбільш ранніми рукописами є його солоспіви — «Весна до нас рік річно повертає» (на слова Б. Лепкого) та «Давня весна» (на вірші Лесі Українки — обидва створені в 1887 році, майбутній композитор написав їх у 16-річному віці). Звертання саме до жанру солоспіву пояснюється тим, що в ньому

відображалися характерні для епохи тенденції: звернення до внутрішнього, душевного світу людини і до скарбів народного мистецтва, тобто те, що дозволяло авторіві максимально повно розкрити свою творчу індивідуальність. Велику роль в розповсюдженні солоспівів Я. Лопатинського відіграло видавництво «Торбан», в якому упродовж трьох років (1922 – 1924 р.р.) було оприлюднено 27 солоспівів композитора.

На сучасному етапі камерно-вокальні твори Я. Лопатинського до свого репертуарного списку додають багато співаків, і цьому сприяє друкування нотних збірок, зокрема, професор Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка Мирослава Логойда здійснила публікацію трьох нотних збірок солоспівів українського композитора упродовж 1999–2001 рр. [35], що дозволило ознайомитися з пісенним доробком Я. Лопатинського великій кількості як професіоналів, так і аматорів.

В дисертації Р. П. Сояка, присвяченій проблемам становлення та еволюції західноукраїнського романсу XIX – початку XX століть, зазначається, що кульмінацією цього періоду є творчість Д. Січинського, де відбувається творче переосмислення та «художнє синтезування фольклорно-побутових та професійних інтонаційно-образних елементів. В творчості Січинського викристалізувалося одне з провідних напрямків розвитку західноукраїнського романсу, яке складається з образно-художнього узагальнення та індивідуалізації музично-виразних засобів старо-галицької пісенності» [56]. Творчість Д. Січинського, який визначав головний вектор розвитку композиторського життя Галичини кінця XIX – початку XX століття, в значній мірі вплинула на авторське бачення Я. Лопатинського. Науковець зазначає, що "ліризація" музично-виразних засобів романсів Я. Лопатинського в чималому ступені сприяла яскравому вираженню пісенно-романсової структури окремих віршів Лесі Українки, О. Олеся. Показово, що посилення принципу образної індивідуалізації, цього найважливішого чинника в розвитку професійного романсу, найяскравіше проявилось в тих творах, поетичні першоджерела яких відрізнялися емоційною глибиною, ліричним

підтекстом, поліжанровою основою. Цей принцип здійснювався композиторами в жанрі паралельно з заломленням іншого художнього принципу – образного узагальнення через жанри ліричних і танцювальних пісень, пісні-вальсу, пісні-баркароли. Реалізація зазначених художніх принципів, зазначена постійним прагненням до подолання жанрової стабільності, стала прогресивним явищем в західноукраїнському романсі» [там само]. З цього приводу, якщо переглянути доробок Я. Лопатинського, можливо переконатися, що ціла низка його фортепіанних творів написана в танцювальних жанрах: мазурка, галоп, вальс, кадрили та інше.

Слід зазначити, що лірико-психологічні риси романсового жанру Д.Січинського багато в чому були визначені поетичною творчістю І.Франка, Л. Українки, образність віршів яких значною мірою вплинула і на композиторську інтерпретацію Я. Лопатинського, ці риси найяскравіше проявилися в творах з соціальним звучанням, таких, наприклад, як його солоспів «Горить моє серце», де втілення поетичної виразності Л. Українки розкривається в повному обсязі і відповідно до тенденцій кінця ХІХ – початку ХХ століття, коли, за Р. П. Совяк, «поглиблюються зв'язки західноукраїнського романсу з жанрово-генетичними джерелами – пісенним фольклором, літературою, з оперною, вокально-симфонічною та хоровою музикою» [там само], цей романс можливо класифікувати як романс-монолог або трагічний монолог, де домінує нова особливість того часу – «неромансова» образно-тематична спрямованість,

Не оминули своєю увагою музично-сценічні твори українського митця і театрознавці, наприклад, відомий М. Гарбузюк вперше проаналізував рукопис опери Я. Лопатинського «Еней на мандрівці» [11]. Щодо фортепіанних п'єс композитора, то він дуже неохоче віддавав їх до друку, посилаючись на свій недостатній професіоналізм, проте така поведінка була явно скромною, бо існує архівний документ, де значиться що у 1935 році завдяки саме своєму професійному підходу Я. Лопатинський отримав диплом та почесне членство віденського Союзу авторів [70].

Висновки до Розділу І. Творча спадщина відомого галицького композитора Я. Лопатинського — велика й нерівноцінна, більшу частину якої складають солоспіви (їх зберіглося 117), дві опери (вісім опер після смерті композитора не було знайдено), хору «Вставай, Україно!», декількох інструментальних творів для симфонічного оркестру та низки фортепіанних опусів.

Домінуюча думка дослідників творчості українського композитора полягає в тому, що він «зумів піднятися над тогочасним домашнім музикуванням і вивести жанр західноукраїнського романсу за його вузькі рамки» [36, с. 25].

На сьогоднішній час існують як прижиттєві, так і післяжиттєві відгуки щодо творчості митця, які розділяються як на позитивні, так і негативні. Позитивні – М. Левицький, Д. Антонович, Я. Ярославенко, В. Барвінський, негативні – С. Людкевич, який поступово змінює свої погляди щодо творчості Я. Лопатинського на позитивні, А. Рудницький, Архімович, що може бути пояснено перевагою основної роботи Я. Лопатинського – він окружний лікар в селі Гологори, тобто, написання музики було майже аматорським, бракувало професійної освіти та достатнього досвіду, який поступово накопичувався.

В 20-х роках ХХ століття музикознавці згадують ім'я Я. Лопатинського, насамперед як оперного композитора, наприклад, Д. Антонович. За радянські часи життєтворчість Я. Лопатинського не викликала особливої уваги, і першим, хто згадав майже забуте ім'я українського композитора, був музикознавець Л. Архімович. Наприкінці ХХ століття оперна творчість Я. Лопатинського викликає інтерес музикознавців, таких, як І. Сікорська, Р. П. Сояк.

Український композитор залишив доволі велику спадщину, в якій найбільш ранніми рукописами є його солоспіви — «Весна до нас рік річно повертає» (на слова Б. Лепкого) та «Давня весна» (на вірші Лесі Українки, майбутній композитор написав їх у 16-річному віці). Звертання саме до жанру

солоспіву пояснюється тим, що в ньому відображалися характерні для епохи тенденції: звернення до внутрішнього, душевного світу людини і до скарбів народного мистецтва, тобто те, що дозволяло авторові максимально повно розкрити свою творчу індивідуальність.

Творчість Д. Січинського, який визначав головний вектор розвитку композиторського життя Галичини кінця ХІХ - початку ХХ століття, в значній мірі вплинула на авторське бачення Я. Лопатинського. Розвиток української літератури і мистецтва, формування національно-художніх шкіл відбилися в романсовому жанрі Д.Січинського, що, в свою чергу, знайшло втілення в громадській та навіть революційній тематиці Я. Лопатинського.

РОЗДІЛ 2. ВІДБИТТЯ ПОЕТИЧНИХ ТЕКСТІВ У ВОКАЛЬНІЙ МУЗИЦІ Я. ЛОПАТИНСЬКОГО

Декілька творів український композитор написав на вірші німецьких поетів, один з них досліджується в даній бакалаврській роботі – це «*Die Nixe*» («**Русалка**») на сл. *T. Köestlin* в перекладі М. Курцеби.

Авторка поетичного тексту мало відома Тереза Кьостлін, з інтернет-ресурсів – німецька релігійна поетеса (1877 – 1964), племінниця достатньо знаного Карла Фрідріха фон Герока – теолога та поета.

Українського перекладача М. Курцебу літературознавці – доктор філологічних наук Є. Нахлік та кандидат філологічних наук О. Нахлік, зараховують «за художнім рівнем творів до третьорядних письменників. А проте окремі його поезії галицькі українські композитори поклали на музику» [27]. Так трапилось, що в результаті художнього поєднання музики композитора, творчості якого надавали «бл місце в історії розвитку української музики в Галичині» та слова «третьорядного» поета привело до виникнення солоспіву, що вважається досить популярним на теренах нашої країни. Музикознавець Р. Мисько-Пасічник свідчить, що пісні Я. Лопатинського «ще за життя автора виконували не тільки аматори, але й професійні співаки, в тому числі С. Крушельницька, О. Бандрівська, М. Сабат-Свірська, І. Синенька-Іваницька, Р. Прокопович-Орленко»[15].

Слід зазначити, що головний персонаж солоспіву – Русалка існує як у східнослов'янській міфології, так і в західних міфах, однак вони дещо відрізняються. В Галичині існувало кілька уявлень про русалок. За одними – русалки ототожнюються з мавками, за іншими – з дикими дружинами, «мамунами» (мавпами) у поляків і «вилами» у сербів та болгар, які володіли колодязями та озерами, вміли «запирати» води. Найчастіше вважається, що русалками стають нехрещені діти, дівчата, які потонули до заміжжя, а також ті, хто народився або помер на Троїцькому тижні [5, с. 497]. За версією академічного словника «Знаки української культури» (В. В. Жайворонок) шкідливий дух, що з'являється влітку у вигляді довговолосої жінки у злаковому полі, в лісі, біля води, здатний залоскотати людину до смерті або

втопити у воді. Східнослов'янський термін «русалка» пов'язаний із давньоруською назвою язичницького весняного свята русалії [5, с. 336 -337].

У деяких місцях України фольклористи відзначали диференціацію русалок на польових (те саме, що «полуниці») та лісових («фараонки», з військ біблійного фараона, які загинули в Червоному морі). Як пише В. Жайворонок «Русалок не можна визнати безперечно духами водними чи лісовими чи польовими: русалки є одночасно і тими, і іншими, і третіми». За легендами русалки зустрічаються в ставках, озерах та проточних водах [7, с. 160].

У східних слов'ян (а також у саамів) було поширене повір'я, що водяні красуні-русалки ночами виходять із води, сідають на траву і розчісують своє волосся. Це повір'я часто використовували як мотив художники та поети — наприклад, Шевченка у вірші «Утоплена». Згадки про русалок з риб'ячим хвостом у народних повір'ях досить рідкісні і, мабуть, з'явилися під книжковим впливом [5, с. 496] (див. морська дівка, казка «Русалочка»). Важлива відмінна і поєднувана риса у зовнішньому вигляді русалок — розпущене довге волосся, що було неприпустимо у звичайних побутових ситуаціях для селянської дівчини — типовий і значний атрибут: «Ходить як русалка (про нечесану дівку)» [там само]. Переважаючий колір волосся — русявий, в зв'язку з чим історик С. М. Соловійов стверджує етимологію назви «русалка» [8, с. 125].

Русалка (*Die Nixe*) у німецькомовній літературі, починаючи з Х століття широко використовуваний термін для жіночого та чоловічого духу води. [25, s. 173]. У пізніших народних казках Русалка з'являється у формі людини або тварини, здебільше цей образ амбівалентний, частіше — негативний і тільки в епоху романтизму сприйняття Русалки — позитивне. У народних сказаннях Нікс (чоловік) і Русалка (жінка) часто живуть сім'єю в будинку на дні моря або річки. Звідти дочки-русалки виходять на берег та спілкуються з людьми, наприклад, купуючи щось або на розважальних заходах. Їх можна впізнати лише по мокрому одягу. [там само, s. 175] Широко поширена легенда про те, що група русалок регулярно приходить на танцювальні вечірки, але зрештою

повертається до води. Русалку зазвичай описують як гарну жінку з двоїстим характером: з одного боку, вона може попереджати про шторми чи приносити дітям подарунки, з іншого – топити рибалок чи викрадати дітей. [26, s. 70]. В німецькій міфології Русалка-чоловік – це постать, що має в основному негативний відтінок: йому подобаються діти, що тонуть, завдяки цьому вважалось за необхідне тримати дітей подалі від води. [25, s. 174].

Саме події, що описані в поетичному тексті солоспіву «Русалка» близькі до німецької ментальності: у вечорі відчутний тихий спів Русалки, і того ж часу на березі річки сидить немовля та слухає чарівні звуки пісні, поступово він засинає «і тоне сон його в сльозах все більше, і погребальний дзвін звучить, і манить неземний той спів, що не звучав раніше».

Солоспів «Русалка» написаний у куплетній формі (два куплети повністю ідентичні) без вступу (роль вступу грають дві октави на ноті «е» у правій та лівій руці), тональність *a-moll*, темп *Moderato*.

Куплет має просту двочастинну форму *a b*. Частина *a* представляє собою 6-ти тактовий однотональний період з відхиленням, який складається з трьох фраз, що відокремлені одна від одної паузами. Перша фраза звучить у *a-moll*, починається з нестійкої доміантової функції та закінчується автентичним кадансом *D-t*; у другій фразі присутнє відхилення у *C-dur* і повернення у основну тональність *c* закінченням автентичним кадансом *D-t*; у третій фразі несподівано після доміантової функції замість тоніки звучить малий мажорний септакорд VI ступеню, після чого з'являється автентичний каданс *D-t*, яким закінчується перша частина куплету.

Незважаючи на невеликий діапазон солоспіву – октава від f^1 до f^2 , вокальна партія динамічно розгорнута за рахунок будови мелодії, поступовий хвилеподібний рух перемежається зі стрибками на різні інтервали. У першому розділі мелодична лінія розвивається, поступово набираючи «обертів» діапазону: починається з нестійкого VII підвищеного ступеню, хвилеподібно піднімається вгору до ноти «е» другої октави і знову повертається до ноти «а», закінчуючись на тій же висоті, де і брала всій початок. Протягом першого

розділу у мелодичній лінії не зустрічається жодного стрибка на інтервал, але незважаючи на це, мелодія не має широкого «дихання», подріблена паузами, які відділяють фрази, як вже було зазначено вище.

Moderato

У гли - бі - вод, враз з смер - ком дня, ру - сал - ка спів так за - ве - ла, лиш

чу - ти, лиш чу - ти.

b - другий розділ куплету (простий період: 6 тактів + 2 такти доповнення), складається з чотирьох фраз, остання з яких є доповненням. На відміну від вокальної партії першого розділу мелодія другого звучить цілісно, протягом восьми тактів не зустрічаються паузи.

Починається другий розділ у *b-moll*, має відхилення у тональність першого ступеня спорідненості *ges-moll* та повертається у основну тональність *a-moll*, але замість очікуваного автентичного кадансу доміантова функція переходить у мажорний септакорд VI ступеню, як у другому реченні з першого розділу. Завершує другий розділ двотактова фраза «Приніс чарівні звуки», яка виконується на паузах у фортепіанній партії, лише останні дві ноти підкреслені автентичним кадансом. Велика фермата у вокальній партії та акомпанементі відокремлює один куплет від іншого. Другий куплет звучить ідентично, ніде не змінюючись.

На відміну від першого розділу (*a*), вокальна партія другого розділу (*b*) починається з висхідного ходу на ч.8, має у будові висхідний та низхідний стрибки на інтервал ч.4.

Фортепіанний акомпанемент як і вокальна партія контрастний. У першому розділі він побудований у хоральній фактурі, у другому простежуються риси баркарольності.

Таким чином, куплет має два контрастні розділи. У першому вокальна партія складається з трьох фраз, відокремлених паузами, мелодія будується плавно, немає стрибків; у другому розділі вокальна партія цілісна, з перших нот до останніх написана без жодної паузи, у мелодії переважають стрибки.

В цілому, подібно до українського фольклору музична мова «Русалки» доволі проста, з невибагливою гармонією, зі зручною для співака вокальною партією, з ілюстративно-зображальним супроводом (баркарольність в партії фортепіано символізує воду, хоральна фактура – натяк на те, що немовля буде викрадений Русалкою), однак, слід підкреслити, що подібна «нескладність» та мінімалізм викладення розкриває своєрідність її автора, якому вдалося майстерно втілити доволі скромну поетичну ідею.

Другий солоспів Я. Лопатинського, що досліджується в даній магістерській роботі має назву **«Най цвіти-рожі зацвітуть»** на вірш О. Луцького.

Остап Михайлович Луцький (1883, с. Лука Львівської області – 1941 Котлас, Архангельська область, загинув у більшовицькому концтаборі.) мав широкий спектр професійних інтересів, він український військовий, політичний та громадський діяч, кооператор, публіцист, поет, критик, ад'ютант австрійського князя з династії Гансбургів.

Час, коли розпочинається літературно-мистецьке життя О. Луцького (початок 90-х років XIX століття) припадає на період його навчання у Празі (філософія) та у Кракові (література), і саме тоді поет-початківець разом з декількома друзями стає засновником журналу «Молода муза», де вони оголошують: «В відрадних днях широкого суспільного та політичного життя приходимо до вас і вказуємо в хвилях борби призабуту, може, а предсі так тужно вижидану стежину: Добра і Краси» [17, с. 5], і соціальний та національний біль так чи інакше віддзеркалювався в творчості більшості молодомузівців. Однак слід звернути увагу на те, що витoki художнього бачення молодих літераторів слід шукати в символістському русі, який поступово опановує всю Європу. Так, у Бельгії 1886 року було засновано

журнал «Молода Бельгія», який поєднав навколо себе молодих символістів, серед яких славетні Е. Верхарн та М. Метерлінк, що справило вагомий вплив на українських передсимволістів. Зокрема, чимало молодих галичан навчалися в університетах Західної Європи, і цілком зрозуміло, що вони були орієнтовані на західноєвропейське культурне життя, крім того, всі володіли кількома мовами (О.Луцький – окрім рідної, чеською, польською), що дозволяло їм робити переклади іншомовних текстів та сприяти розповсюдженню новітніх літературних ідей на теренах України.

Важливим з цього приводу є зауваження М. Рудницького: «Довго товкли по підручниках і газетних статтях повторювану й досі думку, начебто “Молода муза” поклонялася ідеалові чистої краси <...> У перекладі на мову всім зрозумілу значило це ось що: “Пропадай суспільносте, живуть наші твори”. Насправді молодомузці боронили права письменника розвивати свій талант без огляду на те, як уявляє собі літературу, широка маса, навіть та, що її звать інтелігенцією чи елітою. Цього права боронити місці завсігди в усіх добах і режимах» [17, с. 9 – 10]. Інтерпретація поетичних образів молодомузців впроваджує їх декадентське світовідчуття, розкриває властиву їм естетичну квінтесенцію модерністських напрямків.

Головний герой лірики О. Луцького наділений почуттям смутку, тугою за втраченим весняним квітінням, усвідомлений скінченності земного існування. Для досягнення бажаного результату поет використовує широкий спектр художніх засобів: музичність строф, гру фонемами, символічні образи, такі як: «журба сріблом в'ється, мов нитка павутини», «мрачна даль», «бездонний жаль», імпресіонізм (психологічні та філософські пейзажі). В поезії «Найцвіти-рожі зацвітуть» відбувається занурення суб'єкта в свій внутрішній світ, відчутна філософська споглядальність та явна песимістичність життєвої позиції, як наслідок болі від минулого кохання, що знаходить підтвердження у замальовках природи: «листя зів'яле», «весна минула». Завдяки кольору-символу, котрий поширює асоціативні ряди, загальна тональність твору мінорна та змістовна домінанта відбувається на символічному образі

«весняні мрії», що збігається з музичною версією Я. Лопатинського. Особливістю поетичного тексту полягає у спиранні на галицький мовний діалект. Оскільки в поезії О. Луцького переважає біль, розчарування, втрата надії, можливо стверджувати, що основна психоемоційна риса твору – декаданс.

Солоспів побудований у простій тричастинній формі з контрастним середнім розділом та статичною репризою. Твір написаний у тональності *g-moll, Andante con moto*.

«Най цвіти-рожі цвітуть» починається чотиритактовим вступом, який несе смислове тяжіння твору, вводить в атмосферу смутку, непевності завдяки мотивам «зітхання», написаними в акордовій фактурі з чергуванням стійкої-нестійкої гармонії, відділених паузами, на яких побудований вступ.

Перша частина представляє собою однотональний період, чітко поділений на два речення – чотири фрази, з яких дві перші розділені між собою паузами, третя та четверта звучать цілісно.

Вокальна партія має діапазон від *d* першої октави до *g* другої, наспівна, що віддзеркалює оповідальний настрій твору. З перших тактів відчувається її широке дихання: перше речення мелодії починається з висхідного стрибка на інтервал сексти з подальшим поступовим висхідним ходом, таким чином охоплюючи діапазон нони. Друге речення – з меншого інтервалу чистої кварта, але її діапазон сягає ундецими. На третю фразу приходиться кульмінація першого розділу: у вокальній партії найвища нота діапазону «*g*» другої октави, підхід до якої – висхідний хід по мелодичному мінору, підкреслений динамічним *crescendo*.

Розвиток вокальної лінії поступово-хвилеподібний, якщо проаналізувати мелодичну лінію кожної фрази, перша – висхідна, друга – низхідна, третя- висхідна та четверта низхідна.

Най цві - ти__ ро - жі за - цві - туть, де о - ко тво - є
гля-не, у мрач - ну__ даль в нез - на - ну__ путь мій жаль без-дон - ний__ ка - не.

В фортепіанній партії переважає акордова фактура з дублюванням вокальної партії.

Тритактовий фортепіанний програш зв'язує перший та другий розділ, побудований на відхиленні у тональність *b-moll*, яка є основною тональністю середньої частини, написаної у формі простого періоду. Протягом восьми тактів у тональному плані відбуваються відхилення у тональності *e-moll* та *Des-dur*. Вокальна партія середньої частини також починається з висхідного стрибка на інтервал сексти, але мелодична лінія на відміну від першого розділу не розділяється на фрази, а звучить єдиним монолітом.

В партії акомпанементу фактура змінюється, підкреслюючи емоційне напруження солоспіву: у лівій руці на басу виписана ритмічна пульсація інтервалами та акордами восьмими тривалостями, яка переходить після чотирьох тактів виконання у іншу фактуру: короткі висхідні хвильові пасажі.

Шеститактовий програш побудований на секвентному розвитку, у гармонічному супроводі відчувається нестійкість завдяки хроматичним ходами у акомпанементі. Нестійкий гармонічний «ланцюжок» закінчується на доміантовій гармонії, яка розв'язується в тоніку *g-moll* лише на перших тактах репризи.

У репризі вокальна партія та гармонія залишаються без змін, проте змінюється акомпанемент – композитор вводить у ліву руку ходи восьмими тривалостями з хроматичними вкрапленнями.

Закінчується солоспів двома «зітханнями» в партії акомпанементу, які починали твір у вступі.

Третій солоспів Я. Лопатинського написаний на вірші Л. Українки – «Горить моє серце». Композитор обирає поетичні строки, авторка яких вважається зараз символом України, її єдності, «соборності». За своє коротке (1871 – 1913), але насичене життя Леся Українка змогла побувати практично у всіх регіонах та куточках країни (окрім Донбасу), і кожний з них залишив у її серці свій слід. Незважаючи на хворобу (туберкульоз кісток), поетеса багато подорожувала і була добре знайома з життям свого народу. Між тим, вона відчувала величезну неприязнь до царської, самодержавної Росії, яка заперечувала саме існування особливої української мови та самостійної української нації. Про це свідчить її памфлет «Голос російської в'язні» – так Л. Українка відреагувала на поїздку царя Миколи II до Франції, під час якої діячі французької культури славословили самодержця-гнобителя. Саме в тій роботі Леся Українка затаврувала ганьбою лицемірну ліру облудників.

За своїм темпераментом Леся Українка була бійцем, проте стати бійцем у повному розумінні не дозволяла недуга тіла. В зв'язку з цим її зброєю стає Слово – гостра, грізна, всепереможна зброя, яка продовжує бити і руйнувати ворогів навіть після того, як гине той, хто це слово промовив. Завдяки власному «знаряддю» Л. Українка була спроможна впливати на перебіг подій, змінювати навколишній світ, перетворювати його всупереч усім об'єктивним життєвим обставинам. Її поезія-зброя не могла не запалити у серцях прийдешніх поколінь вогонь любові до свободи та ненависті до тиранії.

Проте іноді не вистачало сил на боротьбу, і тоді на папір лягали її слова муки і страждання:

Хотіла б я вийти у чистеє поле,
Припасти лицем до сирої землі.
І так заридати, щоб зорі почули,
Щоб люди вжахнулись на сльози мої.
(«Горить моє серце...»)

Драматичний настрій цього твору пов'язаний з першим коханням Лариси Косач (справжнє ім'я Лесі Українки), що виникло до Максима

Славінського. Це сталося влітку 1886 року, коли Ларисі було 15, а Максиму – 18 років. Проте хвороба точила тіло дівчини, неможливість повноцінного кохання труїло її душу, що змусило молодят розлучитися. Згодом це ж почуття спалахнуло між ними з новою силою, але так сталося, що їхні життєві шляхи все ж не перетнулися. Зарубка від усього пережитого, що залишилася в серці художниці, все, що так і не було висловлено, виплеснулося в низці творів, у тому числі і у «Горить моє серце».

Велику увагу привертає експресія звучання обраного віршу, що досягається за допомогою різкого розмаїття картин, використання відповідних граматичних конструкцій, частого застосування оклику, інтонацій питання. Авторський стиль поетеси близький до романтизму, тенденції якого були характерні для естетики та творчості багатьох українських письменників кінця XIX — початку XX століття, зокрема М. Коцюбинського, М. Чернявського, О. Кобилянської. Проте у Л. Українки він набуває нових рис. Сама поетеса пояснювала сутність власного нового романтизму так: «Старий романтизм прагнув звільнити особистість, але тільки виняткову, героїчну, – від натовпу; натуралізм вважав її безнадійно підлеглою натовпу, що керується законом необхідності і тими, хто найкраще вміє отримувати собі користь із цього закону, тобто знову-таки натовпом у вигляді класу буржуазії; ново-романтизм прагне звільнити особистість у самому натовпі, розширити її права, дати їй можливість знаходити собі подібних або, якщо вона виняткова і при тому активна, дати їй нагоду піднімати до свого рівня інших, а не знижуватися до їхнього рівня, не бути в альтернативі вічної моральної самотності чи моральної казарми» [34].

Композиція вірша, образ авторки, картини природи, ліричні відступи, розвиток внутрішнього світу головної героїні, глибокий психологізм допомогли Лесі Українці створити цей високохудожній твір. Поетеса звертаючись до романтичного стилю, який виявився у посиленій алегоричності, гіперболізації, захоплюється розкриттям психології жінки, показує найскладніші аспекти її характеру. З цією метою вона широко

використовувала контрастні картини, протиставлення, такі як «гаряча іскра» – «рясні сльози»; «страшний вогонь» – «сира земля», «поле» – «зоря».

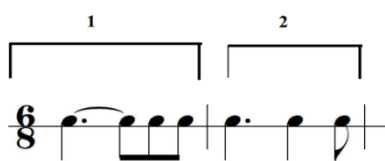
В зв'язку з тим, що тяжка хвороба вразила Л. Українку ще в дитинстві, вона змалку навчилася бути мужньою. І ця дитяча зневага до фізичного і душевного болю не дозволяла їй проявляти себе слабкою і у житті, і у творчості. Саме тому упродовж всього вірша авторка використовує дієслова в умовному способі: «хотіла б», «припала б», бо вона не могла показати себе знесиленою.

Талановита та незламна, наслідуючи кращі традиції світової та вітчизняної літератури, Леся Українка стала взірцем для багатьох поколінь, тому стає цілком зрозумілим чому до творчості української поетеси звертається її сучасник – композитор Я. Лопатинський.

У композиторській інтерпретації солоспів «Горить моє серце» (1909) написаний у тричастинній формі (три поетичні строфи) із видозміненою репризою, має квадратну структуру: АВА₁

Кожен з трьох розділів побудований у формі складного періоду 16 тактів, який поділяється на два прості класичні періоди по 8 тактів.

Всі три розділи композитор об'єднує ритмічною формулою, яка складається з двох ритмічних груп - «зерен»:



Протягом твору композитор оперує ними, міняючи місцями першу ритмічну групу з другою, або залишаючи одну:

А		В		А ₁	
1	2	1	2	1	2
Період	період	період	період	період	період

Варіюючи таким чином ритм, Я.Лопатинський тим самим змінює малюнок вокальної партії. Так, у розділі А перший період побудований на ритмічних групах – «зернах» 1 і 2, другий період – на ритмічному малюнку другого «зерна». У розділі В у першому періоді ритмічні групи–«зерна» міняються місцями, другий період має такий же ритмічний малюнок, як і другий період розділу А: ритмічне «зерно» 2. У третьому розділі А₁ повністю повторюються ритмічні формули першого розділу А. Таким чином, ритм скріплює цілком три строфи та об'єднує твір у єдиний драматично-динамічний сплеск.

Схвильовано та збуджено (*Agitato e con espressione*) починається солоспів чотиритактовим вступом у тональності *cis-moll*. Цьому настрою сприяють темп, будова мелодії в партії фортепіано: двічі повторюваний низхідний мотив у різних регістрах. Перший раз він виконується в октаву у верхньому регістрі на нестійкому гармонічному звороті *D-t* в партії акомпанементу. Другий раз, починаючись із затакту на домінантовій гармонії і стрімко розв'язавшись у тонічну функцію, низхідний мотив новою хвилею звучить на октаву нижче. Зупинка на акорді тривалістю чвертна з крапкою, побудованому на нестійкій гармонії *DD4₃* нагадує подих людини, яка робить паузу перед динамічним діалогом, котрий зараз буде розповідати. Висхідний стрімкий рух терціями вривається у перший розділ солоспіву і дає вихід емоціям.

Перший розділ А написаний у формі складного періоду, має два речення у формі простого класичного періоду (8т.+8т.).

Горить моє серце, його запалила
Горячая іскра палкого жалю.

1 період

Чому ж я не плачу? Рясними сльозами
Чому я страшного вогню не заллю?

2 період

Вокальна партія динамічна, має діапазон ундецими (dis^1-gis^2), емоційно напружена за рахунок своєї хвилеподібної будови – чергування поступового руху та інтервальних стрибків.

У швидкому експресивно-схвильованому темпі мелодія звучить імпульсивно та стрімко, передає сильні напружені почуття.

Го - рить . мо - є сер - це, йо - го за - па - ли - ла га -
ря - ча - я і - скра пал - ко - го жа - лю

Як вже зазначалося вище, 1 період створений на ритмічній формулі (1 «зерно» + 2 «зерно»), другий – на ритмічному малюнку другого «зерна». Протягом шістнадцяти тактів діапазон двічі досягає найвищої ноти першого розділу – e^2 . Починаючись з висхідного руху із затакту, мелодія першого періоду заснована на чергуванні поступового ходу та висхідних стрибків спочатку на інтервал ч4, потім на м3. У другому періоді перше речення – на висхідному поступовому ході, проте друге речення закінчується низхідним стрибком на ч4, тим самим композитор ставить музичну крапку в кінці розділу.

В партії фортепіано в цей час звучить акордова пульсуюча фактура шістнадцятими тривалостями, привертаючи увагу до ключових висловів поетеси у першому періоді.

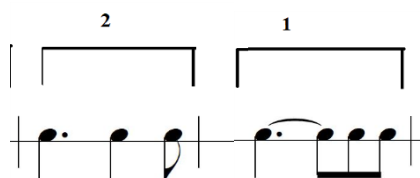
У другому періоді першого розділу фактура акомпанементу змінюється на «баркарольну» разом із зміною поетичного тексту (Л.Українка ставить питання «Чому ж я не плачу? Рясними сльозами чому я страшного вогню не заллю?»). Змінюється ритмічний малюнок вокальної партії – тепер вона побудована на другому ритмічному «зерні».

Я. Лопатинський у музичному викладі підкреслює кожне емоційно-насичене слово поетеси. Так, «гаряча іскра» у вокальній партії

супроводжується стрибком на найвищу ноту першого розділу – e^2 . Питання головної героїні «Чому ж страшного вогню не заллю?» композитор подає висхідним поступовим рухом із зупинкою на слові «Чому ж» знову ж таки на високій ноті першому розділу – e^2 .

Емоційно-напружений фортепіанний програш з'єднує перший та другий розділ солоспіву.

Другий розділ В як і перший має форму складного періоду: два речення у формі простого класичного періоду (8т.+8т.), контрастний з першим розділом за рахунок зміни темпу, характеру виконання (*Cantabile*) та тональності – *e-moll*. У вокальній партії ритмічні групи-«зерна» міняються місцями, завдяки чому з'являється нова ритмічна формула:



Вокальна партія у першому періоді не розвинена, «мелодичні хвилі» – «гойдалки» у діапазоні ч5 (*cis²-fis¹*) немов тілесні ґрати, що не дають душі вирватися за їх межі:

Душа моя плаче, душа моя рветься,
Та сльози не ринуть потоком буйним,

1 період

Мені до очей не доходять ті **сльози**,
Бо сушить туга їх **вогнем запальним**.¹

2 період

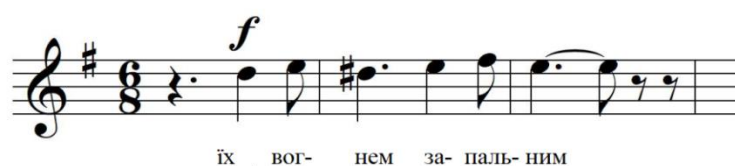
У другому періоді розділу В характер вокальної партії змінюється, мелодія виходить за межі квінтового діапазону, фрази розгортаються стрімко вгору. У першій фразі до ключового слова «сльози» підводить висхідний рух

¹ У віршах Лесі українки – «...Бо сушить їх туга вогнем запальним», тобто композитор змінює текст.

та стрибок на терцію на *crescendo*, це слово виконується на високих нотах у діапазоні твору – акцентованій e^2 та d^2 :



фразу «їх вогнем запальним» будує на висхідному ході по нотах (dis^2 - e^2 - fis^2), які є достатньо складними нотами для сопрано, оскільки вони є перехідними:



Фактура у партії фортепіано арпеджована, хвилеподібна, зміна характеру акомпанементу відбувається паралельно із зміною вокальної партії: якщо у першому періоді він спокійний «хвилеподібний», побудований на ході по звуках тризвуку у середньому регістрі на витривалому басу, то у другому періоду більш динамічний за рахунок зміни басу на хроматичний та октавній фактурі.

Чотиритактовий фортепіанний програш з'єднує другий розділ з третім.

Третій розділ A_1 розглянемо як репризу із зміненим музичним матеріалом. Розділ має ту ж форму, як і попередні – складний період із 16 тактів. Повертається основна тональність твору *cis-moll* та темп (*Tempo I*).

Початок третього розділу заснований на матеріалі з Розділу А – звучить мелодія перших чотирьох тактів «Хотіла б я вийти у чистеє поле». Далі вокальна лінія розвивається більш імпульсивно, сягаючи на кульмінації (на слові «вжахнулись») до найвищої ноти солоспіву – gis^2 , підкреслюючи її гучною динамікою (f), ферматою та висхідним стрімким арпеджіо на гармонії септакорду V^{ist} в партії фортепіано. Таким прийомом композитор передає душевний біль головної героїні та безнадійність її становища.

Закінчується солоспів поступовим низхідним ходом на словах «Щоб люди вжахнулись на сльози мої», в якому відчай жінки досягає найвищого ступеня відчаю.

Ритмічний малюнок третього розділу – ритм другого «зерна». У фортепіанній партії повертається «баркарольна» фактура з першого розділу А другого періоду.

Чотиритактова фортепіанна постлюдія поступово затихаючи завершує солоспів. Останній двічі повторюваний тонічний тризвук в тісному розташуванні у великій та малій октавах розчиняється *pp* на гармонії того ж тонічного тризвуку, побудованому в діапазоні чотирьох октав (велика – друга октави), підсумовуючи весь трагізм твору.

Четвертий обраний солоспів українського композитора – **«В неділеньку вранці»**. Як свідчить аналіз попередніх творів художника, що розглянуті у даній магістерській роботі, Я. Лопатинського – композитора-романтика привертає поетична спадщина митців слова, в якій віддзеркалювалась близька йому картина світу. Автор віршованого тексту «В неділеньку вранці» не є винятком. Осип Юрій Федькович (1834 – 1888, псевдонім Гуцул-Невір, Юрій Коссован) – письменник-романтик з Буковини.

За походженням – поляк, він прекрасно знав німецьку мову, і ціла низка його поетичних збірок були надруковані саме німецькою. Оскільки на власному досвіді (участь у поході австрійського війська до Італії) Ю. Федькович відчув особливості військової служби, у багатьох творів митця переважає жовнірська тематика – туга за рідною домівкою, за вільним життям. Подібний сюжет обраний і «В неділеньку вранці», де можливо спостерігати впливи західноєвропейського романтизму з буковинським фольклором. У цьому можливо переконатися, спираючись на зміст віршу. По-перше, головні герої віршу – молода дівчина та її коханий, який покликаний йти на війну (вповідав ми тарабанчик, / що ми розлучені), не можуть віддатися своєму почуттю. У романтичній традиції відчутна трагічна перспектива – смерть хлопця. По-друге, у творі на структурному рівні окреслений рух, який шукає

формальну свободу, що посилює емоційний ефект впливу на слухача. По-третє, Ю. Федькович використовує фольклорні джерела, котрі надають йому натхнення для створення власної поезії. По-четверте, автобіографізм. «Федькович,— стверджував І. Франко,— се талант переважно ліричний; всі його повісті, всі найкращі його поезії нав'язані теплим, індивідуальним чуттям самого автора, всі схожі на частки його автобіографії [...] І в тім іменно й лежить чаруюча сила його поезії, в тім лежить порука її живучості, доки живе наша мова...“ [61]. Випробування пережитого кохання, конфронтація з реальністю, горючі сльози – це шляхи до поезії Ю. Федьковича, який намагається висловити свої почуття, свої особисті думки, переконаний, що читач знайде там, якщо не власні поривання душі, принаймні щось схоже на те, що колись відбувалось в його житті. По-п'яте, щодо лексики віршу, то вона відноситься до тих самих семантичних шарів безвихідності, незадоволеності, розчарування, любові, смерті. Мовні обороти віршу характерні для українсько-румунського етносу. По-шосте, звернення до природи – одна із загальних рис романтизму. У поетичному першоджерелі вірш має назву «Рожа», оскільки це наскрізний образ твору: автор використовує його на початку діалогу, що відбувається між дівчиною та хлопцем і проходить через увесь твір до кінця. Можливо стверджувати, що ця квітка є символом кохання, і разом з тим символом життя та смерті. Жовнір відчуває своє трагічне майбутнє, в зв'язку з чим звертається до нареченої:

Ту червону твою рожу
На моїй могилі.
Та рожа прийметься,
Мая розцвітеться.

Образ квітки у вірші Ю. Федьковича розкриває уяву поета, яка достатньо близька до світовідчуття прабатька англійського романтизму – Вільяма Блейка (1757 – 1827)

Щоб побачити світ у піщинці
І рай у польовій квітці
Тримайте нескінченність на долоні

І Вічність у годині²

В. Блейк «Аугурія»

По-сьоме, у романтичній поезії меланхолія займає чільне місце та є важливим джерелом натхнення для поетів цього напрямку. У «Рожі» Ю. Федькович користується нею повною мірою.

Таким чином, романтичний метод у головних своїх рисах стає спільним для творчості як Ю. Федьковича, так і для Я. Лапотинського. Саме тому відчутно, що створюючи власну музичну версію поетичного тексту «Рожі», композитор знаходиться у резонансі з майстром слова.

Солоспів «В неділеньку вранці» за силою узагальнення збігається з народними лірико-філософськими поетичними образами. Як тотожний жанру народної пісні, має п'ять повністю ідентичних куплетів, в яких протягом всього твору немає змін ані у вокальній партії, ані в партії акомпанементу. Структура твору має форму квадратного періоду з повтором другого речення, що відповідає стандартній формі української народної пісні *a v v* (4+4+4).

Незважаючи на драматичний поетичний зміст, вокальний твір танцювального характеру, написаний у мажорній тональності *A-dur* з відхиленням у паралельну тональність. В зв'язку з цим виникає питання: як поєднується така контрастність музики та слова? В дійсності, незважаючи на те, що у творі відбувається діалог закоханих, імпліцитно між ними присутній третій персонаж – Смерть. Як відомо у романтичному мистецтві завжди існував інтерес до фольклору, до містики. В європейській народній пісні такі тенденції були ключовими. У цьому можна переконатися, познайомившись із статтею Людвіга Ахіма фон Арніма «Про народні пісні». Як приклад науковець наводить трагічну баладу «Смерть і дівчина у квітковому саду» [68] або жартівливу танцювальну пісню «Коли я був молодим підмайстром», де є персонаж – Смерть із Базеля. У першій пісні Смерть запрошує дівчину на

² To see a World in a Grain of Sand
And a Heaven in a Wild Flower
Hold Infinity in the palm of your hand
And Eternity in an hour

танок, у другій – зберігається танцювальна тема та продовжується діалог. Таким чином, Я. Лопатинський у солоспіві, що досліджується, зберігає давні європейсько-фольклорні традиції.

Починається «В неділеньку вранці» з невеличкого двотактового вступу. Побудований на нестійкому гармонічному звороті T – T6 – S – DD3m7 – D без розв’язання у тоніку, він стрімко вривається в куплет і розв’язується в тоніку на початку куплету (на першій долі).

Мелодична лінія вокальної партії першого речення *a* поділяється на дві контрастні за структурою фрази: перша (1-2 тт.) рухається у висхідному напрямку на інтервал октави, вона побудована на двох висхідних стрибках на ч4. В мелодичній будові другої фрази (3-4 тт.) рух зупиняється за рахунок «тупцювання» на одній ноті *cis* з оспівуванням та ферматою на останній ноті першого речення. В тональному плані відбувається перехід в паралельну тональність, перше речення куплету закінчується на нестійкій доміантовій функції до нової тональності *fis-mol*, розв’язання у тоніку відбувається на початку другого речення.

Друге речення *b* (5-8 тт.) звучить у мінорній тональності, але вже на останніх тактах знову повертається *A-dur*. Починаючись з висхідного квартового стрибка, мелодія стрімко йде вгору, завдяки ферматі на деякий час (в залежності від виконання) зупиняється на кульмінаційній найвищій ноті діапазону пісні *fis*² та швидко рухається поступовим низхідним рухом вниз, зупиняючись лише в кінці речення на тоніці.

Allegretto a tempo

В не-ді-лень-ку вран - ці і - дуть но - во - бран - ці, а мій ми - лий,
 чор - но - бри-вий у бі - лій ка - тан - ці, а мій ми - лий, чор - но - бри-вий
 у бі - лій ка - тан - ці.

Ідучи за поетичним текстом солоспіву та розкриваючи його глибину,

Я. Лопатинський умовно розділяє між собою п'ять куплетів на два перші та наступні три. Перший та другий куплети, які виконуються безперервно, композитор розмежує від наступних третього, четвертого та п'ятого куплетів, які також виконуються цілісно, фортепіанним двотактовим програшем, тим самим розділяючи теперішній час, в якому відбувається діалог дівчини та хлопця, та трагічне майбутнє, що чекає на закохану пару, котре пророкує хлопець.

Музичним матеріалом програшу є вступ солоспіву, який не змінюючись, повторюється. Завдяки своїй нестійкій гармонії та закінченням на домінантовій функції, програш не відокремлює куплети, а навпаки, зв'язує гармонічним ланцюжком, показуючи безупинний рух теперішнього часу в трагічне майбутнє.

Партія акомпанементу не несе смислового навантаження, грає підтримуючу роль вокальній партії, підкреслюючи кульмінаційні моменти (висхідні ходи на високих нотах) дублюванням в унісон.

Автор поетичного тексту солоспіву «**Ні, не співай пісень веселих**» – уродженець Харківської губернії (місто Білопілля, 1878) О. Олесь (дійсне прізвище Олександр Кандиба) – український прозаїк та поет, що закінчив своє життя у Чехословаччині (Прага, 1944).

Після Жовтневої революції 1917 року О. Олесь залишає свою батьківщину. Такий вимушений вчинок стає надалі трагедією всього життя поета, що відчутно у його творчості: домінуюча тематика – туга за Україною. Проте вірш «Ні, не співай пісень веселих», як стверджує музикознавець Т. П. Булат [8], був написаний у 1909 році, тобто до здійснення тих відомих історичних подій. Справа в тому, що настрої митця (підтвердження чому можливо знайти у біографічних даних) безкінечно змінювався від гнітючого усвідомлення неволі його рідного краю до глибокого переконання у світле майбутнє українського народу. Досліджуваний поетичний текст відноситься

до першої групи визначних творів О. Олеся, більшість яких увійшла до збірки «Поезії. Книга II».

Тематичний діапазон поезії О. Олеся достатньо великий – від втраченого кохання до віршів розпачливого змісту. Пронизані журбою та вірою у перемогу, віршовані тексти поета-емігранта привертали увагу багатьох композиторів своїм ліризмом, мелодійністю, тонкими естетичними уподобаннями.

За Т. П. Булатом [8], на художнє світосприйняття О. Олеся впливали фольклорні джерела та західноєвропейський символізм (що притаманно модернізму). У вірші «Ні, не співай пісень веселих» прослідковується не стільки символічні образи, скільки авторська моральна позиція, прагнення занурити читачів у напружену емоційну атмосферу. Структура твору має форму уявного діалогу, у котрому ліричний герой наполегливо пояснює своєму візаві, що неможливо у дисгармонійному суспільстві досягнути радості буття, оскільки там «нещастя, лихо всюди», «нудьга і горе скрізь живе». Саме тому виникають питання, що адресовані майже до всіх:

Чи чуєш стогін той невпинний,
Той плач, що серце жалем рве?
Чи бачиш сльози ті пекучі,
Чи чуєш брязкіт кайданів?

І в такий напружений момент аморально «співати пісні веселі», думати «про квіти, про кохання рай», тобто «малюнок чарівного щастя» є злочином.

Аналіз поетичного тексту доводить, що О. Олесь проявляється як досконалий інтерпретатор настрою, емоції, він «ловець миті», що досягається завдяки майстерній формі. Можливо стверджувати, що для українського поета бачення краси природи, любов до людини – це символи життя.

Самобутність поетичного таланту О. Олеся привернула увагу українського композитора Я. Лопатинського тим, що в цьому творі проявляються високі ідеали боротьби за щастя людини, відчувається подих

Шевченківської музи, волелюбні настрої Лесі Українки, Михайла Коцюбинського.

С. Маковічук зазначає, що «прикметним явищем є звернення Я. Лопатинського до поезії модерного спрямування, а саме – до творів Б. Лепкого, Л. Луцького, В. Пачовського, П. Карманського, О. Олеся, С. Яричевського, А. Кримського, М. Вороного, В. Щурата, котрі належали до «Молодої музи» та «Української хати», а також Лесі Українки. До поезій класиків української літератури композитор практично не звертається (...), що говорить про дещо інше художньо-естетичне спрямування світогляду і творчості митця... » [45]. Тяжіння до модернізму можливо пояснити тим, що одним з його ознак є зосередження у художньому творі на власному авторському «я». Такими є і «Хотіла б я вийти у чистеє поле» Л. Українки, і «Ні, не співай пісень веселих».

Музична будова солоспіву «Ні, не співай пісень веселих»: твір має три куплети, написаний у простій тричастинній репризній формі *a b a*. Кожний розділ написаний у формі простого класичного періоду (8 т.). Тональність твору *c-moll*, в другому куплеті (розділ *b*) відбувається відхилення у тональність *f-moll* та в репризі повертається основна тональність.

Всі три куплети нерозривно пов'язані між собою, представляють єдину поетичну стихію – солоспів звучить на одному диханні незважаючи на те, що у середньому розділі відбуваються зміни у темпі, він більш повільний (*meno mosso*), відбувається відхилення у тональність *f-moll*.

Мелодія солоспіву побудована на ритмічному малюнку, який не змінюючись проходить червоною ниткою через всі три куплети:



Розділи скріплені між собою чотиритактовими фортепіанними сольними уривками, котрі продовжують мелодичний задум твору, не припиняючи внутрішнього руху.

Фортепіанні програши грають важливу роль у загальній музично-драматургічній концепції солоспіву. Вони нестійкі в гармонічному плані: перший програш між розділами *a* та *b* починається на домінантовій гармонії основної тональності, а закінчується на домінантовій гармонії нової тональності *f-moll*, в якій побудований другий розділ. Гармонічне розв'язання у тоніку відбувається на початку другого розділу. Аналогічно нестійка і гармонічна будова другого програшу між середнім розділом та репризою. Вона навпаки починається з нестійкої домінантової гармонії *f-moll*, а закінчується на домінантовій нестійкій гармонії основної тональності. Гармонічна стійкість відбувається лише на початку репризи. Таким чином, програші закінчуються на нестійкій домінантовій гармонії з розв'язанням у наступному розділі, щоб підкреслити ідейну єдність твору.

Чотиритактовий вступ, побудований на мелодичному мотиві солоспіву, вводить в атмосферу твору. Характер солоспіву вольовий, динамічний, мелодія вокальної партії починається з акцентованого вигуку «ні». Це єдина мелодична фраза, яка починається з першої сильної долі, всі інші фрази починаються із затакту, у будові яких закладене основне ритмічне зерно, про що вже говорилося вище. Вокальна партія широкого розмаху, має діапазон терцдецими c^1 - as^2 . Мелодична лінія хвилеподібна, пронизана хроматизмами, висхідними стрибками на інтервали квати та квінти. Партія акомпанементу підкреслює характер солоспіву акордовою фактурою – пульсацією акордами восьмими тривалостями. Деякі вокальні фрази дублюються у лівій руці у партії акомпанементу для більшої повнозвучності і звукової насиченості.

Ні, ні, неспі-вай пі-сень ве - се - лих про кві-ти, про ко - хан-ня рай.

У солоспіві «Ні, не співай пісень веселих» Я. Лопатинський майстерними музичними засобами (різноманітні характеристики вокальної мелодії з відповідно гармонійно насиченим фортепіанним акомпанементом) максимально точно розкриває глибокий поетичний зміст віршу.

У солоспіві «Ні, не співай пісень веселих» образний світ поетичного тексту вплинув на коло музичних засобів, серед котрих яскрава, рельєфна, пластична і натхненна мелодика» [42, с. 153]. І саме домінування мелодійного начала у солоспіві Я. Лопатинського та насиченої, емоційної поезії О. Олеся привертають увагу виконавців.

Шостий солоспів Я. Лопатинського «**Моя думо**» написаний на вірші Ілька Гаврилюка (1878 – 1947), який реалізував себе як поет, досвідчений філолог, професійний вчитель ще на початку ХХ століття. Він знав, окрім рідної української, німецьку, польську, латинську та давньо-грецьку мови. Навчався спочатку у львівському, а потім віденському університетах, тобто, це була достатньо освічена людина зі своїм власним баченням та розумінням навколишнього світу.

У віршах І. Гаврилюка віддзеркалювався той поетичний настрій, котрий зачарував молодих українських літераторів, що на початку ХХ століття об'єдналися у творче угруповання «Молода муза». В одному з номерів журналу «Світ», котрий був популярний у львівському поетичному середовищі того часу зазначалося, що «Молода муза» «відомий в інших народів напрямок декадентський, символістичний, модерністичний, естетичний – і як там його всіляко називають. Мета цього напрямку – служити красі» [53]. Незважаючи на розмитість терміну «краса», зрозуміло, що «молодомузівці» обрали символізм як головний метод у своїй творчості. Характер символізму визначив І. Франко у критичній статті «Доповіді Міріама»: «Символом може бути у поезії все. Не йдеться про алегорію, про підтягання дійсності до якихось заздалегідь прийнятих ідей. Йдеться лише про те, щоб поет, зображуючи певне явище, умів при цьому порушити в нашій душі цілі акорди почуттів і уявлень, які б поривали нашу фантазію в якийсь

далекий, безмежний простір, відкривали перед нами широкі горизонти думки і мрії, щоб, як колись. сказав Гейне, кожний вірш був неначе тісним віконцем у безкінечність» [62]. І оскільки особливого значення у творчості символістів набуває музичність вірша, котра сприймається як відображення музики космосу, поезія молодого І. Гаврилюка привертає увагу саме цією рисою з додатком смутку, споглядальності, особливого мінорного звучання.

Головна прикмета умовно-образної мови українського поета проявляється вже на початку: «моя дума, моя пісне». Відбувається ототожнення думи та пісні – це символіка голосу людини, і разом з тим, у вірші відокремлені голос та серце головного героя. Розуміння цієї мініатюри полягає в тому, що саме голос, котрий віддзеркалює душу людини, визначає її неповторність, відбиває її особистість, знаходиться у протиріччі з цією особистістю:

Моя дума, моя пісне,
Чом не вхлонеш мого стону?
В мене серце далі трісне,
А ти ллешся тихо пісне
Без позвуку, відгомону

У вірші можливо відчутти, що автор поетичних строк родом з Коломиї, оскільки у вірші зустрічається низка слів, що не характерна для східної України, наприклад: «вхлонеш», «позвуку», «застугонить».

Музичність віршу «Моя думо» привернула до себе увагу Я. Лопатинського, який створив свою композиторську версію поетичного тексту. Ноти були надруковані у Лейпцигу без зазначення року випуску.

Використовуючи композиторські засоби, Я. Лопатинский намагається віддзеркалити ту суперечливість, котра спостерігається у поетичному тексті І. Гаврилюка «Моя думо». Адже схвильований стан головного героя-оповідача не відповідає вільному спокійному руху власної пісні, вона ніби відокремлена та існує в якомусь іншому вимірі. Саме тому композитор не дотримується одного встановленого темпу. Спочатку у нотному тексті позначений основний темп – *Moderato assai*, проте протягом твору

відбуваються зміни на *ad libitum*, завдяки коливанню *meno molto*, *Adagio* та наявності фермат, як для подовження нот, так і пауз.

Солоспів має куплетну форму, два ідентичні куплети квадратні за будовою та парністю тактів 14 тактів **AB** 4т+10 (4т.+6т.), у яких протягом твору не відбувається жодних змін ні у вокальній партії ні в партії акомпанементу. Написаний солоспів у тональності *d-moll*.

Шеститактовий фортепіанний вступ вводить в атмосферу солоспіву, відчуття «матеріальності», отже, і тяжкості у музиці великою мірою пов'язані з щільністю, насиченістю викладу. На слухача немов накочуються дві «хвилі»-валуни: акорди у правій руці на висхідному ході на пунктирному ритмі у басу. Напруження виростає: перший акорд є тонічним тризвуком, другий – субдомінантою. Динаміка підкреслює асоціації із накочуванням хвиль, які немов обрушаються і зметають все на своєму шляху: різкий контраст переходу *f-p* через коротке *diminuendo* (1-2 тт.).

Moderato assai

Piano

Напруження виливається у наступні чотири такти вступу: на домінантовому педальному басі та висхідному ході, побудованому на пунктирному ритмі, звучить мелодія у правій руці, що виконується секстами. Відчуття пустоти і самотності, зітканої з невирішених питань, композитор передав через великий діапазон з незаповненим середнім регістром. Фортепіанний вступ закінчується напруженістю, нерозв'язаністю, «питанням»: домінантовий тризвук зависає на довгій ферматі.

Внутрішній діалог починається із зверненням до думи «Моя думо, моя пісне» квартовою висхідною інтонацією, яка протягом твору постійно вплітається у рухливу хвилеподібну мелодію. Кожна фраза у першому розділі

починається з інтервалів висхідних кварта та квінти з наступним послідовним низхідним ходом із розпівуванням складів. Таким чином композитор підкреслює у вокальній партії постійні звернення-питання до думи-пісні.



Лише один раз Я. Лопатинський вводить низхідну квінту, підкреслюючи слова «стону» у першому куплеті та «дзвону» у другому (10-тий такт). Мелодія другого розділу куплету має хвилеподібну будову мелодії без інтервальних стрибків. Проте випадково перед двома поряд ферматами є висхідний стрибок на сексту, підкреслюючи зависанням – зупинкою фрази «а ти ллешся тихо пісне» (у першому куплеті) та слова «чом на голос твій не зронить ліс...» (у другому куплету), тим самими привертаючи увагу на те, що пісня не дає відповіді на питання, вона тиха та мовчазна.

Мелодія солоспіву розгорнута, рельєфна, пісенного характеру, має діапазон квартдецими (d^1 - g^2). Загальний настрій твору передається завдяки будові мелодичної лінії: висхідні та низхідні стрибки на інтервали кварта, квінти, сексти, котрі чергуються з поступовим хвилеподібним рухом. Збудженість відчувається завдяки ритмічним пунктирним формулам, на яких побудована мелодична лінія: четвертна з крапкою та дві шістнадцяті, восьма та дві шістнадцяті.

Фортепіанна партія грає роль супроводу, підтримує вокальну партію, в ньому протягом всього солоспіву присутня ритмічна фігура.

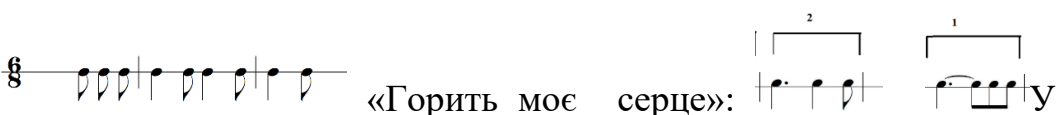
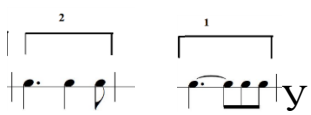
Висновки до Розділу 2.

У цьому розділі досліджуються шість солоспівів Я. Лопатинського: «Русалка» на слова Т. Кьостлін в перекладі з німецької М. Курцеби, «Най цвіти-рожі зацвітуть», поезія О. Луцького, «Горить моє серце», слова

Л. Українки, «В неділеньку вранці», вірші Ю. Федьковича, «Ні, не співай пісень веселих», вірші О. Кандиби, «Моя думо», слова І. Гаврилюка.

Я. Лопатинський обирає для своїх солоспівів поезію як відомих, так і не зовсім відомих українських митців, один твір – «Русалка» написаний на вірші німецької поетеси. Кожний з них тяжів до різних художніх методів: Л. Українка та Ю. Федькович – до романтизму, молодомузівці О. Луцький та О. Кандиба – до символізму, Т. Кьостлін – до фольклорних традицій. Намагаючись підкреслити переваги поетичних першоджерел, український митець долучає до них власне композиторське бачення, від чого твори набувають нове яскраве емоційне забарвлення та нові змістовні сенси.

Солоспіви за силою узагальнення збігаються з народними лірико-філософськими поетичними образами, написані в жанрі пісні. У розглянутих солоспівах мелодія розгорнута, рельєфна, пісенного характеру, зручна для виконання. Мелодична лінія хвилеподібна, пронизана хроматизмами, висхідними стрибками на інтервали кварта та квінти. У солоспівах «Горить моє серце», «Ні, не співай пісень веселих» мелодії побудована на ритмічному малюнку, який об'єднує ритмічною формулою весь твір («Ні, не співай пісень

веселих»):  «Горить моє серце»): 

солоспіві «Русалка» акомпанемент грає ілюстративно-зображальну роль, (баркарольність в партії фортепіано символізує воду), у інших солоспівах партія акомпанементу не несе смислового навантаження, грає підтримуючу роль вокальній партії, підкреслюючи кульмінаційні моменти (висхідні ходи на високих нотах) дублюванням в унісон. Проте акомпанемент передає характер твору фактурою. Так, у солоспіві «Ні, не співай пісень веселих», партія акомпанементу акцентує характер солоспіву акордовою фактурою – пульсацією акордами восьмими тривалостями, а у солоспіві «Моя думо» у партії акомпанементу протягом всього солоспіву присутня ритмічна фігура пунктирного ритму.

РОЗДІЛ 3. ВИКОНАВСЬКЕ МИСЛЕННЯ ЩОДО СОЛОСПІВІВ

Я. ЛОПАТИНСЬКОГО

Звичайно, що тільки вільне володіння голосовою технікою та застосування інтеракції між співаком та концертмейстером дозволяє максимально наблизити виконавську манеру до індивідуального композиторського стилю та стилю певної доби. Особливості музики Я. Лопатинського в тому, що вона ніби «дихає» Україною та наповнена щирими емоціями властивими слов'янським народам.

Для співу «Русалки» пропонується два поетичних тексти – німецькою (оригінальний) та українською (переклад) мовами, обидва варіанти мають право на сценічне життя. Однак, оскільки сюжет твору драматичний, що відображено і в музиці, і у вірші, німецька мова з великою кількістю приголосних та чіткими кінцівками фраз більш пасує змісту твору, ніж українська – ніжніша та найспівуча. Проте для україномовних вокалістів, котрі не знають німецьку, виникає складне завдання – співати так, щоб не зламати лінію дихання, і в той же час виразно вимовляти кожне слово, і, звичайно, доносячи до слухача його сенс. Оскільки Я. Лопатинський закінчив медичний факультет Віденського університету, він достатньо добре володів німецькою мовою і створив солоспів зручний для вокалістів, в якому музичний текст узгоджений не лише з образністю, а й зі змістовними кульмінаціями, фразеологією, синтаксисом поетичного тексту.

Пропри достатньо посередню поезію, професійно вдалий ілюстративно-зображувальний фортепіанний супровід, що прикрашає солоспів «Русалка» свідчить про фахову самобутність її творця. Мінімізація засобів музичної мови галицького композитора є підставою для використання цього твору у вокальній практиці для початківців. Проте слід приділяти велику увагу німецькому слову, що вносить певні складності для україномовних виконавців. Безумовно, співати українською легше щодо змісту тексту, однак проблема полягає в тому, що при цьому вокальний звук формується глибоко у

горлі, на відміну від німецької, де він максимально наближений до губ, тому від вокаліста надзвичайно важливим є знайти близьку позицію, незалежно від мови, якою він співає.

І «Русалку», і «Най цвіти-рожі зацвітуть» виконують як чоловіки, так і жінки, але, слід зауважити, що чоловіча та жіноча емоції відрізняються. За своїм змістом «Русалка» – нейтральний твір оповідального характеру, який підходить до будь-кого, «Най цвіти-рожі зацвітуть» – цілком чоловічий, спираючись на суть поетичного тексту – гіркота та жаль з приводу колишнього кохання. Між тим, його виконують як тенори (або баритони з достатнім діапазоном голосу, оскільки в фіналі твору є g^2), так і сопрано або мецо-сопрано. Налаштуватися на оповідь героїні можливо, якщо співати з внутрішнім спокоєм, але з неймовірною любов'ю. У цьому романсі немає понад драматизму, проте є почуття, які неможливо відтворити меланхолійно. Наприклад, безвихідь на словах «У мрачну даль, в незнану путь мій жаль бездонний кане» виконавицям важливо показати слухачеві як серце починає прискорено битися лише від однієї фрази.

Інше виконавське завдання для солоспіву «Русалка», оскільки куплетна форма передбачає створення нової емоції, нового бачення подій, що окреслено у фабулі твору: спочатку до вуха маленького хлопчика доносяться чарівні звуки пісні Русалки, а далі приспаний малеча не може встояти перед тими привабливими звукам, котрих ніколи не чув. Він опиняється у володарки водної стихії, хоча в поетичному тексті це мається на увазі, а в музиці явно зазначено (хоральність асоціює з перетворенням дитини на ангела, тобто припинення його життя, символічним є і те, що збережений мінорний характер впродовж всієї пісні).

Здійснити авторську ідею неможливо без використання акторських здібностей виконавця, і цьому своєрідною підмогою є написання Я. Лопатинським фермат на початку твору, в середині між куплетами та передостанній ноті в кінці солоспіву (на слові «ніколи»). Вони виконують роль своєрідної сценічної завіси, яка подібно до оперного спектаклю,

відокремлює новий акт вокального твору. Попри те, що, з першого погляду музика нескладна, вона змушує домислити, створити своє уявлення та прожити ті події, котрі відбуваються в «Русалці». Виконуючи цей твір співак повинен бути оснащений усіма необхідними вокальними та сценічними засобами виразності для повного яскравого втілення змісту твору. Без розуміння сценічних законів та оволодіння виконавською технікою донести авторську думку буде марною спробою.

Основна теситура «Русалки» – мікстовий регістр, тому для збереження тембральної краси голосу та надання йому польотності, тобто сили та гучності, треба використовувати резонування в районі маски (лицьова частина та додаткові порожнини носа). Як стверджував видатний український співак та педагог О. Мишуга: «Резонатори створюють широкий, повний звук <...> Краса звуку, тембр голосу залежить від концентрації голосового струменя в одній точці – резонансовому пункті (якнайближче до країв верхніх зубів). Тон, звучання голосу було темним, закритим, сконцентрованим при ясній і чіткій вимові голосної і щоб звучала ця голосна вперед кінчика язика» [24, с. 376 - 377]. Співакові варто дотримуватися ще однієї важливої поради О. Мишуги, яка стосується професійних якостей виконавця: «Італійці, найбільші у світі сольові співаки, кажуть, що для цього треба мати голос, голос та й голос. А я вам скажу, що перш за все, треба мати розум, потім гаряче серце та залізну волю і аж потім голос» [24, с. 35].

Одною з перших виконавець досліджуваних романсів була славетна Соломія Крушельницька, для якої близьке світобачення авторів, оскільки вона теж народилась в Україні, в Галичині, і незважаючи, що співачка багато років провела за межами батьківщини, С. Крушельницька зберегла любов до рідного краю, де здобула вокальну освіту (Львівська консерваторія, клас проф. В. Висоцького) та сформувалась як музикант.

Важливим є і те, що С. Крушельницька п'ять сезонів була примадонною Варшавської опери, тобто в той час (наприкінці ХІХ століття), коли в Польщі в культурному середовищі усвідомлювали необхідність модернізації художніх

ідеалів, це спонукало молоду інтерпретаторку сприймати новації і в музичному мистецтві.

Слід зазначити, що упродовж всього життя С. Крушельницька підтримувала тісні зв'язки з багатьма галицькими композиторами, у тому числі і з Я. Лопатинським, однак якщо в молоді роки вона критично ставилася до їхньої музики, то згодом змінила своє ставлення до них. Наприклад, в одному з листів до М. Павлика з Мілана (10. 03. 1894 р.) вона пише: «Вам скажу, хоть «*z bolem serca*», що наші галицькі композитори – велика мізерія. Я не розумію багато, але оскільки знаю музику, можу сказати, <...> що фантазії в них не знайти й на макове зерно <...>. Так, ніби правду сказати, де у нас є можливість студіювати музику, чи ми маєм професора, чи маєм бібліотеку? Якби не те, що наш народ зроду співучий, то ми б ані на крок наперед не посунулися в тім напрямі» [9, 208-209]. В іншому листі до нього ж: «“Купало” Вахнянина впаде перед музикою Лисенка, хоч, щоправда, загалом воно по нутру» [10, с. 219]. Її ставлення цілком зрозуміло, оскільки кінець ХІХ століття – період, коли твори галицьких митців значно поступалися світовим шедеврам, на яких була вихована співачка, але поступово Львівська композиторська школа досягла значних успіхів, і С. Крушельницька стала палкою пропагандисткою творчості її представників та неперевершеною інтерпретаторкою багатьох солоспівів галицьких авторів, вона виконувала свою просвітницьку місію, оскільки палко бажала, щоб у всьому світі захоплювалися українською музикою і виконували її на кращих сценах світу.

Одним з найулюбленіших творів співачки був солоспів Я. Лопатинського «В неділеньку вранці». Насамперед це було пов'язано з тим, що композиторові вдалося максимально точно втілити характерні риси української народної пісні, і для співачки, котра постійно була за межами рідного краю, цей твір ніби повертав її до юних років, додому. Загальний тон солоспіву надавав особливе відчуття «радості крізь сльози», а деяка театральність дозволяла співачці розкрити свої блискучі акторські можливості. Адже форма діалогу припускає багато сприятливих умов, починаючи з власного трактування

кожного слова, гри голосових фарб і закінчуючи театральними мінімізансценами, що дозволені у межах концертного простору. Важливе значення набувала харизма інтерпретаторки, той психологічний настрій, який вона могла створити під час виконання, здатність оволодіти увагою зали. Серед музикантів, захоплених виступами С. Крушельницької, був, зокрема, К. Стеценко, який зізнався: слухаючи Майстриню «здавалося, що то говорить сама душа народу, розриваючи свої потаємні, глибинні внутрішні сили» [30].

Пісня «В неділеньку вранці» дуже пасувала співакці, саме цей твір надавав їй стільки сили і блиску, що вже заздалегідь налаштована слухацька аудиторія після виконання пісні вибухала оплесками і ще довго знаходилась під враженням від почутого.

С. Крушельницька заклала традицію виконання і солоспівів Я. Лопатинського, яка розвивається і уточнюється кожною новою солісткою. Розширення «інтерпретаційного поля», внесення свого бачення, свого нюансування збільшує цінність професійної майстерності тої чи іншої співачки.

Серед всесвітньо відомих виконавців ХХ століття, що долучали до свого репертуарного списку солоспіву Я. Лопатинського, неможливо оминати ім'я оперного співака, баритона, народного артиста СРСР, уродженця Польщі Юрія Мазурка (1931 – 2006). Його оперними партнерами були славетні: М. Гяуров, Х. Каррерас, К. Річареллі, Р. Скотто, О. Образцова, французька преса визначила Ю. Мазурка «королем вокалу», співака високо цінували корифеї опери – Герберт фон Караян, Курт Г. Адлер, Франко Дзефіреллі, йому аплодували в Австрії, Бельгії, Великій Британії, Іспанії, Італії, Канаді, Німеччині, Польщі, США, Угорщині, Франції, Чехії, Швейцарії, Югославії, Японії та в інших країнах.

При прослухованні солоспівів Я. Лопатинського у виконанні Ю. Мазурка вражає глибоке проникнення у авторський стиль, в образно-емоційний світ кожної пісні. Оскільки дитинство знаменитого співака пройшло в Україні, він

прекрасно володів рідною мовою та був спроможний донести до слухацької аудиторії зміст твору, виразне музичне інтонування кожної фрази, кожний нюанс поетичного тексту. Його хвилююча щирість та проникливість в камерно-вокальній музиці вражала не менш за інтерпретації оперних партій.

Цікаве інтерпретаційне рішення романсу «Горить моє серце» Я. Лопатинського було запропоновано заслуженою артисткою України Галиною Сухоруковою (1923 – 2007). Її голос в одних наукових джерелах класифікують як сопрано, в інших – мецо-сопрано. Дійсно, природний тембр співачки був виразним і у верхньому, і у нижньому регістрі, що ускладнювало зарахування голосу до якоїсь певної вокальної групи. Однак йому була властива та «драматична сльозинка», що максимально відповідала даному солоспіву Я. Лятошинського. Виконавиця привносить своє бачення поезії Л. Українки і дозволяє собі темпові та динамічні зміни, які не вказані у композиторському тексті. Наприклад, у другому періоді солоспіву співачка використовує *ritenuto* на фразі «чому ж я страшного вогню не заллю?»). Після схвильованого та пристрасного початку твору різка темпова зміна віддзеркалює знесилення головної героїні, що відповідає поетичному текстові та логічно підводить до *cantabile* розділу В. Проте надалі виконавиця не дотримується рівномірного темпу: вона його то прискорює, то сповільнює, що дозволяє передати слухачеві схвильованість лірико-патетичної душі. Г. Сухорукова в своєму виконавському баченні твору додає до музичного тексту Я. Лопатинського ферматні ноти на тих словах, які вона вважає ключовими. Саме така фермата з'являється на слові «лице», яке, як відомо, є дзеркалом душі. У контексті того, що туга головної героїні настільки велика, що не надає можливості висушити її сльозами, дівчина хоче запозичити ці сльози у сирій землі.

Співачка філігранно володіє вокальною технікою, що дозволяє їй у повній мірі розкрити драматургію «Горить моє серце».

У солоспіві «Ні, не співай пісень веселих» образний світ поетичного тексту вплинув на коло музичних засобів, серед котрих яскрава, рельєфна,

пластична і натхненна мелодика» [42 с. 153]. І саме домінування мелодійного начала у солоспіві Я. Лопатинського та насиченої, емоційної поезії О. Олеся привертають увагу виконавців.

Як у ХХ столітті, так і виконавці-вокалісти нової генерації долучають до свого репертуарного списку солоспіву галицького митця, який мріяв про те, щоб українську музику знали у світі, і сучасні співаки виносять твори Я. Лопатинського на концертні сцени різних континентів, викликаючи великий інтерес, подяку та захоплення численних слухачів.

Висновки до Розділу 3.

Для досягнення професійного виконання солоспівів Я. Лопатинського необхідне вільне володіння вокальною технікою та застосування інтеракції між співаком та концертмейстером. Кожний з досліджуваних солоспівів Я. Лопатинського потребує особливого підходу та виконавської майстерності. Наприклад, два варіанти співу «Русалки» (німецькою чи українською мовою у перекладі) передбачає від вокаліста чіткої дикції та збереженні плавного дихання, доносячи до слухача його сенс, урахуваючи, що в українському варіанті вокальний звук формується глибоко у горлі, на відміну від німецької, де він максимально наближений до губ, тому від виконавця надзвичайно важливим є знайти близьку позицію, незалежно від мови, якою він співає.

Романси, що досліджуються у даній роботі, виконують як чоловіки, так і жінки, але за своїм змістом, наприклад, «Русалка» – нейтральний твір оповідального характеру, який підходить до будь-кого, «Най цвіти-рожі зацвітуть» – цілком чоловічий, а «Горить моє серце» – цілком жіночий.

Головні персонажі солоспівів Я. Лопатинського різні за своїм темпераментом, тому їх виконавці повинні мати велику палітру забарвленості свого голосу та непересічні акторські здібності. Наприклад, «В неділеньку вранці» – це діалог молодої дівчини з її коханим, котрий передбачає темброву «гру» жіночого та чоловічого голосу, однак, якщо у «В

неділеньку вранці» форма діалогу експліцитна, то у «Ні, не співай пісень веселих» вона набуває імпліцитних рис, що вимагає різної голосової забарвленості. Форма діалогу припускає багато сприятливих умов, починаючи з власного трактування кожного слова, «гри» голосових фарб і закінчуючи театральними міні-мізансценами, що дозволені у межах концертного простору. Важливе значення набуває харизма інтерпретатора, той психологічний настрій, який він може створити під час виконання, здатність оволодіти увагою зали. «Горить моє серце» – надзвичайно темпераментний твір, на противагу більш інтимному «Моя думо». Налаштуватися на оповідь героїні в «Най цвіти-рожі зацвітуть» можливо, якщо співати з внутрішнім спокоєм, але з неймовірною любов'ю. У цьому романсі немає понад драматизму, але є почуття, які неможливо відтворити меланхолійно. Інше виконавське завдання для солоспіву «Русалка», яке полягає в тому, щоб створити у кожному куплеті нову емоцію, нове бачення подій.

Розкриттю акторських здібностей виконавця допомагає написання Я. Лопатинським фермат, котрі використовуються композитором майже у кожному творі, що виконують роль своєрідної сценічної завіси, подібно до оперного спектаклю, відокремлюючи новий акт вокального твору.

Основна теситура солоспівів – мікстовий регістр, тому для збереження тембральної краси голосу та надання йому польотності, тобто сили та гучності, треба використовувати резонування в районі маски (лицьова частина та додаткові порожнини носа).

Досконалыми прикладами виконавської інтерпретації солоспівів Я. Лопатинського є їх трактовка славетними співаками, такими, як С. Крушельницька та Ю. Мазурок. Розширення «інтерпретаційного поля» вже закладених традицій співу творів Я. Лопатинського збільшує цінність професійної майстерності того чи іншого сучасного вокаліста.

ВИСНОВКИ

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

1. Відзначається домінуюча думка дослідників творчості Я. Лопатинського, за якою більшу частину спадщини українського композитора складають солоспіви, в котрих він «зумів підняти над тогочасним домашнім музикуванням і вивести жанр західноукраїнського романсу за його вузькі рамки» [13, с. 25]. Прижиттєві та після життєві відгуки щодо творчості митця розділяються як на позитивні, так і негативні: позитивні – М. Левицький, Д. Антонович, Я. Ярославенко, В. Барвінський; негативні – С. Людкевич, який поступово змінює свої погляди щодо творчості Я. Лопатинського на позитивні, А. Рудницький, Л. Архімович. Науковці 20-х років ХХ століття згадують ім'я Я. Лопатинського, насамперед, як оперного композитора, (Д. Антонович), за радянські часи життєтворчість Я. Лопатинського не викликала особливої уваги, і першим, хто згадав майже забуте ім'я українського композитора, був музикознавець Л. Архімович. Наприкінці ХХ століття оперна творчість Я. Лопатинського викликає інтерес музикознавців, таких, як І. Сікорська, Р. П. Сояк. Головними чинниками розвитку камерно-вокального жанру у творчості композитора стали національні традиції, сформовані у жанрах пісні-романсу, вплив інонаціональних (польських, австрійських, німецьких, чеських) зразків вокальної творчості, завдяки тому, що Я. Лопатинський здобував освіту у Західній Європі та знаходився в епіцентрі нових стильових тенденцій. В значній мірі на авторське бачення Я. Лопатинського вплинула творчість Д. Січинського, який

визначав головний вектор розвитку композиторського життя Галичини кінця XIX – початку XX століття.

2. Прокоментовано, що вагомим фактором у виборі поетичних текстів солоспівів Я. Лопатинського є їх співзвучність внутрішньому світові композитора, його національній ментальності. Звернення до поезії О. Луцького («Най цвіти-рожі зацвітуть»), творчість якого відноситься до модерністського напрямку «Молодої Музи», що не вміщувалася в тогочасні межі національної літератури, вказувало на тяжіння українського композитора до символізму. В поезії «Най цвіти-рожі зацвітуть» відбувається занурення суб'єкта в свій внутрішній світ, відчутна філософська споглядальність та явна песимістичність життєвої позиції. Завдяки кольору-символу, котрий поширює асоціативні ряди, загальна поетична тональність твору мінорна, та змістовна домінанта відбувається на символічному образі «весняні мрії». Особливістю поетичного тексту полягає у спиранні на галицький мовний діалект. Саме тяжінням до символізму пояснюється і використання композитором поезії О. Кандиби «Ні, не співай пісень веселих» та І. Гаврилюка «Моя думо». На художнє світосприйняття О. Кандиби (псевдонім О. Олесь) впливали фольклорні джерела та західноєвропейський символізм. У вірші «Ні, не співай пісень веселих» прослідковується не стільки символічні образи, скільки авторська моральна позиція, прагнення занурити читачів у напружену емоційну атмосферу. О. Олесь проявляється як досконалий інтерпретатор настрою, емоції, він «ловець миті», що досягається завдяки майстерній формі. Можливо стверджувати, що для українського поета бачення краси природи, любов до людини – це символи життя. Структура твору має форму імпліцитного діалогу, у котрому ліричний герой наполегливо пояснює своєму візаві, що неможливо у дисгармонійному суспільстві досягнути радості буття, оскільки там «нещастя, лихо всюди», «нудьга і горе скрізь живе».

Автор «Моєї думи» І. Гврилук, як і О. Луцький – молодомузавець, і оскільки особливого значення у творчості символістів набуває музичність вірша, котра сприймається як відображення музики космосу, поезія молодого І. Гаврилюка привертає увагу саме цією рисою з додатком смутку, споглядальності, особливого мінорного звучання. У досліджуваних «Моїх думках» відбувається ототожнення думи та пісні – це символіка голосу людини, і разом з тим, у вірші відокремлені голос та серце головного героя. Художній метод романтизму притаманний поезії Л. Українки та Ю. Федьковичу. Вірш Л. Українки «Горить моє серце» – це «зброя» проти тиранії, і разом з тим, відчуття болю та стомленості від боротьби. Це автобіографічний твір, пов'язаний з першим драматичним коханням Лариси Косач (справжнє ім'я Лесі Українки), що виникло до Максима Славінського. Велику увагу привертає експресія звучання обраного віршу, що досягається за допомогою різкого розмаїття картин, використання відповідних граматичних конструкцій, частого застосування оклику, інтонацій питання. Поетеса звертаючись до романтичного стилю, який виявився у посиленій алегоричності, гіперболізації, захоплюється розкриттям психології жінки, показує найскладніші аспекти її характеру. З цією метою вона широко використовувала протиставлення, такі як «гаряча іскра» – «рясні сльози»; «страшний вогонь» – «сира земля», «поле» – «зоря». У вірші «В неділеньку вранці» Ю. Федьковича спостерігати впливи західноєвропейського романтизму з буковинським фольклором. У цьому можливо переконатися, спираючись на зміст віршу – традиційний діалог дівчини з її коханим, що йде на війну; у творі на структурному рівні окреслений рух, який шукає формальну свободу, що посилює емоційний ефект впливу на слухача; поет використовує фольклорні джерела, котрі надають йому натхнення для створення власної поезії; автобіографізм твору; лексика віршу відноситься до притаманних романтизму

семантичних шарів безвихідності, незадоволеності, розчарування, любові, смерті, мовні обороти віршу характерні для українсько-румунського етносу; звернення до природи – одна із загальних рис романтизму. У поетичному першоджерелі вірш має назву «Рожа», оскільки це наскрізний образ твору: автор використовує його на початку діалогу, що відбувається між дівчиною та хлопцем і проходить через увесь твір до кінця. Можливо стверджувати, що ця квітка є символом кохання, і разом з тим символом життя та смерті. Рисами своєрідності вирізняється використання іншомовної поезії (як в оригінальних версіях, так і в українських перекладах), що відчутно в вербальному тексті *T. Köestlin* «Русалка» в перекладі М. Курцеби. Усвідомлення необхідності модернізації поетичних образів сприяло пошуку нових засобів вираження композиторської свідомості Я. Лопатинського.

3. Зазначено, що в камерно-вокальній творчості Я. Лопатинського відбувається домінування жанру солоспіву, як основної сфери мистецьких пошуків українського композитора. Солоспіви за силою узагальнення збігаються з народними лірико-філософськими поетичними образами, написані в жанрі пісні. До індивідуального композиторського стилю входить оригінальний фольклорний мелос (виходячи за межі простої обробки народної пісні), який допомагає продемонструвати безліч рішень втілення авторської думки, мінімалізм викладення музичного матеріалу в окремих солоспівах розкриває своєрідність творця, декадентські риси поетичного тексту віддзеркалюються в музиці Я. Лопатинського завдяки мотивам «зітхання», написаними в акордовій фактурі з чергуванням стійкої-нестійкої гармонії, відділених паузами. Фортепіано утверджується в якості рівноправного учасника вокально-інструментального дуету. У розглянутих солоспівах мелодія розгорнута, рельєфна, пісенного характеру, зручна для виконання. Мелодична лінія хвилеподібна,

пронизана хроматизмами, висхідними стрибками на інтервали кварта та квінти. У солоспівах «Горить моє серце», «Ні, не співай пісень веселих» мелодії побудовані на ритмічному малюнку, який об'єднує ритмічною формулою весь твір. У солоспіві «Русалка» акомпанемент грає ілюстративно-зображальну роль, (баркарольність в партії фортепіано символізує воду), у інших солоспівах партія акомпанементу не несе смислового навантаження, грає підтримуючу роль вокальній партії, підкреслюючи кульмінаційні моменти (висхідні ходи на високих нотах) дублюванням в унісон. Проте акомпанемент передає характер твору фактурою. Так, у солоспіві «Ні, не співай пісень веселих», партія акомпанементу акцентує характер солоспіву акордовою фактурою – пульсацією акордами восьмими тривалостями, а у солоспіві «Моя думо» у партії акомпанементу протягом всього солоспіву присутня ритмічна фігура пунктирного ритму.

4. Доведено, що серед чинників, що сприяли розквіту камерно-вокальної музики Я. Лопатинського, зазначається професіоналізм українських виконавців як за життя композитора, так і співаків нової генерації, їх прагнення до національного самоусвідомлення, до пропагування українського мистецтва, потреби у репертуарі, який би гідно репрезентував його на європейських сценах. Для досягнення професійного виконання солоспівів Я. Лопатинського необхідне вільне володіння вокальною технікою та застосування інтеракції між співаком та концертмейстером, тому доробок Я. Лопатинського, як одного з відомих представників музичної культури кінця XIX – початку XX століття, став вагомим внеском у здійсненні поставленого завдання. Кожний із досліджуваних солоспівів Я. Лопатинського потребує особливого підходу та виконавської майстерності. Наприклад, два варіанти співу «Русалки» (німецькою чи українською мовою у перекладі) передбачають від вокаліста чіткої дикції та збереження плавного дихання, що доносить до слухача сенс твору. Ураховуючи, що

в українському варіанті вокальний звук формується глибоко у горлі, на відміну від німецької, де він максимально наближений до губ, тому від виконавця надзвичайно важливим є знайти близьку позицію, незалежно від мови, якою він співає. Головні персонажі солоспівів Я. Лопатинського різні за своїм темпераментом, тому їх виконавці повинні мати велику палітру забарвленості свого голосу та непересічні акторські здібності. Основна теситура солоспівів – мікстовий регістр, тому для збереження тембральної краси голосу та надання йому польотності, тобто сили та гучності, треба використовувати резонування в районі маски (лицьова частина та додаткові порожнини носа). Досконаліми прикладами виконавської інтерпретації солоспівів Я. Лопатинського є їх трактовка славетними співаками, такими, як С. Крушельницька та Ю. Мазурок. Розширення «інтерпретаційного поля» вже закладених традицій співу творів Я. Лопатинського збільшує цінність професійної майстерності того чи іншого сучасного вокаліста.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антонович Д. Триста років українського театру, 1619–1919 / Д. Антонович. — Прага : Укр. громад. вид. фонд, 1925. — 272, [4] с.
2. Архімович Л. Українська класична опера / Л. Архімович. — Київ : Держ. вид-во муз. л-ри, 1957. — 319 с.
3. Бакула Б. Історія і поезія // Дивослово. 2000. № 3. С. 4245.
4. Барвінський В. Музика / В. Барвінський // Історія української культури / ред. І. Крип'якевич. — Львів : Вид. Івана Тиктора, 1937. — Зш. 15. — С. 691-718.
5. Барвінський В. Ярослав Лопатинський / Василь Барвінський // Новий час. — 1936. — № 14. — С. 4.
6. 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.
7. Булат Т. Жанрово-стильові ознаки солоспівів М.В. Лисенка / Т.Булат // *Музика*. 1972. № 2. С. 8 – 10.
8. Булат Т. Український романс / Т. Булат. Київ: Наукова Думка, 1979. 320 с.
9. Булат Т., Філенко Т. Світ Миколи Лисенка. Національна ідентичність, музика і політика України ХІХ – початку ХХ століття / Т. Булат, Т. Філенко. США, 2010. 408 с.
10. Вінграновський М. Сто поезій. К.: Молодь, 1967. 128 с.
11. Гарбузюк М. Початок професійної акторської діяльності Леся Курбаса: до проблеми датування / Майя Гарбузюк // *Просценіум*. — 2012. — № 3. — С. 32-34.
12. Гнидь Б.П. Історія вокального мистецтва / Б.П. Гнидь. Київ: НМАУ, 1997. 320 с.
13. Гнидь Б.П. Значення творчості М. Лисенка у формуванні української академічної школи співу / Б. П. Гнидь // Гнидь Б. П. Історія вокального мистецтва. Київ, 1997. 320 с.
14. 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.
15. Гребенюк Н. Вокально-виконавська творчість: психолого-педагогічний та виконавський аспекти: монографія / Н. Гребенюк. Київ: НМАУ ім. П.І. Чайковського, 1999. 269 с.
16. Жайворонок В. В. Знаки української етнокультури: Словник-довідник. — К.: Довіра, 2006. С.512 – 513.
17. 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.

18. Захарчук, О. Ярема Якуб'як про втілення Шевченкового слова в музиці Лисенка // Українська музика. 2012. Вип. 2 (24). С. 20–25.
19. 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.
20. 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.
21. Кияновська Л. Українська музична культура / Л.О.Кияновська. –навч. посібник. Київ: ДМЦНЗКМ, 2002. 178 с.
22. 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.
23. Козаренко О. Феномен української музичної мови / О. Козаренко. Львів: 2000. 198 с.
24. Колодуб І. Співвідношення ритму вірша і вокальної мелодики в романсах М. Лисенка на силабічні вірші Т.Г. Шевченка / І. Колодуб // Українське музикознавство. Київ, 1973. Вип. 8. С. 77 – 92.
25. Корній Л. Історія української музики: У 3 ч. / Л. Корній. Ч. 3. Київ; Нью-Йорк: Вид-во М. П. Коць, 2001. 478 с.
26. Кочерга С. Леся Українка і музика / С. Кочерга // *Наше життя*. 1993. №2. С. 2–6. URL: <http://www.literacy.com.ua/attachments/article/739/01-0078.pdf>.
27. 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.
28. Кримський С. Архетипи у ментальності / С. Кримський // Проблеми теорії ментальності. Київ: Наукова думка, 2006. С. 273–300.
29. Крушельницька С. Спогади, матеріали, листування / С. Крушельницька / Вступ. стаття, упор і прим. М.Головащенко. Київ, 1977. Т. 1. 398 с.
30. Крушельницька С.: Спогади, матеріали, листування: У 2-х ч.- Ч. 2: Матеріали. Листування. -К.: Муз. Україна, 1979
31. Кулиняк М. Роль Лисенка у розвитку української музичної культури // *Українська музика*. Науковий часопис. 2012. Вип. 3–4 (5–6). С. 6–9.
32. Ластовецька Л. Специфіка втілення поетичного тексту у вокальних творах Миколи Лисенка // *Молодь і ранок*. 2011. № 9 (80). С. 87–91.
33. Левицький М. Прем'єра української опери в Чернівцях / Модест Левицький // *Нова Буковина*. — 1912. — 16 черв. — С. 8-9

34. Леся Українка. Твори в десяти томах, т. 8, К. Видавництво «Дніпро», 1965, стор. 217
35. Логойда М. Лопатинський Я. Солоспіви : зб. 1-3 / Ярослав Лопатинський ; упоряд.— Львів : Спів Митуси, 1999–2001. — Зб. 1. — 1999. — 52 с. ; Зб. 2. — 2000. — 65 с. ; Зб. 3. — 2001. — 72 с.
36. Луканюк Б. Ярослав Лопатинський / Богдан Луканюк // Музика. — 1971. — № 5. — С. 24-25
37. Людкевич С. «Вставай, Україно!» : пісня на мішаний хор у супроводі оркестру або фортеп'яно / сл. С. Кричевського ; муз. Я. Лопатинського // Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи : у 2 т. / С. Людкевич ; упоряд., ред., пер., прим. і бібліогр. З. Штундер. — Львів : Дивосвіт, 2000. — Т. 2. — С. 426.
38. Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи. Т. 1. / Упорядк., редакція, переклади, вступна стаття і примітки З. Штундер. Львів: «Дивосвіт», Вид-во М. Коць. 1999. 496 с.
39. Людкевич С. Микола Лисенко як творець української національної музики / С. Людкевич // Дослідження, статті, рецензії, виступи: У 2 т. Львів: Дивосвіт, 1999. Т. I. 392 с.
40. Людкевич С. Форма солоспіву у Лисенка: спроба аналізу / С. Людкевич // Дослідження, статті, рецензії, виступи. Львів, 1999. Т. 1. С. 354–364.
41. Мадишева Т. П. Співак і мова : культура співу мовою оригіналу: теорія та практика : навч. посібник. Харків : ШТРИХ, 2002. 160 с.
42. Маковійчук С. Музична інтерпретація поезії «Молодої Музи» у вокальній творчості Ярослава Лопатинського. *Musica Galiciana*. Наукові збірки ЛДМА ім. М. Лисенка. Вип.5. – Т. VI. – Львів, 2001. – С. 149–156.
43. Менцинський М. Спогади, матеріали, листування / Автор-упор. М. Головащенко. Київ: Рада, 1995. 462 с.
44. Мисько-Пасічник Р. Ярослав Лопатинський / Роксоляна Мисько-Пасічник / Митці Львівщини: Календар ювілейних і пам'ятних дат на 2001 рік / Упоряд.: Н. Письменна, М. Кривенко. – Львів, 2001. – С. 59-62
45. Мишуга О. Спогади. Матеріали. Листи / [упоряд., підготовка текстів, стаття та примітки М. Головащенко]. - К. : Музична Україна, 1971.-779 с / 376 - 377
46. «Молода муза»: Антологія західноукраїнської поезії початку ХХ століття Упоряд., передне слово та приміт. В. І. Лучука. К.: Молодь, 1989. 328с.
47. Москаленко В. Творческий аспект музыкальной интерпретации : Исследование. Киев: Киевская гос. консерватория, 1994. 10 с.
48. Нахлік Є. Особистісне як архетипне / Оксана Нахлік // Дзвін. — 2015 — № 4/5. — С. 195—196. — Рец. на кн.: Розлуння: збірка / О. С. Тебешевська. — Івано-Франківськ: Тіповіт, 2013. — 132 с.

49. 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.
50. Пархоменко Л. Сокровенність сущого (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.
51. Посмертні згадки [некролог] // Діло. — 1936. — 14 січ. (чис. 9). — С. 7.; Ярославенко Я. Той, що кохався у легких піснях / Я. Ярославенко // Назустріч. — 1936. — № 3. — С. 5
52. Рудницький А. Українська музика: іст.-критич. огляд / Антін Рудницький. — Мюнхен : Дніпрова хвиля, 1963. — 406 с.
53. Рудницький М. Що таке «Молода Муза»? // Чорна Індія «Молодої Музи» [Архівовано 15 серпня 2020 у Wayback Machine.]. — Львів, 1937. — V–XVIII
54. Рябуха Т.М. Витоки та інтонаційні складові української пісенної естради: дис. ... канд. мистецтв.: 17.00.03 / Т.М. Рябуха. Харків, 2017. 203 с.
55. 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.
56. Сояк Р.П. Проблема становлення и развития западноукраинского романса XIX – начала XX вв. 1984, Киев
57. Соломія Крушельницька. Шляхами тріумфів: статті та матеріали / упоряд.: П. Медведик, Р. Мисько-Пасічник; наук. ред. М. Зубеляк. Тернопіль: Джура, 2008. 391 с.
58. С. Ч. На могилу лікаря-композитора / С. Ч. // Діло. — 1936. — 19 січ. — С. 4.
59. Темненко, Г. Мифологема русалки как индикатор романтической традиции. Культура народов Причерноморья. 2014, С. 73–77.
60. 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.
61. Франко І. Осип Юрій Федькович (Кілька слів по поводу 25-літнього ювілею його літературної діяльності) // Франко І. Збір. творів: У 50 т. К., 1980. Т. 27, 38
62. Хоменко Н. Український народний романс: проблема жанрової ідентифікації / Н. Хоменко. С. 431–440.
URL:<http://philology.knu.ua/files/library/folklore/34/59.pdf>

- 63.Хоменко Н. Український народний романс: поетикальний ресурс / Н. Хоменко. С. 445–451.
URL:<http://philology.knu.ua/files/library/folklore/38/63.pdf>
- 64.Шаповалова Л Духовна. реальность музыкального произведения // Проблeми 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.
- 65.Шип С. Музична форма від звуку до стилю : навч. посіб. Київ : Заповіт. 1998. 367 с.
- 66.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.
- 67.Ярославенко Я. Той, що кохався у легких піснях / Я. Ярославенко // Назустріч. — 1936. — № 3. — С. 5
- 68.Achim von Arnim, 'On Folk Songs', trans. Linda Siegel, M ture (Novato, CA, 1983), 193-204 (p. 202)
- 69.Deutsch-österreichischer autoren-verband... [листівка і конверт] // ЛННБ України ім. В. Стефаника. Відділ рукописів. — Ф. 163, спр. 73/18, п. 27. — 2 арк
- 70.Petzoldt Leander_: Kleines Lexikon der Dämonen und Elementargeister. 3. Auflage. С. Н. Beck, München 2003 S. 173
- 71.Scherf Gertrud: Nixen, Wichtlein und Wilde Frauen. Eine Kulturgeschichte der Naturgeister in Bayern. Allitera Verlag, München
- 72.<https://zbruc.eu/node/97273>