

УДК 78.071.1(477)(092):784.3

DOI: <https://doi.org/10.34064/khnum2-43.04>

Чиженко Марина Владиславівна

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
заслужена артистка України, доцент
кафедри сольного співу та оперної підготовки
e-mail: marinavladiopera@gmail.com
ORCID iD: 0000-0003-1835-7764

**Камерно-вокальна лірика Тетяни Хмельницької:
виконавський погляд**

Уперше у вітчизняному музикознавстві запропоновано аналіз камерно-вокальної спадщини харківської мисткині на тлі практично повної відсутності музикознавчих праць, присвячених її творчості, що зумовлює актуальність теми та новизну отриманих результатів дослідження. Матеріалом статті є романси та вокальні цикли на поезії М. Мельниченка, О. Олеся, Л. Костенко, Н. Супруненко. Спираючись на власний досвід виконання творів Т. Хмельницької, авторка розвідки надає оцінку мовностильовим пошукам композиторки. Лірико-поетичний стиль мислення Т. Хмельницької зумовив оновлення жанрової стилістики та формотворчих засад її вокального письма. У цілому солоспіві композиторки базуються на фундаменті романтичної традиції, тонально-тематичного мислення, впливів національного мелосу, ладової специфіки народного багатоголосся. Модернове відчуття поезії і пошук відповідної стильової інтонації, гармонічна вишуканість та фактурна єдність вокального мелосу та фортепіанного інструменталізму надають творам Т. Хмельницької бажаної впізнаваності. Тяжіння до поліфонізації, філософська інтроспекція і «жіноча витонченість» висловлювання підсилюють майстерність солоспівів, що залишають після себе відчуття духовного одкровення.

Ключові слова: Тетяна Хмельницька; камерно-вокальна лірика; романтичне світовідчуття; поезія Ліни Костенко; перше виконання; авторська рефлексія.

© Видавець ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2026.



Це стаття відкритого доступу за ліцензією CC BY-NC-SA 4.0.
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Постановка проблеми.

Зацікавлення співаків музикою композиторів-сучасників завжди перебувало на вістрі часу. А якщо автором музики є жінка, тоді природний подив від «зустрічі з прекрасним» переходить у жагу бути свідомо причетним до тайни творчості. Безумовно, творчість як дар, як філософія життя має гендерний вимір. Жінка-митець давно вже є сталим феноменом сучасної культури, включаючи і українську музику. Однак процес творення музики в сучасному соціокультурному середовищі ускладнюється для жінок багатьма перешкодами, як особистими (відсутність підтримки з боку батьків, вчителів, слухачького оточення), так і суспільними (соціальні функції та умовності – родинні, освітні, професійні, впливи моди та ін.). Зокрема, першочергового значення набуває співтворчість композиторки з виконавцями-однодумцями, особливо коли йдеться про прем'єрні виконання нового вокального твору. Як наслідок, після прем'єри музика отримує ім'я свого творця, водночас стаючи від нього незалежною, оскільки має екзистенційне продовження у діяльності нових поколінь виконавців та сприйнятті слухачів. У цьому – вищий сенс виконавської інтерпретації як шляху реалізації одвічної «приреченості» музики *бути* (перебувати у Вічності)!

Авторці статті пощастило зустріти на своєму творчому шляху унікальну жінку-творця – Тетяну Георгіївну Хмельницьку. Звернення до камерно-вокальних творів Тетяни Хмельницької в якості їхньої першої виконавиці стало приводом зазирнути у творчу майстерню талановитої людини і розкрити читачам справжній музичний скарб! Ідея узагальнити враження першої виконавиці вокального доробку композиторки на тлі фактично повної відсутності музикознавчих праць про неї актуалізує тему пропонованої далі розвідки.

Мета цього дослідження – привернути увагу наукової спільноти до творчості української мисткині Тетяни Хмельницької та надати відповідну оцінку її стильовим пошукам в жанрі камерно-вокальної лірики. Не менш складним **завданням** є узагальнення образу Автора

як особистості, досвід оцінювання її музики через розуміння жіночої душі. **Матеріалом статті** слугують вокальні мініатюри «Романс» і «Ноктюрн» на текст авторки музики, «Якби» на вірш М. Мельниченка; вокальні цикли на поезію Олександра Олеся та Ліни Костенко.

Методологія дослідження. У ході дослідження були задіяні біографічний, стильовий, жанровий, виконавський методи, які дозволили цілісно охарактеризувати романтичне світовідчуття композиторки, оцінити її стильові пошуки в жанрі камерно-вокальної лірики. Фундамент вивчення стильових пріоритетів творчості мисткині склали сучасні наукові праці з проблем стилеутворення (Коханик, 2017; Лігус & Лігус, 2019; Катрич, 2025; Артеменко, 2025).

Останні дослідження і публікації за темою. Висвітлення вокальної творчості композиторки в наукових джерелах відсутнє, а наявні публікації є суто популяризаторськими. Так, стаття журналіста В. Цебрія в газеті «Вечірня Полтава» «Господь покарав мене цією пристрастю» написана на основі інтерв'ю з Т. Хмельницькою (Цебрій, 1993). М. Мельниченку, викладачеві-культурологу Державного аерокосмічного університету імені М. Є. Жуковського (Харків) належить стаття «Подих оновлення» в журналі «Українська культура» (Мельниченко, 2001). У рубриці «Людина і її доля» харківська газета «Час» надрукувала статтю музикознавиці Ольги Шкет «Замовник музики – моя душа», присвячену камерним творам Т. Хмельницької, що прозвучали на її авторському концерті (Шкет, 2010). Цікаво написана оглядова стаття композиторки Лариси Донник в журналі «Слобожанщина» – «Життєстверджуючий таланти Т. Хмельницької» (Донник, 2002). У журналі «Рідна школа» надрукована стаття М. Мельниченка «Музика душі», присвячена викладацькій діяльності мисткині (Мельниченко, 2011). Як бачимо, висвітлення творчості композиторки в серйозному науковому жанрі й досі відсутнє.

Отже, новизну представленого дослідження складає перший досвід цілісного аналізу камерно-вокальної творчості Тетяни Хмель-

ницької з акцентом на інтерпретації авторського тексту і завданнях для виконавців.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Музика Тетяни Хмельницької приваблює рідкісними в часи панування постмодерну якостями: відверто мелодичною інтонацією і щирістю авторського висловлювання, емоційним налаштуванням на хвилі романтичного піднесення, духовною чистотою, етосом у звучанні загальнолюдських тем. Високість поезій, які авторка обирає для свого «жіночого співу», невпинне бажання вдивлятися в глибинну сутність людського серця складають кредо творчості Тетяни Хмельницької. Коротка біографічна оповідь допоможе зрозуміти «генокод» її особистості, витoki емпатії та оригінальності її музики.

Рід композиторки має сплетіння українського і німецького коріння. Прадід мисткині, Іван Хмельницький, заможний козак, викладав математику в Харківській чоловічій гімназії, а його дружина, баронеса Єлизавета Рудольфівна фон Мальтіц, була талановитою піаністкою.

Батьки Тетяни були музикантами. Вони закінчили Ленінградську консерваторію перед самим початком війни в 1941 році. Мати – піаністка з унікальними музичними здібностями. Батько, Григорій Хмельницький, закінчив консерваторію по класу скрипки й альту. З початком війни випускників організували на захист міста. Батьки познайомились, потрапивши в полон, у одному з концтаборів, і до кінця війни переміщалися по інших таборах вже як родина. Останній табір був у м. Яцнек на півночі Німеччини. Народилася Тетяна в німецькому містечку Дассов 29 травня 1945 року (через 20 днів після закінчення війни). Пізніше сім'я переїхала до Полтави. Батька призначили завідувачем струнного відділу і керівником студентського оркестру Полтавського музичного училища імені М. Лисенка, а матір – завідувачкою музично-теоретичного відділу. З шести років батьки розвивали в доньки слух та інші здібності, готуючи її до вступу в музичну школу. Перше знайомство з фортепіано було пов'язане з імпровізацією під музику Й. С. Баха. Поліфонія відразу зацікавила майбутню композиторку.

З 1960 по 1964 роки Тетяна навчалася в Полтавському музичному училищі по класу фортепіано. Мала гарний голос, брала уроки співу у видатної оперної співачки Ніни Артамонової. У підлітковому віці перенесла важку хворобу, що відбилася на здатності руки до виконання віртуозних творів, тому вона втратила можливість удосконалюватися як піаністка. Велика кількість прослуховувань оркестрової музики сформувала в майбутньої композиторки сприйняття фортепіано як «оркестру» з різнобарв'ям його тембрів. «Симфонічний» слух відтак домінує в Тетяні все життя. Вона щиро захоплюється поезією і сама пише вірші. Отже, до філософічності світобачення слід додати поетичну складову, що разом вплинули на формування особистості мисткині. У 1970 році Тетяна поїхала до Харкова, де вступила на музикознавчий факультет Харківського інституту мистецтв імені І. П. Котляревського. Після успішного закінчення славетного вишу Т. Хмельницька працювала в Полтавському музичному училищі: викладала гармонію, елементарну теорію музики, зарубіжну та українську музику, поліфонію на відділі теорії музики.

З 1985 року Т. Хмельницька – студентка композиторського факультету Харківського інституту мистецтв імені І. П. Котляревського. Її викладачі – відомі українські композитори професор Дмитро Львович Клебанов та заслужений діяч мистецтв України, професор Володимир Максович Золотухін – високо цінили талант своєї студентки. Від початку Тетяна була схильна до вокальної музики. У цей час вона багато читає. Натрапивши на поему «Маруся Чурай» геніальної Ліни Костенко, вона була вражена мелодизмом її поезій. Цей момент став вирішальним: з'явилися перші поетичні спроби Хмельницької українською. У подальшому було написано вокальні твори на власні поезії; більшість ранніх творів вона також переробила рідною мовою.

Під час навчання на композиторському факультеті нові твори Т. Хмельницької виконував блискучий піаніст (учень славетного педагога Регіни Горовець) і талановитий композитор Сергій Колобков.

Він був надійним другом мисткині і першим виконавцем усіх її фортепіанних творів (до самої своєї смерті у 2005 році).

Звертаючись до вокальних творів Т. Хмельницької, одразу відчуваш натхненну жіночу душу, яка приваблює своїм духовним світом. Усі твори об'єднує образ Автора: лірична височінь та філософська спрямованість. Її музиці притаманно не зупинятися на одній образній сфері, а постійно рухатися вперед. Ранній період творчості композиторки ознаменований зверненням до вокальних жанрів, як камерних (пісні, романси), так і масштабніших (хори, молитви, псалми, хорові картини). Усі твори Т. Хмельницька пише без позначення їхніх тональностей. Авторка пояснює, що таку манеру письма вона перейняла від Валентина Бібіка: це дає повну свободу не «зациклюватися» на законах тональності, а прислухатися до природної інтонації й психологічних станів, закладених у поетичному тексті твору. Крім того, така особливість композиторського письма дає свободу втілення не тільки мелодичного руху, але й його вертикалізації для органічного розвитку музичної теми. Характерно, що твори Т. Хмельницької сприймаються легко і природно: музична мова є ясною, стиль музичного викладу – класичний. На цю особливість звертав увагу С. Колобков, й вокалістам також слід це враховувати: спиратися при вивченні своєї партії не лише на тональний план, а відштовхуватися від цілісного образу поезії, *canto* (співацького голосу) і супроводу в їх творчому синтезі. І слухач легко орієнтується у незвичному звуковисотному рельєфі музичної фактури, ідучи за пластикою мелосу, гнучкою органікою гармонічного розвитку. Моє власне виконавське трактування солоспівів Т. Хмельницької можна позначити як «лірико-поетичні рефлексії». В їхній основі – не лише інтонаційна чутливість мелодекламації *canto*, але й опора на ладогармонічні барви фортепіано. Спів та інструментальний супровід є паритетними, підкорюючись, за романтичною традицією, синтезу слова і музичного звука.

«Романс» на вірші Ліни Костенко (2009) написаний для жіночого голосу в діапазоні (d¹ – as²). Існує дві його версії для різних складів –

хору *a cappella* і для голосу з фортепіано. Темп – *Andante*, розмір 6/8. В основу твору покладено характерний тризвучний мотив, що імітаційно переходить від фортепіано до вокаліста. Починається «Романс» фортепіанним вступом. На тлі педалі в середньому голосі готується інша педаль (т. 1), яка згодом підключається у нижньому голосі (т. 2); отже, голоси з'являються поступово – від верхнього до нижнього. У верхньому голосі (т. 3) після завершення педалі продовжується рух вісімками з другої долі, що задає ритм для появи *canto* і триває аж до нижнього тону es^1 , з якого тема підхоплюється солістом і всіма голосами супроводу. Такий поліфонічний принцип рідко зустрічається у камерно-вокальній музиці. Отже, виконавцям «Романсу» слід пам'ятати, що *поліфонічне мислення є домінантною ознакою творчого стилю композиторки*.

Перша версія романсу призначалася для хору «Благовіст». І коли Т. Хмельницька вирішила написати іншу версію, для голосу з фортепіано, то зберегла хоровий виклад твору. Авторка пояснює це тим, що хоровий виклад настільки гармонійно сполучається з мелодією верхнього голосу, що по-іншому неможливо уявити образний настрій твору. Вона також визнає, що це її найулюбленіший твір серед власних вокальних композицій.

Вокальний цикл на вірші О. Олеся для баритона з фортепіано був написаний у квітні 1997 року і пов'язаний з доленосною подією. Про це свідчить присвята вчителю – професору В. М. Золотухіну, який був ініціатором вступу молодой авторки до Національної спілки композиторів України. Коротко схарактеризуємо драматургію циклу. Перший романс – «*Прийди*» – присвячений темі любові. Діапазон вокальної партії – «с» малої октави – « e^1 ». Романс починається коротким вступом у темпі *Sostenuto*: у басовому ключі, у фактурі фортепіано звучить пульсуюче ритмічне остинато; у двох інших голосах чергуються верхній і нижній педальні звуки «d», що окреслюють малу октаву. *Canto* вступає із затакту вісімками від «d» малої октави. Мелодію підхоплює фортепіано (мажорний тризвук у широкому

розташуванні в басовому ключі, що переходить у партію правої руки, де тризвук звучить у тісному розташуванні). Характерний пульсуючий ритм зі слабкої останньої долі такту підхоплює вісімка в басах; цей голос підтримує мелодію *canto*. Якщо басовий регістр фортепіано звучить драматично, напружено, то верхній – вимальовує образ нічного весняного пейзажу. Протиставлення верхнього регістру *canto* і педального баса фортепіано підкреслює емоційно-смисловий контраст між двома образами: *природи* і *стуку серця* закоханого, який очікує зустрічі з коханою. Вокаліст має прислуховуватися до опорних звуків у басах фортепіано (на драматичний текст) або до його верхнього регістру (на ліричний текст): фактурний виклад змінюється, що або наближує переживання героя до образу природи або підсилює психологічний підтекст (єднання коханих в омріяній зустрічі). На завершення романсу повертається ритмічна пульсація у верхньому регістрі, на тлі акордово-гармонічної фактури нижнього на *pianissimo*. Сенс романсу – віра в щастя любові.

За сюжетом романс «Прийди» є передвісником змісту другого романсу вокального диптиха «Остання любов» (1997). Його герой – людина зріла, з великим життєвим досвідом, яка розуміє, що останній шанс пережити почуття любові зустрічається нечасто. «Остання любов» (*Agitato*, 6/8) починається інструментальним вступом, де *sforzando* сприймається як знак відчаю. Емотивно-буремний стан душі віддзеркалює рух мелодії з вершини вниз, із різким динамічним спадом на третій долі (*subito piano*). Нижні голоси утворюють фактурне *crescendo*: збігають вниз до звуку «а» великої октави (на *accelerando*), збільшуючи гучність. На останній долі такту вступає *canto* (баритон) на тоні «d» малої октави, зупиняючись на верхній долі з повторенням висхідного звуку, акцентуючи сенс слова «люблю» (→місцева кульмінація). Далі темброві барви вокальної партії різко пом'якшуються, передаючи відчуття ніжності.

Тема фортепіано піднімається від басового регістру до середнього, створюючи відчуття просвітлення і підсилюючи ліричну виразність,

хоча слова «*хоч це любов моя остання*» вносять драматичні елементи, як у вокальну партію, так і в супровід, одним з них стає секвенція – ознака драматизації образу. Поступовий рух (що дає вокалісту двотактову паузу, на якій досягається кульмінація) повертає до ліричної аури: «*Але вона як день в маю...*». Це – середній розділ, у якому озвучено У репризі думку про можливу втрату кохання. Стан просвітленості в репризі романсу досягається через фальцетне звучання голосу разом із фортепіанним супроводом у високому регістрі («*Люблю!*»).

Романс «*Якби*» на вірш Михайла Мельниченка (2002) створювався для тенора. У 2025 році для запланованого виступу соліста ХНАТОБу імені М. Лисенка Андрія Слободянюка (баритон) було зроблено іншу версію. Поетичний текст твору містить яскраво-романтичний образ. Для відображення *чоловічої рефлексії щодо кохання* авторка обрала помірний темп і розмір 6/2. У басовому голосі фортепіано (тт. 1–3) імітуються кроки героя, від імені якого звучить романс. Рух мірними чвертями відповідає образу людини, заглибленої у роздуми. У партії правої руки задано ритмоформулу (на слова «*Якби*»), на якій будуватиметься головний мотив *canto*. Мелодія розгортається поступово, але динамічно. Чотири куплети приводять до найвищої кульмінації твору, який завершується кодою, що ніби «тане» (від *dim.* до *pianissimo*).

Особливе місце у вокально-камерній творчості Т. Хмельницької посідає *вокальний цикл на вірші Ліни Костенко*. Його ідея виникла у композиторки під час творчої зустрічі з поетесою в приміщенні Полтавського музичного училища імені М. Лисенка (тільки-но з'явилися у вільному продажу книга поезій Ліни Костенко та її віршований роман «Маруся Чурай»). У той вечір прозвучало багато неочікувано відвертих віршів. Такого рівня поезія в поєднанні з живим звучанням голосу поетеси сприймалася як одкровення. Враження від величезної сили духу геніальної жінки, пристрасно закоханої в Україну та її історію, з прадавніх часів до сьогодення, було незабутнім.

Наступного дня викладачка історії музики Нінель Сидорук звернулася до Тетяни Хмельницької з пропозицією написати музику до вір-

шів Ліни Костенко. Так виникли «Люблю» (№ 1 циклу) та «Спині» (№ 3). Всі назви до романсів дала композиторка, бо у книзі назвами поезій слугують їхні перші рядки. Т. Хмельницька обрала з віршів, що не мають назви, слово-символ як ключ до власної концепції.

Перший романс, «Люблю», розкриває душевний стан юної дівчини, що зустріла свою першу любов. Характерно, що чимало романсів мають більш-менш розгорнуті вступи фортепіано. Такі вступи часто з'являються там, де в текстах віршів фігурує образ природи, або як тло, або як протиставлення стану душі героя; при цьому задається певна фактура супроводу, яка наче «портретує» характер. П'яти-тактовий вступ романсу «Люблю» має тридольний метр (розмір 3/4), однак у т. 6 метр змінюється на чотиридольний (4/4), залишаючись стабільним до кінця романсу; ця зміна нагадує появу ритурнеля в танцювальних жанрах. Вступу вокальної партії передують *ritenuto* й фермата на другій половині такту над чотиризвучним секстакордом *ges-moll* у широкому розташуванні в першій октаві, підкреслюючи вступ *canto* з ремаркою *a tempo* вже на слабкій (затактовій) долі. Кульмінацією розвитку ліричного образу романсу стає кода («Люблю до оніміння, до стогону, до сліз»), де фактура оновлюється тріолями, що зберігаються аж до кінця романсу, характеризуючи відчай героїні.

Другий романс, «Магія ночі», контрастує за образом із попереднім, як «дія» та «рефлексія» на неї: справжнє кохання – це чудо, яке не так часто трапляється, якщо це не чари... Час ніби зупиняється: повільний темп, метроритм колискової у розмірі 12/8, що у другому такті по вступі *canto* змінюється розміром 6/8, який утримується до завершення романсу. Важливим є завдання артистично, без перебільшень відтворити душевний стан передчуття і сумніву: «Це не чудо, а чад». Героїня звертається до самої себе: «Мені страшно такого кохання». Вокальна партія динамічно розвивається на словах «Чорна магія ночі»; дівчина звертається до Всесвіту. «Скажи мені голосом рік (пауза один такт); ця безмежність, ця ніжність, незатьмарений рай без вигнання, заморожене щастя». Після кульмінації в експозиції

сумніви героїні продовжуються аж до зневіри: «Що з осяянь своїх ми щодня непомітно втрачаєм?...Втомилась душа від шумів», й завершення романсу містить відчайдушний крик душі: «Заклинаю тебе! Будь навіки мені незвичайним!». Тему-спогад («Чорна магія ночі, скажи мені голосом рік!»), яка вносить різкий емоційний контраст, слід співати молитовно – це остання надія... Твір завершується найтихішим нюансом *ppp* у фортепіано.

Наступний солоспів звучить *attaca*, для об'єднання з попереднім у цільний диптих. Це № 3 – «Спині» – драматичний монолог (у розмірі 4/4). Лірична героїня перебуває в розпачі. Вокальна тема перегукується з фортепіано (тон «h¹» у партії правої руки), налаштувучи вокаліста на вихідний тон його партії. Далі мелодія, як дзеркало, рухається за поетичною інтонацією. Рядок «Спини мене, отямся і отям» побудований по звуках низхідного збільшеного тризвуку (h-g-es). Далі мелодія знову повертається вгору на тон «g» («і отям...») і стрибком падає вниз на «h» малої октави (у ритмі половинна + вісімка). Це приклад вокального мелодичного звороту на кшталт театральньо-сценічного «жесту». Партія фортепіано підтримує вокальну одноголоссям або співзвуччями й акордами на педалі, що є стильовою прикметою фактурного викладу творів Т. Хмельницької. Наприкінці романсу супровід рухається шістнадцятками, увиразнюючи схвилюваність ліричної героїні: «Настала черга на мою зорю, чи біля тебе душу відморозжу, чи біля тебе полум'ям згорю».

Романс № 4, «Чужі», завершує драму жіночого кохання. «Я дуже тяжко Вами відболіла» – інтонаційний «сюжет» цих слів визначає мелодекламаційну природу твору. Тетяна Хмельницька у своїй концепції вокального твору вповні розділяє позицію поетеси: назва «Чужі» символізує крах стосунків і надії на продовження кохання. Фортепіанний вступ (10 тактів) виконує функцію психологічної підтримки *canto*, увиразнюючи відчуття холоду – символу зимового стану душі. Поліметрія – тріолі чергуються з дуолями у розмірі 4/4 – схожа на бурмотіння наче спосіб самозаспокоєння, що підкреслює й

темпова позначка *sostenuto*. І знову поетична інтонація «викликає до життя» вокальний мелос; при цьому ритміці романсу притаманна часта зміна метричної акцентуації, що залежить від мовленнєвих особливостей поетичної строфи.

Заключний солоспів – «*Спрага*» – епілог циклу. Героїня впоралася з емоціями й дійшла висновку, що любов не вмирає: «*Не знаю, чи побачу Вас, чи ні. А головне, що десь в далечині є хтось такий, як невтоленна спрага. / Я думаю про Вас, я знаю, що Ви є. Моя душа й від цього вже світає*». Музика оспівує щастя Любові, яка є вищим даром людині. На наш погляд, вокальна тема цього романсу – один з найкрасивіших зразків мелосу, створений у кращих класичних традиціях українського солоспіву.

Таким чином, вокальний цикл на слова Ліни Костенко є не циклом мініатюр у звичному розумінні, а радше жанровим новотвором, що за лірико-драматичним розвитком нагадує *монооперу*. Драматургія кожного з романсів передбачає режисерське втручання в інтерпретацію твору, яку ми визначаємо на свій суб'єктивний розсуд як *моно-спектакль* (4 дії з епілогом). Філософія кохання, втілена у циклі, потребує від співачки зрілості й сценічної підготовки.

Романс «*Ноктюрн*» (на поезію Т. Хмельницької) призначений для ліричного сопрано. Написаний до авторського концерту з нагоди 65-річчя (2010), він потребує від співачки повного діапазону (c^1 – b^2). Темпи завжди позначаються авторкою україномовними термінами. Так, у «*Ноктюрні*» – це «помірно», що надає можливість виконавцям трактувати темпоритм розгортання образу більш вільно (швидше / повільніше). Мисткиня таким чином підкреслює свою повагу до співтворчості: співпрацюючи з великим колом виконавців, вона враховує темперамент співака, його тембр-амплуа, регістрові фарби його голосу. Нагородою є повнота розкриття авторської концепції твору.

Партії фортепіано у солоспівах Т. Хмельницької, семантика яких переважно лірична, часто доручено розгорнутий вступ, який готує експозицію вокальної теми. Поліфонізація інструментальної фактури

простежується у довгих залігованих педальних звуках у різних голосах (між тактами і в їхній середині), що утворюють поліритмію. Навіть запис фортепіанної партії відбиває поліфонічність мислення композиторки (голос постає як окрема лінія багатоголосся). Такий виклад, наче природне тло для портретного живопису, надає звукообразу оркестрового ефекту багатокладного, безперервного, яскравого звучання. У той час як мелодика *canto* розкриває поетичні нюанси вокальними засобами (артикуляції, дихання, темброва гра), інструментальні підголоски «відлунюють» спільними мотивами, підтримуючи виконавця в багатоголосному просторі. Така модель закладена й у темі вступу «Ноктюрна», в якому озвучений образ заколисаній спраги кохання.

Приплинності фортепіанного супроводу дихання вокаліста потребує чуйної агогіки. Відзначимо таку особливість композиторського письма, як наявність у мелодії великої кількості знаків альтерації (через модуляції без закріплення тонального центра). На перший погляд, це ускладнює читання тексту, однак вокальний мові надає гнучкості, невимушеності, легкості. Піаніст у ці моменти має виявляти чутливість до балансу з *canto* соліста.

У харківських період творчості Т. Хмельницької з'явився романс «*Не поспішай*» (2010) на вірш Ніни Супруненко, яскравої поетеси та діячки культури, з якою композиторка познайомилася в 2009 році, під час антракту одного з концертів у харківській філармонії. Тоді й з'явилася ідея написати декілька романсів на її вірші. Романс «Не поспішай» (як і «Ноктюрна») написаний до ювілейного концерту на честь 65-річчя композиторки, що відбувся у червні 2010 року. Перше виконання романсу Мариною Чиженко (меццо-сопрано) було схвально прийнято слухачами: публіка оцінила тембральну красу голосу співачки, глибоке вживання в образ твору, проникливість почуттів героїні, поетичність їх відтворення.

Романс «Не поспішай» має достатньо розгорнутий вступ до основної вокальної теми. Це монолог досить вольової дівчини, яка знає собі

ціну. За типом любовної лірики романс відрізняється від багатьох інших («бойова лірика», за визначенням композиторки). Фортепіанний супровід – збуджений енергійний рух, у якому відбивається настрої героїні (авторська позначка *sensibile*). Вокальна партія рухається імітаційно, перегукуючись окремими мотивами з іншими поліфонічними голосами. Тому солоспів органічно прозвучав у супроводі струнного квартету (хоча існує версія і для фортепіано). Прем'єра романсу запам'яталася органічністю вокального звучання в теплому струнному обрамленні й залишила по собі відчуття етичної чистоти поезії та натхненної неперевершеності музики, підтверджуючи ставлення Т. Хмельницької до філософії творчості як духовної рефлексії, що, як правило, збігається з настановою поетичного першоджерела.

Висновки.

Камерно-вокальна лірика Тетяни Хмельницької – зразок осучасного романтичного стилю мислення. Любов до народного українського мелосу і багатоголосся є підґрунтям інтонаційної краси вокальних творів композиторки. Формування авторського стилю мисткині відбувалося на засадах переінтонування класико-романтичної музично-мовної основи, синтезу гармонії і поліфонії.

Художні засади камерно-вокальної лірики в солоспівах Т. Хмельницької формувалися під впливом поезії високого гатунку. Композиторка вихована на класичних зразках національної і світової музичної культури. Вона схильна до поліфонічного мислення, що показово як для фортепіанних супроводів, так і для вокальних партій як смислової «скрепи» поліфонічного викладу творів. Часто задіяні педалі, що відбиває типовий для хорової партитури запис, коли всі голоси лінійно відокремлені. Підголоски «проростають» з одного інтонаційного ядра, як в українському народному співі. На педальних звучаннях виникають дисонантні співзвуччя. Імітаційні прийоми в різних голосах дають змогу одночасно зіставляти компоненти, відбиваючи різні емоційні стани ліричного героя. Мелодика прагне до певної свободи, тому авторка рідко виписує ключові знаки, щоб не бути «прив'язаною»

до одної тональності. Т. Хмельницьку цікавлять, насамперед, семантика, ладоінтонація (мотив чи фраза) та їхній зв'язок із вербальним значенням. Гармонія виявляє оригінальність музичної думки через співвідношення горизонталі та вертикалі.

Лірико-поетичний стиль мислення композитки зумовив оновлення жанрової стилістики та формотворчих засад її вокального письма. У цілому солоспіві Т. Хмельницької базуються на фундаменті романтичної традиції тонально-тематичного мислення з урахуванням впливів національного мелосу з його ладовим багатством, поліфонічної фактури народного багатоголосся. *Модернове відчуття поезії і пошук відповідної стильової інтонації, гармонічна вишуканість та фактурна єдність вокального мелосу та фортепіанного інструменталізму надають творам Т. Хмельницької бажаної впізнаваності.* Тяжіння до поліфонізації, філософська інтроспекція і «жіноча витонченість» висловлювання підсилюють враження від творів мисткині: після знайомства з ними залишаються відчуття натхненого подиву і одкровення.

Вищезазначені судження дають підстави стверджувати, що камерно-вокальна лірика Тетяни Хмельницької – оригінальне втілення філософсько-поетичної концепції буття сучасної людини, цікаве сучасному українському слухачеві. Вокальний стиль композиторки розкривається як авторська рефлексія, ліричний універсум. Її творчість – документ особистої місії духовного служіння українській землі та її людям.

Перспективу розробки обраної теми складають нагальні завдання української музичної науки з вивчення життєтворчості Тетяни Хмельницької та всебічного аналізу різних жанрових сфер музики цікавого Майстра сучасної слобожанської культури. Вивчення камерно-інструментальних та симфонічних творів мисткині є наступним кроком до написання її творчого портрету, що має посісти гідне місце в «пантеоні» українських жінок-композиторів XX–XXI століть.

ЛІТЕРАТУРА

- Артеменко, В. М. (2025). Українська поезія як фактор національного стилетворення у жанрах популярної музики. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*, (143): Інтерпретаційні аспекти музичної творчості, 9–22. <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2025.143.342629>
- Донник, Л. (2002). Життєстверджуючий талант Т. Хмельницької. *Слобожанщина*, (23), 190–195.
- Катрич, О. (2025). Феномени, ноумени та «тригери» музичного стилетворення. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*, (143): Інтерпретаційні аспекти музичної творчості, 40–49. <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2025.143.342784>
- Коханик, І. М. (2017). Музичний стиль як сфера комунікації композитора, виконавця, музикознавця. *Київське музикознавство*, (55), 70–81.
- Лігус, О. & Лігус, В. (2019). Теоретичні аспекти проблеми стилю в музикознавчих дослідженнях ХХ – початку ХХІ століття. *Вісник КНУКіМ, Серія «Мистецтвознавство»*, (40), 106–111. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.40.2019.172685>
- Мельниченко, М. (2001). Подих оновлення. *Українська культура*, (6), 12.
- Мельниченко, М. (2011). Музика душі. *Рідна школа*, Київ, (1), 11–14.
- Цебрій, В. (1993, 14 трав.). «Господь покарав мене цією пристрастю»: інтерв'ю з Т. Хмельницькою. *Вечірня Полтава*.
- Шкет, О. (2010, червень, 16). Замовник музики – моя душа. *Час*, (106) [рос.].

REFERENCES

- Artemenko, V. M. (2025). Ukrainian poetry as a factor of national style formation in the genres of popular music. *Scientific herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, (143): Interpretative aspects of musical creativity, 9–22. <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2025.143.342629> [in Ukrainian].
- Donnyk, L. (2002). The life-affirming talent of T. Khmelnytska. *Sloboda region*, (23), 190–195 [in Ukrainian].
- Katrych, O. (2025). Phenomena, noumena and “triggers” of musical style formation. *Scientific herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, (143): Interpretative aspects of musical creativity, 40–49. <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2025.143.342784> [in Ukrainian].
- Kokhanyk, I. (2017). Musical style as a sphere of communication of a composer, performer, and musicologist. *Kyiv musicology*, (55), 70–81 [in Ukrainian].

- Lihus, O., & Lihus, V. (2019). Theoretical aspects of the style problem in the musicological studies of the 20th and early 21st centuries. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts, Series in Art Studies*, (40), 106–111. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.40.2019.172685> [in Ukrainian].
- Melnychenko, M. (2001). Breath of renewal. *Ukrainian culture*, (6), 12 [in Ukrainian].
- Melnychenko, M. (2011). Music of the soul. *Native school*, (1), 11–14 [in Ukrainian].
- Shket, O. (2010, June 16). The customer of the music is my soul. *Time*, (106) [in Russian].
- Tsebrii, V. (1993, May 14). “The Lord punished me with this passion”: Interview with T. Khmelnytska. *Evening Poltava* [in Ukrainian].

Marina Chizhenko

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
Honored Artist of Ukraine,
Associate Professor of the Department of Solo Singing and Opera Training
e-mail: marinavladiopera@gmail.com
ORCID iD: 0000-0003-1835-7764

Tetiana Khmelnytska's chamber vocal lyrics: A performer's perspective

Statement of the problem. *The author of the article was fortunate to meet on her creative path an unique artist – Tetiana Heorhiivna Khmelnytska. The idea to generalize the impressions of the first performer of her works against the background of a complete absence of serious musicological studies on her creativity has determined the relevance of the topic of this article.*

Objectives, methods, and novelty of the research. *The purpose of the study is to draw the attention of the scholarly community to the creative work of the Ukrainian artist Tetiana Khmelnytska and to provide an appropriate evaluation of her stylistic explorations in the genre of chamber vocal lyrics. No less challenging is the task of summarizing the image of the Author as a personality, as well as the experience evaluating her music through an understanding of the uniqueness of “female lyricism”. The study employs biographical, stylistic, genre-based, and performance-oriented methods, which made it possible to comprehensively characterize the composer's romantic worldview and the renewal of the genre stylistics of chamber vocal lyrics within the system of the author's individual style.*

For the first time in Ukrainian musicology, a holistic analysis of Khmelnytska's chamber vocal music is proposed, and an assessment of her stylistic searches within this genre is provided.

Research results. *A brief biographical overview of the composer's "genetic code" is presented. An analysis is given of the following works: the vocal miniatures "Nocturne" and "Romance" to texts by the composer herself; "Yakby" ("If Only") to a poem by M. Melnychenko; the vocal cycles set to the poetry by Oleksandr Oles and Lina Kostenko. The lyrical-poetic worldview of the artist has led to a renewal of genre- and form-building principles in her vocal writing. The stylistics of Tetiana Khmelnytska's solo songs are based on the foundation of the Romantic tradition of tonal-thematic thinking, enriched by influences of national melos, with its modal diversity, and Ukrainian folk polyphony. A modern sensibility of the poetic text and creation of a corresponding melos, along with the harmonic verticals and instrumental texture, lends recognisability to her stylistic intonation.*

Conclusion. *Tetiana Khmelnytska's chamber vocal works reveal her unique lyrical universe as an original philosophical and poetic phenomenon of interest to the contemporary Ukrainian listener. The composer was shaped by the highest examples of national and world musical culture. A tendency toward polyphonization, philosophical introspection, and the "feminine refinement" of intonation form in her solo songs, her composer's mastery contribute to recognisability of her style, acquaintance with which leaves the impression of an encounter with a genuine revelation. Her creative work is a document of a personal mission of spiritual service to Ukrainian land and its people.*

Keywords: *Tetiana Khmelnytska; chamber vocal lyrics; romantic worldview; Lina Kostenko's poetry; first performance; authorial reflection.*

*Стаття надійшла до редакції 3.04.2026,
рекомендована до друку 5.05.2026, оприлюднена 29.06.2026.*