

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

Кафедра сольного співу та оперної підготовки

Кафедра інтерпретології та аналізу музики

**СТИЛІЗАЦІЯ МУЗИЧНОГО ФОЛЬКЛОРУ В ТВОРАХ
В. І. ДРОБЯЗГІНОЇ (НА ПРИКЛАДІ ВОКАЛЬНОГО ЦИКЛУ
«БАРВИСТА СТРІЧКА» ДЛЯ СОПРАНО ТА ФОРТЕПІАНО)**

Магістерська робота

Іларіонової Анни Романівни

Науковий керівник:

доктор мистецтвознавства, професор

Ніколаєвська Юлія Вікторівна

Текст містить результати власних досліджень.
Використання ідей, результатів і текстів інших авторів
мають посилання на відповідне джерело



ПІБ: Іларіонова А.Р.

ХАРКІВ – 2023

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. УКРАЇНСЬКИЙ ПІСЕННИЙ ФОЛЬКЛОР У ВОКАЛЬНИЙ ТВОРЧОСТІ КОМПОЗИТОРІВ КІНЦЯ ХХ СТ.	7
1.1. Розвиток професійної української пісенної творчості кінця ХХ століття.....	7
1.2. Фольклорні орієнтири у вокальних творах харківських композиторів кінця ХХ століття.....	13
Висновки до Розділу 1.....	16
РОЗДІЛ 2. ВОКАЛЬНИЙ ЦИКЛ «БАРВИСТА СТРІЧКА», ЯК ВЗІРЕЦЬ ВОКАЛЬНОГО СПАДКУ В. ДРОБЯЗГІНОЇ.	19
2.1. Музикознавчі розвідки життєвого та творчого шляху В. Дробязгіної.....	19
2.2. Композиційно-драматургічний аналіз вокального циклу.....	21
2.3. Сценічне втілення камерно-вокального циклу «Барвіста стрічка» в стінах ХНУМ імені І. П. Котляревського: інтерпретаційний аналіз.....	38
Висновки до Розділу 2.....	41
ВИСНОВКИ	42
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	47
ДОДАТКИ	55
<i>Додаток А</i>	55
<i>Додаток В</i>	55
<i>Додаток С</i>	58

ВСТУП

Актуальність теми. Магістерську роботу присвячено вивченню творчого спадку та визначенню композиторського стилю Валентини Іванівни Дробязгіної, її прочитанню музичного пісенного фольклору на прикладі вокального циклу для сопрано та фортепіано «*Барвиста стрічка*» на народні слова та вірші Т. Г. Шевченка (1980). На сьогоднішній день в музикознавчих розвідках є незначна кількість робіт присвячених творчості композиторки, в музикознавчих розвідках також відсутні відомості щодо вокального циклу «*Барвиста стрічка*», що обумовлює актуальність та новизну даної роботи.

Валентина Іванівна Дробязгіна входить до плеяди українських композиторів ХХ-ХХІ ст., її творчість побудована на основах двох композиторських шкіл, харківської (клас В. Борисова) та київської (клас М. Скорика), що безумовно відображається на музичній мові майстрині. Її творчий спадок представлений різноманітними жанрами (твори для фортепіано, камерного оркестру, симфонія, вокальні та інструментальні композиції). Музична мова та стилістичний вектор її робіт також різнобарвний, в одній із статей присвячених хоровим композиціям В. Дробязгіної (2019) зазначені характеристики авторського стилю, серед них: прихильність до української поезії, гармонічна забарвленість, наближення хорової фактури до оркестрової, полістилістичні принципи та інше.

Представлений в даній роботі вокальний цикл демонструє нам приклад музичного неофолькризму. Композиторська мова В. Дробязгіної відбиває глибинне світосприйняття, яке втілене прогресивними засобами музичної виразності, яка у 1970-80 роки була тісно пов'язана із новим прочитанням фольклорних традицій. В таких творах присутнє поєднання стародавніх українських мелодій із суворими полігармонічними будовами, нестабільними тональними планами (полі- та атональність), чергуванням чітко математичних та навпаки «свавільних» ритмічних побудов.

Мета магістерського дослідження полягає у визначенні стильових особливостей вокальної музики В. Дробязгіної. З цією метою пов'язано вирішення наступних дослідницьких завдань:

- охарактеризувати вокальну творчість українських композиторів кінця ХХ ст.;
- ознайомитись із стилізацією українського фольклору в вокальних творах харківських композиторів;
- освітити біографічні дані В. Дробязгіної;
- проаналізувати вокальний цикл В. Дробязгіної для сопрано та фортепіано на народні слова та вірші Т. Г. Шевченка;
- запропонувати інтерпретаційний аналіз циклу.

Об'єкт магістерського дослідження – камерно-вокальна музика кінця ХХ ст., **предмет** – принципи стилізації українського фольклору в вокальній творчості В. Дробязгіної.

Матеріалом дослідження послужили зразки вокальних творів В. Дробязгіної, зокрема вокальний цикл для сопрано та фортепіано на народні слова та вірші Т. Г. Шевченка «*Барвіста стрічка*» (рукопис, відео-матеріал).

Методологічною основою роботи є елементи загальнонаукових та спеціальних музикознавчих підходів до досліджуваного явища. Серед них:

- *історико-теоретичний*, дозволяє розглянути музичні явища в певному часовому розрізі;
- *структурно-функціональний*, допомагає визначити музично-технічні засоби виразності та їх роль в творі;
- *семантичний*, спрямований на висвітлення символічних і буквальних послань поета разом із переосмисленням композитора;
- *жанрово-стильовий*, допомагає у визначенні жанрової та стильової основи твору;

- *біографічний* – формує уявлення основних життєвого і творчого становлення В. Дробязгіної;
- *інтерпретаційний*, необхідний для осмислення сценічного втілення твору.

Теоретична база дослідження базується на наукових джерелах: *історії української музики*: О. Баланко [3], О. Берегова [5], В. Белікова [7], І. Легенький [51], О. Крусь [50], Л. Корній [48], Г. Скрипник [70], Б. Сюта [72]; *дослідженням вчених з питань функціонування фольклору в музичному мистецтві*: В. Атаманчука [2], М. Гордійчука [16], М. Загайкевич [33], І. Коновалової [45], Г. Конькової [46]); *проблемам інтерпретації вокальних творів*: Л. Деркач [23], А. Карпенко [41], О. Катрич [42], В. Москаленко [57, 58], Т. Мадішева [55]; *жанру та стилю*: А. Верхогляд-Канібор [9], О. Козаренко [43, 44], І. Легенький [51]; *працям присвяченим огляду вокальних циклів*: Н. Говорухіна [14], Л. Горелік [17] О. Григор'єва [20]; *творчості В. Дробязгіної*: А. Давітадзе [21], Н. Белік-Золотарьова [6], Ю. Гавриленко [11], Г. Скрипник [26], Л. Русакова [27], П. Калашник [28]; *історії харківської композиторської школи*: І. Драч [25], О. Кравченко [49], А. Мізітова [56], Б. Сінченко [69], О. Рощенко [66]; *українському музичному фольклору*: О. Дудар [31], А. Іваницький [36].

Наукова новизна отриманих результатів полягає у тому, що в роботі вперше пропонується композиційний та інтерпретаційний аналіз вокального циклу «*Барвіста стрічка*».

Практичне значення отриманих результатів дослідження полягає в тому, що вони можуть бути використані в подальших наукових розвідках, присвячених творчості В. Дробязгіної та в навчальних курсах з «Історії української музики», «Історії харківської композиторської школи», «Історії вокального мистецтва», «Музичної інтерпретації»; педагогічній та виконавській практиці, в класі концертно-камерного співу.

Апробація результатів дослідження. За темою магістерського дослідження написана стаття «Стилізація музичного фольклору в творах

В. І. Дробязгіної: на прикладі вокального циклу для сопрано та фортепіано “Барвіста стрічка”». Апробація відбулася в межах IV Міжнародної науково-творчої конференції «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (Харків, 20-21 травня 2023 р.).

Структура дослідження. Магістерська робота складається зі Вступу, двох Розділів, чотирьох підрозділів Висновків. У вступі обґрунтовується актуальність, мета, об’єкт та предмет дослідження, окреслюються його завдання. Загальний обсяг роботи – 60 сторінок, з них основного тексту 45 сторінок. Список використаних джерел включає 80 – позицій (8 сторінок).

РОЗДІЛ 1

УКРАЇНСЬКИЙ ПІСЕННИЙ ФОЛЬКЛОР В ВОКАЛЬНІЙ ТВОРЧОСТІ КОМПОЗИТОРІВ КІНЦЯ ХХ СТ.

1.1. Розвиток професійної української пісенної творчості кінця ХХ століття

Культурна спадщина України може пишатися своїм багатим витокком різноманітних творинь, в даній роботі ми зупинимось на розгляді вокального мистецтва композиторів кінця ХХ ст., саме в цей час спостерігається активне поєднання новітніх засобів виразності із традиційною національною самобутністю країни. Завдяки цьому почали з'являтися нові жанри та стилі, що привело до зацікавленості музикознавців і появи цікавих наукових робіт. Музично-композиційний прогрес потребує постійної дослідницької роботи, і популяризації, отже в даній роботі ми також висвітлимо декілька цікавих на наш погляд наукових праць, які допомогли нам під час музичного аналізу вокального спадку В. Дробязгіної і зрозуміти особливості часу, в якому творила композиторка.

Українська музика в розрізі часу розглядається в монографії Л. Корній і Б. Сюті (2014), в роботі простежується поетапне становлення культурного процесу музичного мистецтва України але особливої уваги приділено саме розквіту стильових і жанрових нововведень в останні роки ХХ століття. Це багатогранна музична розвідка, яка охопила майже усі національні жанри загалом, а також автори виявили стильові особливості окремо взятих композиторів [48].

Велика робота присвячена вокальному мистецтву була зроблена А. Калініною «Співвідношення слова та музики» (2022), авторка приділила увагу значній кількості пісням українських митців, проаналізувала композиторську

роботу із поетичним словом, виявила розмаїття композиторських технік в роботі із текстовими джерелами. Наприклад, А. Калініна відмітила, що одні митці зберігають розмір віршів у поєднанні із музичним матеріалом а інші навпаки схильні до розширення схеми вірша [40].

В двох томах Г. Луніної (2013) ми знайшли захопливі відомості в діалоговій формі з видатними особистостями високого світу мистецтва, серед яких: Є. Станкович, О. Кива, Ю. Іщенко, Л. Грабовський, В. Сільвестров, Г. Ляшенко, Л. Дичко, А. Костін. Цікаві та пізнавальні розповіді композиторів, їх погляди на мистецтво, філософські роздуми зібрані в одній книзі. Для пізнання та розуміння музики ХХ ст. і сьогоденного мистецтва, даний екземпляр може стати для науковців прекрасним джерелом натхнення. В другій книзі «Композитор у дзеркалі сучасності» висвітлені композитори 80-90-х років, але нажаль нам не вдалось детально ознайомитись із змістом книги, на сьогоднішній день ми не змогли знайти її на полицях книжкових магазинів.

Теоретик Т. Загородній (2015) проаналізував методологічні праці присвячені вокальним циклам створеним в 60-70-х рр. ХХ ст. Серед розглянутих ним наукових робіт згадуються наступні автори: Л. Горелік, О. Литвинова, Н. Харандюк та інші. Музикознавець зосередив своє дослідження на мало відомих вокальних циклах, і розкрив таке питання, як виконавська інтерпретація українських циклічних творів 1960-70 років [35].

До фольклорних джерел звертались майже усі композитори, зупинимось на творах кінця ХХ ст.: (М. Колесса «Українські народні пісні Лемківщини», «Обробки народних пісень», «Пісні з Гуцульщини»; А. Кос-Анатольський присвятив свій час чисельним обробкам гуцульських мелодій таких як: «Ой прийшов я двору», «Ой п'ю ж бо я горілочку»; буковинські мотиви можна почути у творах Є. Козак в пісні «Вівчарик» та багато інших.

На початку 50-х років ХХ століття відбувається відновлення культурної інфраструктури, яка була зруйнована війною. У цей, післявоєнний, період

активнішою стає романсова творчість українських композиторів. Натхненно працюють Б. Лятошинський, М. Вериківський, Ф. Надененко, Ю. Мейтус, також з'являються імена нових композиторів: М. Завалішина, М. Дремлюга, М. Жербін, Д. Клебанов, А. Кос-Анатольський, Є. Козак, В. Кирейко, Т. Сидоренко-Малюкова, Г. Майборода, В. Рибальченко, І. Шамо, Ю. Рожавська, Я. Цегляр. В результаті з'являється велика кількість романсів-балад на різні теми: картини минулого України – «Ксенія» Ю. Мейтуса на вірші А. Малишка

Г. І. Майборода використовував у своїх творах народні джерела, також простежується тісний зв'язок з українським побутовим романсом. У його романсах вимальовується ціла палітра образного змісту: картини рідної природи, інтимна лірика, філософські роздуми, патріотичні висловлення. Найвідомішим надбанням української лірики стала пісня «*Гаї шумлять*» на вірші П. Тичини. В основі твору лежить ідея любові до рідного краю.

Разом з цим до середини 1950-х років був чітко взятий курс на інтонаційно-образне оновлення української пісні з метою якомога глибше розкрити духовний світ сучасності. Все почалося з посилення ліричного. Виразні можливості нових жанрових поєднань (лірико-епічного, лірико-героїчного) широко представлені у піснях про Батьківщину: «*Вітчизна*» В. А. Барабашова, «*Співаю моя Вітчизна*» Г. Г. Верьовки (на слова В. Маяковського), «*Ой, зелена Буковино*» М. Ф. Коллесси, «*Від Москви до Карпат*» А. Кос-Анатольського (слова П. Воронька) «*Пісня про рідну землю*» П. І. Майбороди та інші.

У 1960-х роках поступово почали розвиватися більш глобальні теми такі як: висвітлення етичних проблем, цінностей, роздумам про життя, хвилюючим образами любові та дружби. Значне місце належить романсовим циклам Д. Клебанова. У циклі «*Пісні на вірші Т. Шевченка*» для баса і фортепіано (1958) композитор звернувся до поезії Кобзаря, сповненої почуттям соціального протесту. Музика більшості романсів цього циклу позначена вольовою насиченістю і драматизмом. Особливе місце в музичній Шевченкіані займає цикл Ю. Мейтуса

на вірші А. Малишка «Кобзареві» для баса та фортепіано (1962), у якому відтворено образ поета через призму його сприйняття нашим сучасником.

Розглядаючи «масову пісню» М. І. Грицюк [43], звертає увагу на ліричну теплоту й задушевність, які стали причиною широкого визнання пісень П. І. Майбороди «Рідна мати моя» («Рушничок») 1958 на слова А. С. Малишка, що стала відомою у багатьох країнах світу. Народне визнання отримали також пісні: «Ти любов моя» (написана до кінофільму «Доля Марини» у 1953 році) Г. Л. Жуковського, «Летять, ніби чайки» (1965 р.) Ю. Г. Рожавської, «Ти гори, моя зірка» (до кінофільму «Гори, моя зірка») І. Н. Шамо, стихія ліричних переживань нерідко втілюється в жанрі побутового вальсу. Ритмічна пластика, опоетизована гамою задумливо-світлих і ніжних, схвильованих, радісно- піднесених почуттів, лежить в основі образного рішення подібних пісень: «Студентський вальс» П. Д. Гайдамаки на слова А. Малишка, «Незабутній вальс» А. Й. Кос-Анатольського на вірші А. Пашко, «Святковий вальс» І. Н. Шамо на вірші Л. Ковальчука та інші.

Одна з провідних тенденцій сучасного періоду, помітно розширивши межі інтонаційно-образного втілення тем, – злиття пісні з жанром класичного українського фольклорно-побутового романсу. Вона знаходить втілення у пісенній творчості А. І. Білаша, що розгорнулася на початку 1960-х років, творчість якого займає почесне місце в історії української музики. Індивідуальність його музики полягає в особливій відкритості, емоційній свободі висловлювання. Це визначило наповненість змісту, м'який ліризм, мелодичну щедрість, також простоту й поетичність його пісенного стилю. Серед відомих пісень Білаша особливо популярні зразки сучасного пісенного романсу: «Журавка» (слова В. Юхимовича), «Сніг на зеленому листі», «Ясени» (слова М. Ткача), «Два кольори» (слова Д. Павличка). До найбільш відомих пісень композитора 1970-х років відноситься пісня «Я жив в такі часи» (слова Н. Рибалко).

З новим запалом розвиваються різноманітні жанри та форми української пісенної естради, в яких багато молодих композиторів активно пробують свої сили. Чимало нових художніх результатів дав творчій метод використання фольклорного матеріалу на основі специфічних закономірностей сучасного формотворення та джазової імпровізації. Емоційна наповненість, жвавість, яскравість та темперамент нерідко заломлюються в структурно-ритмічних та тембрових засобах тоді молодіжного стилю «біг-біт». Кращі досягнення національної пісенної естради пов'язані з творчістю О. Білаша, І. Ковача, Б. Буєвського, В. Іванова, Л. Дичко, Є. Зубцова, І. Карабиця, К. Мяскова, М. Скорика, В. Тилика, В. Філіпенка, В. васюка, М. Стецюна, В. Шаповаленка та інших.

Кінець 1960-х - початок 1970-х років – період «нової фольклорної хвилі», коли відбувалося переосмислення народнопісенних традицій. Прикладом такого твору є цикл «Десять обробок українських народних пісень» (1961) В. Кирейка, що дав поштовх на майбутнє для створення композитором творів масштабного плану.

Значний внесок у період «нової фольклорної хвилі» зробив М. Скорик, який мав певну базу, знання, так би мовити, володів оновленим розумінням того, як правильно та влучно поєднати народні першоджерела із сучасними композиторськими техніками (алеаторика та серійність, використання прийомів політональності, сонористики, поліладовості та ін.). Тож у своєму вокальному циклі «Три українські веселі пісні» (1974 р.), написаному для сопрано та камерного ансамблю, композитор переосмислює художньо-образний зміст поетичного тексту, через це він навмисне загострює аутентичні інтонації та метро-ритмічні особливості пісень західноукраїнського регіону.

У 1970-1980-х роках естрадна пісня змінюється, тепер вона тяжіє до театральньо-видовищного, концертного виконавства. Все частіше свою увагу привертають цікаві молодіжні рок-культури, які проходять у різних форматах: концерт, дискотека, студійно-телевізійний формат – які часом викликають

нерозуміння старшого покоління. Пісня того періоду – це складна поліфонія, що насичена різними стильовими рішеннями та художніми принципами.

Одним із нових явищ 1960-1980 рр. українського мистецтва був музичний нонконформізм, феномен якого розкрила в своїй дисертаційній праці Легенький І. Ю. (2017). В роботі дається розгорнутий аналіз поняття та суть явища на прикладі композиторської діяльності, яку авторка характеризує наступними словами: «Творчість нонконформістів поєднує в собі пафос художнього, живописного, навіть архітектурного мислення і суто музичну стихію, що відтворюється як своєрідні музичні інсталяції, конфігурації симбіотичного змісту, спонукає до створення нових жанрових форматів та стильових інтроверсій» [51 с.3]. Тобто, нонконформізм базується на застосуваннях новітніх технічних пошуків засобів виразності композиційного письма, термін «нонконформізм» в словнику розшифровується як перечення суспільно прийнятим нормам, які не вписувались у скуті радянські погляди на мистецьку діяльність.

Барвистість та значимість змісту, що відповідав проблемам того часу, широке й плідне зближення та взаємне збагачення міської та християнської пісні, інтенсивне «стирання» приватних діалектних ознак на основі досягнення великого ступеню узагальненості народної інтонації – це особливості та процеси, що характеризують багатогранний образ пісні другої половини ХХ століття, визначають перспективи її подальшого розвитку.

Ми бачимо, що в композиційному плані обробки пісень на народні мотиви дуже різноманітні, одні композитори тяжіють до поєднання «старого» із новітніми тенденціями сучасного мистецького кола, інші, навпаки, зберігають автентичність. Композиторська діяльність потребує від митців присутності філософського мислення, аналізуючи творіння митців ми завжди орієнтуємось на їх життєві погляди, відшукуємо послання, які часто скриті в символах, в музиці ХХ ст. використовувались усі відомі формули світосприйняття, від

математичного до архітектурного, тут присутні і поєднання міфічного сакрального із реаліями справжнього часу і все це втілюється за допомогою нескінченних варіантів композиційної техніки.

1.2. Використання українського фольклору у вокальних творах харківських композиторів ХХ ст.

Харківська композиторська школа почала своє існування у далекому 1917 р. представники школи сьогодні відомі у всьому різноманітність творів, класовий професіоналізм, базувалися на засадах спадкоємства, майже кожен композитор був викладачем в Харківській консерваторії (зараз це ХНУМ імені І. П. Котляревського) і передавав свої знання наступним поколінням творців. Очільником був викладач від Бога, композитор С. С. Богатирьов, його вагомий вклад до сих пір прославляє Слобожанський край.

Щоб краще освітити тему даного підрозділу, ми звернемося до розгляду вже існуючих праць пересвячених харківській композиторській школі. В статті Б. Сінченко говориться про важливий внесок С. Богатирьова, який поклав початок розвитку поліфонічних жанрів, принципам контрапунктичного композиційного письма, завдяки чому «Інтерпретація жанру сонати харківськими композиторами сягала полярних значень» [68 с. 227]. Новітні засоби виразності, які активно почали використовуватися митцями ХХ ст. були закладені саме С. Богатирьовим, був одним із небагатьох хто почав втілювати принципи додекафонної техніки у своїх творах.

У 2017 р. музикознавиця Я. А. Прохоренко-Деньгуб (2017) присвятила статтю випускникам класу С. Богатирьова. Авторка надає список фактів, які свідчать про прогресивність поглядів та переосмислення музичного фольклору.

Процес композиторського внеску харківських музичних діячів був розглянутий в статті О. Кравченко, А. Єрмоєнко, автори зробили невеликий

екскурс по десятиліттям минулого сторіччя і до нашого часу, розкрили проблематику творчого процесу Ігоря Гайденка. Також в їх роботі згадується прихильність композиторів шістдесятників до стародавнього музичного фольклору. Вагомий внесок в методологічну базу був зроблений дослідницькою працею А. Мізітовою [56, с. 43]. Стаття цікава детальним аналізом творів написаних в 1980-1890 роках. Порівняння між собою шкіл Харкова та Києва подані в статті І. Драч [25].

Аналізі жанрів та стилів української музики кінця ХХ-ХХІ ст. говорить нам про присутність активної тенденції до синтезу різних музичних моделей в нових формах, які сьогодні вже вважаються традиційною мовою композиційних технік нашого часу. Також музичні зразки демонструють нам прихильність авторів до досвіду з минулих поколінь (впровадження в музичну тканину обрядово-пісенних традицій, інтонацій давнього фольклору, збагачених моральними та етичними цінностями) який нагадує нам про старожитні традиції України. Як сказав колись М. Колесса «<...> без здобутків народної творчості не з'явилась би професійна музики» [63, с. 149].

В нашій роботі ми звертаємо увагу на композиторів в чиєму творчому спадку присутній музичний український фольклор. Серед таких композиторів були: В. Мужчиль, Ю. Мейтус, А. Штогаренко, В. Борисов, В. Бібик, Д. Клебанов.

Використання інтонацій західноукраїнського фольклору можна почути в операх Ю. Мейтуса «*Украдене щастя*» (хоровий номер «Ой, там за горою») О. Гогайзель (2021) [15] і «*Вітрова Донька*» («Ой, на горі на високій», «Кинув косу в романець», «Ой вишивала я промінням»). В них відчувається «майстерне органічне злиття прийомів сучасної композиторської техніки з народно-пісенними елементами». Ладо-гармонічну основу українських дум втілено в вокальному циклі «*Кобзареві*». В обробках пісень Ю. Мейтус відрізняється особливою побудовою музично-тематичного матеріалу, це своєрідний потік

вільної думки розвитку теми, більша частина пісень має куплетно-варіаційне чергування в наскрізній або 3 частинній формі. Але все ж таки Ю. Мейтус віддає перевагу простим технікам композиції в обробках українських пісень «У своїх обробках композитор прагнув переказати зміст народної пісні в оригінальному за музичною формою поєднанні: він підкреслював послідовність розвитку її сюжету, контрастне протиставлення різних куплетів, самостійність характерів персонажів пісні тощо» [64 с. 149].

В вокальному циклі на вірші Т. Шевченка написаному Д. Клебановим у 1959 р. слухачі звернуть увагу на присутність інтонаційних побудов та характерних ритмічних вирішень, які тісно пов'язані із народною пісенністю минулих часів. Кожен номер циклу наповнений драматургічними принципами, Д. Клебанов підкреслює в своєму творі важливість літературного джерела і тісно переплітає його із фольклорними мотивами і «<...> називає свої музичні мініатюри піснями» [20, с. 10] чим наближує цикл до простонародної пісенної традиції.

Творчі погляди А. Штогаренко розглянуто в статті Г. Виноградова (1977), в ній є рядки присвячені плідній праці майстра над популяризацію народних мотивів, Андрій Якович почав працювати над обробками пісень ще на початку свого творчого шляху, це дозволило йому удосконалювати своє письмо і разом з тим створювати цікаві варіанти сплетінь минулого із сучасним. У 1937 році була написана симфонічна сюїта для голосу «Дівоча доля», автор вищезгаданої статті зауважує, що на протязі усього твору вокальна партія демонструє куплетно-приспівну будову, в оркестрі відчутне тяжіння до програмно-симфонічного мислення, мелодичні проведення підтримують характер текстового матеріалу.

Вокальна та хорова творчість В. Борисова наближується до неофольклорної течії, композитор опирається на фольклорні традиції в хорових творах, чисельні народні мотиви – як першооснова його творів, звучать і в великих жанрах. М. Бевз (2021) в статті присвяченій спадку композитора, пише

про прихильність В. Борисова до українських народних традицій, особливо це проявляється у зрілому періоді творчості: «<...> у 1950-ті роки була створена кантата на чотири частини для хору і симфонічного оркестру “Народне свято”, <...> обробки народних пісень без супроводу для хору без супроводу та для голосу з фортепіано “Ревуть, стогнуть гори хвилі”, “Прекрасний мій ліс”» [4, с. 31].

Видатний композитор В. Бібік, твори якого відомі у всьому світі, також віддав данину народним текстам, він написав Триптих для мішаного хору а cappella (1970), кантату *«Дума про Довбуша»* (1972 р.). Музикознавець О. С. Щетинський (2021) дає наступне спостереження стосовно згаданих композицій: «Естетично і стилістично ці твори ще вельми далекі від “авангардних пошуків”<...> але близькі до нової фольклорної хвилі» [77, с. 47]. Продовжив поєднувати сучасні техніки з фольклорними традиціями і студент В. Бібіка, В. С. Мужчиль (кантата *«Сказання про правду і волю народу»*, поема *«Косив батько жито»*).

Окремо хочемо відмітити прихильність харківських композиторів до творів видатного українського поета та пророка, борця за свободу народу Т. Г. Шевченка. Світлана Бондар (2015) у своїй статті представила перелік композицій на шевченківські вірші, серед них згадуються твори композиторів Ю. Алжнева – вокальне тріо *«Тече вода з-під явора»*, обробки народних пісень *«По діброві вітер віє»*, *«Ще треті півні»*; Л. І. Донник – обробка нар. пісні *«Зоре моя вечірняя»*, В. М. Птушкіна *«Як би мені черевики»* та твори В. І. Дробязгіної *«Барвіста стрічка»* і *«Український триптих»*.

Звертаючись до творів Т. Г. Шевченка, композитори, мають на меті звернути увагу слухачів на долю народу, віддати шану минулим історичним подіям і прославити Україну та її традиції в мистецтві, а багатство образів (від особистих переживань до масових проблем) в поезії письменника слугують невичерпним джерелом натхнення для композиторів.

Висновки до Розділу 1

Україна – одна з багатьох країн, чия фольклорна спадщина майорить пісенним багатством. Багата палітра різноманітних інтонацій минулих часів почала викликати інтерес в колі композиторів ХХ ст., що привело до появи нових течій і музичних тенденцій. Середина ХХ ст. стала поштовхом до проявів своєї етнічної групи, як одного із видів протесту радянському режиму. Мистецька діяльність стала опиратися на народні джерела і підкреслювала свою українську національність. У цей період композитори активно писали музику опираючись на національний мелос. Чисельні обробки, стилізація народних мотивів були і є візитною картою вітчизняних композиторів. Музикознавче середовище також збагатило свою наукову базу працями, які розкривають поетапне становлення української національної композиторської школи, в тому числі продовжуються писатися наукові дослідження, які базуються на аналізі творів присвячених популяризації минулих пісенних традицій.

Представники харківської композиторської школи – відомі у всьому світі, музична спадщина демонструє їхню активну позицію у створенні нових жанрів та стилів, які тісно поєднуються із самобутністю культурного спадку. Чисельні музичні приклади репрезентують великий професіоналізм слобожанських митців в освоєнні усіх світових систем композиційного прогресу, це і поліжанрові та полістилістичні принципи, гра ритмічних комбінацій, поліметричні та полігармонічні засади, алеаторика та використання додекафонної техніки і багато іншого.

В даній роботі представлена творчість Валентини Дробязгіної, вона присвятила свою діяльність різним видам жанру, нажаль її творчий спадок не такий великий як у багатьох інших представників харківської школи, але він має чудові приклади художньої майстерності композиторки. Майже увесь свій творчий шлях, майстриня ішла із «піснею», вокальні жанри займають більшу

половину її доробку. Характерними стильовими прийомами Валентини Іванівни є присутнє тяжіння до оркестрових «конструкцій», які простежуються в хорових композиціях, візитною карточкою є її прихильність до остинатності, створення діалогів, чергування тексту із вокалізацією, різнобарвність фактурного змісту в рамках одного твору вона то щільна, то навпаки прозора а інколи взагалі відсутня.

Свій композиторський талант В. І. Дробязгіна розвивала в класі В. Борисова та М. Скорика, обидві школи гармонійно поєдналися у її творах. Від В. Борисова – успадковане тяжіння до фольклорних джерел, та досвід в написанні концертних творів, створення тонально-колористичних контрастів. В свою чергу із суспільних поглядів на мистецький спадок В. І. Дробязгіної, найкращі твори були написані в період її навчання у М. Скорика, до них відноситься вокальний цикл на народні слова та вірші Т. Г. Шевченка «*Барвіста стрічка*», і симфонія «*Софія Київська*». Але слід пам'ятати, що це передчасні висновки, адже більша частина мистецького спадку композиторки на сьогоднішній день є мало вивченою.

РОЗДІЛ 2

ВОКАЛЬНИЙ ЦИКЛ «БАРВИСТА СТРІЧКА», ЯК ВЗІРЕЦЬ ВОКАЛЬНОГО СПАДКУ В. ДРОБЯЗГІНОЇ

2.1. Музикознавчі розвідки життєвого та творчого шляху В. Дробязгіної

Біографічні відомості композиторки В. Дробязгіної на сьогоднішній день представлені в деяких інтернет ресурсах [30], в музичних газетах [28], енциклопедіях [27]. В даній роботі, вперше викладено інтерв'ю з її студентом Р. Коширцевим (див. Додаток А), в якому ми стали на дорогу пізнання індивідуального стилю письма майстрині. Також була проведена бесіда з виконавицею вокального циклу «Барвіста стрічка», де ми отримали чудовий відгук про музику В. Дробязгіної (див. Додаток В).

Видатна харківська музична діячка Валентина Іванівна Дробязгіна була неодноразова нагороджена державними відзнаками. Молода і сповнена натхнення студентка прийшла у клас В. Т. Борисова після випуску з історико-теоретичного факультету Полтавського музичного училища. Після закінчення навчання Валентина Іванівна вдалась до педагогічної діяльності. А в 1981 р. вступила до Київської консерваторії і закінчила асистентуру в класі М. Скорика.

Кожний композитор у певному сенсі є засновником нового авторського напрямку – того, що прийнято називати «стилем композитора». Композиторський стиль В. Дробязгіної, звичайно, потребує окремого дослідження, адже у її творчому доробку присутні різноманітні прийоми та техніки. В цілому, творчість В. Дробязгіної близька до традиційної (не авангардної) гілки композиторського мистецтва, знаходиться у полі «розширеної тональної та модальної техніки». Водночас композиторка володіла всім різноманіттям сучасних технік та застосовувала їх у своїх творах, виходячи

з творчого завдання. Також В. Дробязгіна була знавцем та виконавцем джазу й залучала риси і цієї стилістики до своїх творів. Жанрова перевага випадала в її діяльності на камерно-вокальні та хорові композиції, праця зі словом є джерелом натхнення і лабораторією ідей. Із слів Р. Каширцева, ми дізналися, що композиторка орієнтувалась не тільки на свої відчуття та сприйняття музичних образів, а також ставила себе на місце сучасного слухача.

У творчому спадку мисткині є і твори для фортепіано (два концерти), симфонія *«Софія Київська»*, Сюїта для 4-х тромбонів і органу, *«Дивертисмент»* для камерного оркестру, вокально-хорові твори: *«Час кращих»* на вірші М. Светлова, Н. Асєєва, *«Фантазія-вокаліз»*, *«Травневий сад»*, *«Український триптих»*, *«Веселі пісеньки»* на вірші С. Маршака, вокальні цикли: *«Заблукала голубка»* для голосу з фортепіано на слова Р. Альберті, *Дві балади* на слова Ф. Гарсія Лорки, фантазія-вокаліз *«В джазових ритмах»*, *«Барвіста стрічка»* на народні тексти та вірші Т. Г. Шевченка.

Починаючи з 1970 року стильові пошуки українських композиторів того часу були направлені на поєднання фольклору західних областей України з традиціями сучасної української масової пісні, що, до речі, простежується і у творчості В. Дробязгіної. Вона зберігає всі тенденції розвитку масової української пісні. У своїх творах, за допомогою індивідуального стилю письма їй успішно вдається створити ліричні, радісні і безтурботні образи, оспівати тему любові до рідного краю, чітко передати образ незламного чоловічого духу та ніжності й краси української дівчини – збірки пісень.

Професор ХНУМ ім. І. П. Котляревського Н. А. Белік-Золоторьова (2019) присвятила своє наукове дослідження хоровим творам В. І. Дробязгіної. В статті були розглянуті: Концерт а саррелла *«Травневий сад»* для жіночого або змішаного дитячого хору; хоровий твір *«Таємниця»*, хоровий цикл *«Український триптих»*. Проаналізовані композиції створили уявлення про композиційне мислення композиторки в вузькому жанровому колі, а саме, хорових творах. За висновками

Н. А. Белік-Золотарьової ми можемо сміливіше орієнтуватися в твердженнях про стильове направлення Валентини Іванівни. В статті неодноразово згадується про оркестрове мислення композиторки, про використання звукозображальних характеристик звуків природи (шум води, спів птахів, коливання вітру та інше). Також були зроблені спостереження до організації слова в музичній тканині: «<...> чутливе сприйняття поезії різних авторів, вміння проникнути до змісту вірша, відчутти їх “музикальність”. <...> Образи віршу посилені й озвучені композиторкою в цілісній системі повторів <...>» [6, с. 8]. Серед стильових прийомів часто зустрічається принцип остинатності, використання розширеної діатоніки і тяжіння до варіативного розвитку музичного матеріалу.

До музикознавчих розвідок творчості В. І. Дробязгіної належить стаття Ю. Гавриленко (2020), в якій авторка аналізує «Український триптих» і зазначає, що: «Хор залишає яскраве враження завдяки афористичності розподілу тематичного матеріалу в формі, структурній чіткості і особливій симетрії» [11, 16].

Опираючись на існуючі матеріали життя та творчості В. І. Дробязгіної, ми можемо сказати, що її діяльність залишається не розкритою в наукових розвідках і потребує доповнень.

2.1. Композиційно-драматургічний аналіз вокального циклу

В українському музикознавчому просторі ми маємо змогу ознайомитись із значною кількістю робіт присвячених жанру вокального циклу, наукові джерела представляють опис композиційної та драматургічної структури вокальних творів як вітчизняних так і західноєвропейських зразків. Наприклад в роботі О. Литвинової (1982), вокальний цикл розглядається з точки зору «<...> художньо-естетичного порядку» [52, с. 187]. Наведемо три варіанти розвитку становлення вокального циклу, які подані в праці авторки, це:

- «вокальний опус» – композиції в яких відсутній наскрізний принцип. Композитори обирають вірші одного чи декількох поетів із однаковим смисловим і драматургічним наповненням;

- «цикл опус» – зібрані твори мають спільну ідею, яка простежуються між частинами циклу, є чіткий порядок номерів а «<...> поетична основа має єдиний зв'язок, або розкриває декілька сторін одного образу чи затверджує одну тему у різних образних аспектах» [там само];

- «вокальний цикл» – прослідковується послідовність композиторського задуму, за допомогою наскрізного розвитку і «<...> має непорушну конструкцію» [52, с. 178].

В даному розділі ми розглянемо вокальний цикл, який можна віднести до усіх трьох категорій згаданих вище. Музичний розвиток ХХ ст. несе в собі радикальні зміни – мистецтво почало набувати нового вигляду, відокремлюватись від політики, а композиторські напрямки і способи вираження художнього замислу постійно варіювалися та комбінувалися у різних стилістичних «ключах».

Вокальним циклам написаним наприкінці ХХ ст. притаманні наступні риси композиторського письма:

- синтез мелодичного та декламаційного вираження поетичного тексту;
- темброве розширення за допомогою впровадження додаткових груп інструментів, або і цілого камерного оркестру;
- трактовка вокалу, як одного із учасників інструментальної групи, що веде за собою збагачення співаком його виконавського арсеналу. За Л. Горелік [17].

Вокальний цикл В. Дробязгіної «Барвіста стрічка» для сопрано та фортепіано написаний у 1980 році. Українське музичне життя 60х-80х років поступово починає по-новому підкреслювати свою національну самобутність, яку радянська влада так активно намагалась викоренити. Б. Сюта говорив про цей

час, як про модерновий період, де індивідуальна музична мова композитора була першоосновою у створенні твору. В цей час виник художній рух, нонконформізм, представники якого виступали проти нав'язливих ідей влади. В дослідженні І. Легенької ми знайшли наступні рядки, що на нашу думку вдало розкривають особливості художніх пошуків нонконформістів, в яких: «<...> поєднується пафос художнього, живописного, архітектурного мислення із суто музичною стихією, де відтворюються своєрідні музичні інсталяції і конфігурації симбіотичного змісту, що призводить до створення нових жанрових моделей та стильових варіацій» [51, с. 3].

Цикл «Барвіста стрічка» складається із 9 частин: перші 6 – на народні тексти, три останні – на вірші Т. Г. Шевченка. Виходячи з текстового змісту, обраного В. Дробязгіною ми бачимо бажання композиторки до створення потужного твору наповненого глибинними переживаннями за свою батьківщину. Усі вірші – це фольклорний здобуток українського народу і кожен з них розповідає історію нашого з вами минулого, зображає долю люду в тяжкі роки і демонструє народно-обрядові традиції. Зміст циклу розповідає також про жіночу долю, розкриває тему кохання, змальовує красу природи, Валентина Іванівна віддала шану і народним святкам, релігійним та язичницьким віруванням, які завершила філософськими роздумами про те, що все в житті циклічне.

Перш ніж почати огляд кожної частини окремо, звернемо увагу на назву «*Барвіста стрічка*», що є сама по собі не простою і криє в собі певний задум (за здогадками магістрантки). Як нам стало відомо із інтернет джерел барвіста стрічка: «...є знаком дияконського сану, це частина вбрання у вигляді широкої стрічки, яка одягається через плече, вона має назву орар, диякон підіймає його під час ектенії. Цей звичай зберігся з тих часів, коли у церкві співали всі віруючі, а диякон диригував» [60]. Таким чином ми можемо зробити висновок, що в циклі є і релігійний підтекст. Валентина Іванівна зупинилася на 9-ти частинах.

Звернемося до характеристики символу: «Дев'ять¹ – число повної досконалості, бо в ньому містяться всі числа від 1 до 9. Це трикутник трьох (три по три) – повний образ усіх світів. Це число посвячення в таємниці життя, смерті і переродження. [68]. У Біблії – це символ закінченості або суду, на 9-й день Господь дає наказ ангелам провести душі і показати їм пекло. Також ми не можемо оминати і той факт, що такий жанр як Реквієм в латинському обрядовому дійстві включає в себе 9 частин. Про те що «*Барвіста стрічка*» нагадує жанр Реквієму згадується у статті А. Давітадзе (2017): «За жанром – це фактично реквієм, <...> а народне слово модулюється в авторський музичний прообраз. У цьому контексті вже не важливий сам зміст народних слів, першочерговою тут є музична інтонація, яка виражає плач, велику скорботу про Україну, про долю її населення, її героїв» [29].

Якщо взяти до уваги, що три останні пісні написані на слова Т. Г. Шевченка, а попередні є прикладом усної народної творчості, то тоді ми маємо два блоки: Перший складається з 6 частин, другий має три частини. Тоді варто поглянути і на символіку цифри 6, яка: «<...> символізує втілення Божого плану на Землі. Взаємопроникнення двох трикутників і утворення шестикутної зірки є також поєднанням Бога (як макрокосмосу) і Людини (як мікрокосмосу). Трикутник, спрямований вершиною донизу символізує божественний Дух, що сходиться на Землю та Людину. Трикутник вершиною догори – це символ Людини, що прагне до Неба, до духовної та фізичної досконалості» [79]. Отже, даний вокальний цикл демонструє нам твір, який має у своєму змісті не тільки поетичний та музичний матеріал а й символічні знаки, шифри та повідомлення.

¹ Число 9 входить до переліку магічних, оскільки складається з трьох трійок Воно завжди мало вищу силу. Дев'ять місяців мати виношує дитину в утробі. За міфологією бог Перун опікує родину, що має 9 дітей. Це число дуже поширене в українській обрядовості. За народними повір'ям, коли купували нову діжу, то в ній мало бути рівно 9 пар клепок, які стояли так, як росте дерево. Саме в такій діжі добре сходять хліб. «Число 9 вживається у всіх закляттях, замовляннях. Воно оточувало людину, її двір ніби чарівним колом, яке не може перейти нечиста сила [68].

Відкриває цикл пісня «**Чом, чом, земле моя**», текст має авторство і написаний Костянтиною Малицькою (1872-1947) у 1904 році. Постать К. Малицької та її творча спадщина є вагомим віхом для українського народу. Патріотичність, любов до своєї країни прочитується у кожному рядку написаному поетесою. Як стало відомо, останні рядки «Чом, чом, земле моя» довгі роки були скриті від суспільства, це пов'язано з прямим нагадуванням спільноті про пролиту кров народу за «<...віру і свободу>» [61]. Наталія Осипчук, одна з просвітителів творчості письменниці, пише, що текст вірша в нашому сьогоденні може вважатися: «Справжнім гімном нескореним, які “пролили кров свою за віру й свободу”» [61].

Починається композиція вступом в скрипковому ключі та у вільному темпі без вказівки тональності і розміру, викладений шістнадцятими, які в різній метричності повторюють 11 різних тонів – прийом репетиції. Характерним звуковим сигналом у вступі слугують два хроматичні арпеджіо, які на декілька секунд переривають монотонність звукового потоку. Перші дві фрази вокальної партії мають однакову інтонаційну будову, з незначною ритмічною розбіжністю, в фортепіанній партії витримані басові акордові стовпи, які в своїй інтервальній будові складають дві $m9$ і тритон всередині, наступний – $v9$, $m2$, $v9$. В цей час в лівій руці звучить «безмовна тиша». Мелодія доручена партії вокалу, яка починається з традиційного для української мелодики інтервалу $ч5$ після якої в низхідному русі ми чуємо $m3$ та інтонації малих секунд. Обидві фрази завершуються півтоновим глісандо вниз.

В наступному музичному реченні йде зміна характеру, в нюансі *tr* звучать $m2$ дрібними тривалостями, фраза закінчується треллю на голосну (а), супровід також набуває змін, його виклад такий самий як у вступі тільки тепер в басовому ключі. Напружений характер створюється трелями в лівій руці на фоні остинато, що веде нас до завершення першого куплету пісні. Другій частині передують експресивність, гучна динамічна напруженість, ущільненість фактури,

відбувається перехід вокальної партії в другу октаву, часті повтори глісандо та оспівування голосних, а в завершенні звучить кластерна репетиція. Після чого йде поступовий спад, інтонаційні мотиви вокального заспіву тепер звучать у фортепіанній партії на фоні протяжного голосоведіння вокальної лінії. Але незабаром ми спостерігаємо повернення до попереднього характеру, де відбувається кульмінаційна точка з виходом на ля бемоль другої октави, і акомпануючого післяслова постійними трелями. Завершується пісня повтором з незначними змінами мелодичного матеріалу першої частини.

Отже, пісня, як і вірш поділена на дві частини (*a-b-a1*). Перша частина постає питаннями-зверненнями до землі, як до духовної істоти, друга – відповідями. Музичний матеріал демонструє незначну контрастну відмінність між частинами. В основі мелодичної лінії вокальної партії лежать інтервали *ч5*, *м2*, *м3*, *м7*, дрібні тривалості, поліритмія в частині *b*. Застосування тріолей, квінтолей, секстолей. Висхідні та низхідні секундові глісандо, трелі, вокалізація голосних, гнучка динамічна палітра та характерна різноманітність: (*Rubato*, *Animato piu mosso*, *meno mosso*, *accelerando*). У фортепіанному супроводі часто зустрічаються наголоси, на початку твору є вказівка «беззвучно зіграти». Барвистість музичної тканини даної пісні повністю втілює змістовність вірша, в якому є опис як картин природи чарівного рідного краю так і патріотичність. Наприклад, секундові низхідні інтонації і трелі можуть слугувати звукозображенням співу птахів, широке розташування акордів – просторами Українського краю, кластери, та різкі хроматичні інтервали – покликані відтворити картини боїв на нашій землі.

В такій різноплановій палітрі засобів виразності ми чуємо і потяг композиторки до народної, фольклорної творчості, вокальна партія насичена інтервалами *ч5*, трелями та оспівуваннями, вокалізаціями голосних в яких яскраво звучать гуцульські мотиви.

II частина «Летять галочки» *h-moll* приклад весільної. До нас дійшло 6

варіантів об'єднаних схожою ритмо-інтонаційною структурою: AA' – (5+5+7)2. В статі О. Дудар (2009) охарактеризовано кожен варіант пісні: «<...> пентахорд іонійського нахилу з субсекундою (Погребище), пентахорд із субсекундою та субквартою, хроматизованим 4 ступенем і приставною верхньою терцією (Брага), пентахорд еолійського нахилу з хроматизованим 4 ступенем і приставною верхньою терцією (Чорнокозинці), пентахорд із субсекундою та хроматизованим 4 ступенем (Терешівці), пентахорд з варіабельним 3 ступенем, хроматизованим 4 ступенем та субквартою (Зятківці), еолійський гексахорд (Пилипи Олександрівські)» [31, с. 159].

Обряд весілля в українських традиціях пишається своєю чуттєвістю до нареченої, тому майже в кожній пісні є інтонації жалю до молодої. «*Летять галочки*» – виконується у вечір перед весіллям, в колі подруг молода жалкує по своїй свободі, сумує за рідною хатою та безтурботному життю під батьківською опікою, текст твору – діалог нареченої з подругами. Починається номер чотиритактним вступом який імітує спів птахів, в правій руці за позначкою композитора (натискати клавіши беззвучно) звучить секундний інтервал, який поступово виростає у 4^4 , d^5_3 , що звучить на протязі 3-18 тт. чим створює лише легкий обертоновий фон, наче хоровий спів на *mormorando*. Як ми знаємо, «Летять галочки» в традиційному фольклорному варіанті – хорова пісня, тож можна припустити, що Валентина Іванівна втілює в даній частині за допомогою фортепіанного супроводу присутність колективного співу.

Вокальна партія починається з 5 т. у вигляді переклички, заспів вокалістки – відповідь лівої руки фортепіано, мотив який повторює мелодію вступу, свого роду лейттема усієї частини. Схвильований емоційний стан молодої передається за рахунок частих метричних змін на кожен такт (5/8, 7/8, 7/4, 5/8, 6/8, 6/4, 9/8, 8\8, 4\4) – прийом поліметрії. Мелодія вокальної лінії невибаглива і поступова, є часті повтори, що наближують пісню до народної стилістики, а відсутність різких динамічних сплесків – покликана втілити інтимність дівич вечора. Перший

куплет починається з описової історії про те, як летіли пташки та на які гілочки сіли, мелодія рухається по чистій кварті вгору з високою VI нотою h-moll тональності, ознака дорійського ладу. Коли пташки ставлять питання зозулечці, інтерваліка змінюється на низхідну *m3* та *ч5*. Відповіді зозуленьки викладені одноманітною мелодією на інтервалі *ч5* в низхідному русі восьми тривалостями, на кожен ноту припадає склад, тому виконання наближується до говіркого штриху, декламаційна манера відповіді помітно контрастує із заспівом пташок. Другий куплет починається аналогічно першому, повтор музичного матеріалу повністю співпадає із попереднім а закінчується уся частина п'ятитактовим післясловом фортепіанної партії.

Загальна фактура твору помітно прозора, вокальна лінія часто залишається солюючою, зустрічаються декілька низхідних глісандо на *ч4*, присутні секундові інтонації (*lamento*), часті використання сильних акцентів. Уся пісня пронизана секундними та квартовими інтервалами.

Варто згадати, що у М. Скорика також є композиція «Летять Галочки», яка входить до вокального циклу, таким чином ми бачимо що В. Дробязгіна в деякому сенсі наслідувала свого наставника.

III ч. – «Ой, вийду я на вулицю» – (*Allegro moderato, g-moll, 4/4* схема твору: *a-b-a1*) – жартівливо-драматична пісня з елементами драматургічної гри. Починається двотактним вступом, із зламаною фігурацією, що імітує гру на цимбалах. В нюансі *mp* вступає партія голосу, яка повинна виконуватися у декламаційній манері, зустрічаються інтервали тритону та *в3*. В частині (*b*) композиторка створює фортепіанні картинні вставки, у вокальній партії в цей час звучать слова «Приїхали із Києва паничі» тт. 12-16, а наступні три такти – це імітація самих паничів, яка втілена у фортепіанному програші, в такому ключі побудована уся частина, мелодія складена в розспівній манері, В. Дробязгіна підкреслює фразування легатними лініями. Дві фрази закінчуються висхідним глісандо на голосну (*a*) де остання восьма виписана на стакато, в тт. 25-27

відбувається поступове експресивне наростання, яке приводить до кульмінації тт. 28-29, де повторюється одна і та ж сама мелодія та слова, вокаліст має скористуватися манерою співу в крикливому характері *as2* до *a1* заспівати глісандо. До третьої частини нас веде фортепіанний програш тт. 31-39, де в кожному такті відбувається зміна розміру (7/8, 3/4, 6/8, 3/4 і так далі), разом із цим йде гра динамічних контрастів, чергування *f* із *sp*. Необхідно зберігати чіткість дикції, рівність подачі дихання та позиційно високе звучання, голос має звучати в яскравих тембральних фарбах, у поєднанні із швидким темпом необхідно зберігати гнучкість мелодії, постійні висхідні рухи провокують на форсування, та перетримку тривалостей. Щоб запобігти такому ефекту, необхідно співати зібраним звуком, із подачею слова на зуби, для цього дихання повинне бути більш поверхневим, щоб не робити звук важким та занадто об'ємним, слід пам'ятати, що дані пісні мають народну основу, тож тільки академічною манерою співу тут не обійтись.

IV ч. «На вулиці скрипка грає» – (*Moderato*, схема твору: *a-b-c-a1*, розмір 7/8 з пульсацією: 3/4 – 4/4 – яка залежить від тексту. Це посилює комічний ефект, підкреслює народний характер музики. Четверта частина циклу має куплетну форму, атональну концепцію. Ознаки членування: тематичний, словесний текст, додаткові помітки (*tempo I*). Написана на народний текст, який відноситься до жартівливого фольклору.

Веселий характер підкреслюється множинними форшлагами, причому вони, в основному, квінтові та октавні, що притаманно народній музиці. Ці ж прийоми є звукозображальними – ніби гра на струнах скрипки. Фактура у творі поліфонічна: фрази вокаліста переграються з акомпанементом, ніби імітують один одного. У творі відсутня тональність (що є яскравим прийомом ХХ сторіччя, згадати тільки про Б. Бартока). Кульмінацією твору є розділ С, де звучать веселі вигуки "гей!", після чого повертається 1 куплет і твір завершується таким же невимушеним настроєм.

У перших трьох тактах вступу витримується тон “e”, хоча при ключі немає знаків взагалі. Фактура монодійна. В басу октавні форшлаги, а ось у сопрано септимові (*d-e*). Як відомо, при виконанні народних пісень співаки часто брали приблизну висоту нот, тому ми могли чути неспівпадання звучання – тобто цей прийом «висотного неспівпадання» використовує й композиторка, аби надати твору більшої наближеності до народного звучання. У партії виконавця також присутні форшлагові стрибки, їх діапазон починає коливатись від квінти та терції. З давніх часів квінтови, октавні та терцієві інтервали були основою народної музики, тому саме цим пояснюється вибір автора у засобах виразності.

Стосовно тональностей, то перші два такти дуже спірні у питанні: мажор чи мінор? В басу витримується звук “e”, а в сопрано “g”, нібито мінор, до тогож далі ще й з’являється “fis”. Також є звук “d”, що є п’ятим щаблем тризвуку *G-dur*. Тобто з самого початку у творі неможливо визначити чіткий лад. Така властивість притаманна архаїчним пластам українського фольклору і була підхоплена багатьма композиторами ще на початку ХХ століття, в тому числі і Валентиною Дробязгіною.

Також варто сказати про те, що в творі панує принцип «опорного тону» в кожному з певних відрізків є стійкий тон, навколо якого групуються усі інші. Так у вступі і першому куплеті головний тон – *e* – своєрідний «стійкий» ступінь навколо якого відбувається музичний розвиток.

Поява випадкових знаків створює контраст та викликає відчуття зміни тональності. Це відбувається при появі звуків *gis, ais, b* і так далі – яскрава гра барвів, ніби *Fis-dur* який раптово змінює *D-dur*, і раптом все переходить в *h-moll*.

Другий куплет цікавий тим, що в партії голосу повністю повторюється звукове співвідношення як і в першому куплеті, тільки на велику секунду (*62*) вище. У програшу до 3 куплету з’являються бемольні знаки, що надає незвичності звучанню, змінюється фактура, але секундові співзвуччя та форшлаги не зникають. У партії голосу чиста діатоніка, заснована на поспівках, діапазон яких

коливається від терції до квати. Закінчується третій куплет гучним вигуком «Гей!», на глісандо. Діатоніка поєднується з акомпанементом, де яскраво звучить тон "B" – тональність *B-dur*, з лідійською 4 ступінню, кульмінація твору – вигук «Гей!» забарвлена яскравим кластером (*ля-соль-соль#-ре*).

Стосовно гармонії – у творі переважають секундакорди та кластери. Дуже багато випадкових знаків, що створюють яскравий колорит. Якщо в 3 куплеті можна бачити натяк на *B-dur*, то в останньому взагалі одні секунди і завершується твір секундакордом (*мі-фа-до*). Тобто для написання даної пісні та усього циклу загалом авторка використовує «прийом атональності» з опорою на прийоми архаїчного фольклору, де біля одного "опорного" тону скупчуються інші звуки. Ці тони змінюють один одного на протязі твору. Поява випадкових знаків обумовлена бажанням композиторки створити та передати народний колорит, якомога наближений до реальності варіант: десь висотному не співпадинні звучання голосу, а десь у звучанні інструменту – нібито грають на неналаштованій скрипці, повз струн. Також не слід забувати, що це жартівливий фольклор, і інтервал секунди спрадавна використовувався у творах народних та професіональних виконавців для посилення комічного ефекту. Стосовно фактури твору можна сказати, що вона має дві складові, які в кінці тісно переплітаються між собою: початкові форшлагги з інтервальними стрибками, які потім змінюються по колу. Так по черзі вони змінюють один одного і наприкінці тісно поєднуються в третьому куплеті.

V частина «Не стій, вербо» (*c-moll*) *Moderato contabile*. В народі даний приклад пісні є купальським, виконувалась вона влітку і мала доволі архаїчний характер, наповнений магією та символікою. Обрядовість таких пісень була під заборону Християнської церкви, але для народу вони були обов'язковим ритуалом, особливо серед молоді, адже в літній період молоді дівчата та парубки були у пошуках своєї долі.

Початок пісні – швидкий октавний низхідний форшлаг після якого йде у вільному темпі вокальна партія – цей заспів є майже акапельним, лише тон (ля бемоль 1) створює невибагливий та легкий тональний фон. З початком *Con moto* йде ущільнення фактури, акомпанемент написаний у вигляді перегукування, спочатку в правій руці йде низхідний квартовий хід і у відповідь йому в лівій руці ми чуємо висхідний поступений терційовий рух. З 10-31 тт. – обидві руки грають одночасно, виклад мелодії представлений поліфонічним складом.

Для даної пісні характерне розспівування складу на дві ноти, кінцівки фраз з 1-20 тт., постійно закінчуються на тоні (*fl*). Вокальна партія збагачена прикрасами у вигляді триолей, квінтолей, секстолей, які вокалізуються на різноманітні голосні в залежності від кінцевої букви останнього слова. Контрастна гра втілена октавними чергуваннями в партії голосу. Так перші 20 тактів пісні виписані в першій октаві, з 22 т. відбувається перенесення вокальної лінії у другу октаву. На 36 т. завершується перша частина пісні на арпеджованому акорді, якому у продовж 4-х тактів передували четвертними інтервали м3.

Друга частина *tempo I* суттєво відрізняється від попередньої. Виклад акомпанементу стає більш щільним у 38 т. відбувається висхідний акордовий рух в третій октаві паралельно яким в скрипковому ключі (партія правої і лівої руки виписана у скрипковому ключі) йде низхідний гамоподібний рух (*catabasis*) і відхилення у *Des-dur*. В цій частині ми чуємо звернення дівчини до юнака, тому композитор таким чином вирішує зробити відмінність настроїв і характеру. В вокальній партії є елементи беззвучних звуків (стрибок з високої ноти на саму нижню), ляментозні інтонації, кожна фраза завершується домінантою в *Des-dur*. В 42-43 тт. у фортепіанному супроводі звучать октавні інтервали по гаммі вгору та вниз на фоні репетицій октави від *fl-f2*, а з 44-47 тт. фактура стає легкою, у нижньому регістрі – шістнадцяті, які нагадують перебори на цимбалах та половинні, що відіграють роль молоточків які б'ють по струнах. В 48 т. (*a tempo*) повертається основна тональність, яка буде звучати до кінця пісні.

VI частина «Ой, в Львові, Львові» (без розміру та тональності) приклад щедрівки з Поділля. Починається однотактовим вступом, в якому звучать чотири кластерні акорди з форшлагами, після яких на *sotto voce* починається вокальна партія, перші дві фрази звучать без фортепіанної підтримки. Мелодія побудована восьмими тривалостями, перша фраза завершується невеликим вокалізом на висхідній *m2*, *ч5*, низхідній *m2*. Друга фраза закінчується висхідним глісандо, після якого партія голосу видозмінюється – ноти мають ритмічний малюнок у вигляді «андріївського хреста», у нюансі *tr* необхідно виконувати швидкою декламацією – це пряма мова козака у цей час в акомпанементі на *ppp* звучать почергові постійно повторювані фігурації (*в2*, *м3*, *в2*). В нотному письмі позначені хвилею (приклад сучасного письма).

Контрастна зміна відбувається в момент приспіву «Щедрий вечір, добрий вечір» – низхідними *м3*, фортепіанне полотно демонструє висхідний та низхідний рух гамами *a-moll* і *C-dur* тональності, і завершується октавним інтервалом. Друга частина пісні – відповідь коня (*Allegro agitato*, 6/4) в акомпанементі імітація бігу коня. Мелодика вокальної теми зображена стрибками вниз та вгору на *м7*, *в3*, *м3*, з тт. 16-25 В. Дробязгіна створює жалісний музичний образ, ляментозні інтонації в розспіві складу на 4 та 2 ноти. Завершується його промова вокалізом на голосну (а), фортепіанний програш втілений гамоподібними пасажами вгору та вниз по білим клавішам, які завершуються кластером у верхньому регістрі. Після чого вокальна партія знову втілена декламацією але тепер у верхньому регістрі. Останні рядки пісні повторюють мелодію початку.

Після VI частини починається блок пісень на слова Т. Г. Шевченка. VII ч. – «Тече вода в синє море» – вірш написаний у 1838 р. Зміст твору говорить про смуток козака, його сум за батьківщиною, рідними та любою дівчиною, сам він далеко від них, на чужій землі. Музична драматургія повністю відображує суть вірша. Форма пісні: (*a-b-a1*), VII ч. значно більша попередніх. Вокальна партія (частина а) починається з висхідної кварта (*c-f*). Фортепіанна фактура доволі

прозора, в акомпанементі технічні пасажі (заповнений тритон), які чергуються із кластерними акордами, вокальні фрази – повторюваного типу. Друга частина (b) – має хвилеподібну будову партії голосу, це пряма мова, відповідь «думи». Напружений та хвилюючий характер музичної тканини втілений шістнадцятими тривалостями, хроматичними інтервалами та постійною зміною напрямлення руху мелодії. Партія фортепіанного супроводу насичена повторами інтервалу $m2$. Наступному епізоду (c) передує невеликий фортепіанний програш октавними репетиціями, які поступово переростають в кластерні акорди. Композитор знову використовує висхідну $ч4$ з якої починається розвиток теми. Вокальна фраза «Грає синє море» подана висхідним поступенним рухом, імітація руху морської хвилі. Потім звучать секундові, септимові та октавні тремоло. У порівнянні із попередніми 6 частинами циклу, тут спостерігається потяг Валентини Іванівни до драматизму, вперше вокальна партія втілена крайніми нотами діапазону – це кульмінація пісні, яка звучить на вокалізації голосної «а». Завершується пісня спокійною низхідною темою, яка звучала на початку твору. Останнє слово залишається за партією фортепіано, в першій групі пасажів відбувається поліритмія (квартоль на квінтоль). А у наступних тактах пасажі рухаються у протилежному голосоведенні.

VIII частина «Тече вода з-під явора» (*Adagio cantabile, E-dur – F dur – E-dur*). Ліричний вірш Т. Г. Шевченка написаний у 1860 р. зображує пейзажі української природи та красу сімейного добробуту. Складається із 3-х строф у розмірі чотиристопного ямбу та тристопним хореем. У паспорті вірша ми знайшли розшифровку художніх образів-символів, де: «явір – молодий козак, калина – гарна дівчина, вода – життєвий цикл, верболози й лози – пишність природи і радість життя, качечка, качур, каченята – щаслива родина, гармонія» [80]. Валентина Іванівна для даної пісні обирає лише перші дві строфи і ділить їх на три музичні частини: I ч. (a) – *E-dur* – починається з домінантового ступеня висхідною $ч4$ після якої йде секундова зв'язка, яка закінчується на тоніці – таким

чином побудовано дві перші фрази пісні. Для підкреслення домінантового тону, композитор альтерує IV ступінь (a#), чим створює гостре воднотонове тяжіння. В наступному епізоді є ознака міксолідійського ладу – це пониження 7 тону. Партія фортепіано має арпеджовані пасажі, що розгортаються у трьох регістрах і імітують гру струнного інструменту, наприклад, кобзи. З 14-18 тт. виклад акомпанементного матеріалу змінюється, він будується у скрипковому ключі, тут присутня поліритмія і постійне повторення однієї тої самої мелодії в правій руці у ритмічному групуванні восьма дві шістнадцяті. Друга частина *F-dur* (b) продовжується в розповідному характері і поступово розвивається у велику мелодійну фразу із вокалізацією на словах «Та попід горою», вокальну лінію супроводжують одноголосні низхідні кварто-квінтові інтервали, як перелив неспішного водного потоку. III ч. (a1) передують чотири такти терційових інтервалів викладених секундовою зв'язкою, на початку частини відбувається повернення основної тональності, музичний матеріал майже повторює початок пісні а два останні такти звучать у *cis-moll* тональності.

Як було сказано на початку опису даної частини, Валентина Іванівна не використала третій куплет вірша, таким чином оминула присутності людських образів і створила вокальну мініатюру із картинними замальовками мальовничих українських пейзажів, які так гарно змальовані в картинах Т. Г. Шевченка.

IX частина «Все йде, все минає» – уривок з першого українського історичного роману у віршах «Гайдамаки» (1841). В поемі представлена і революційна тематика, і романтична, це історія про героїв, в якій піднімаються соціальні питання. Т. Г. Шевченко присвятив твір українському народу, який захищав свій край від польських загарбників. «Все йде, все минає» – це ліричний вступ до поеми, тут представлені філософські роздуми про «шляхи» і плинність життя, постійні природні зміни і розвиток суспільних явищ.

В даній пісні партія голосу і партія фортепіано написані у скрипковому ключі. Починається композиція (тональність і розмір відсутні) із унісонного

арпеджіо (*Adagio con moto*) після якого партію вокалу супроводжують низхідні унісонні інтервали 4^4 , які звучать як в правій так і в лівій руці в октаву.

Нове проведення (*Animato piu mosso*) музичного матеріалу набуває зміни, майже на кожен такт йде випадає різний розмір. У фортепіанній партії (в лівій руці) звучать повтори з чотирьох 32-х нот, які у своєму інтервальному наповненні складають $v2+m3+v2$, в нотному тексті їх нескінченний звуковий потік або паттерн, зображений хвилястою горизонтальною лінією. В партії правої руки на протязі трьох тактів повторюються арпеджіо після кожного йде низхідний поступовий рух звуків, які були на початку твору, тільки тепер вони розкладені в акорд. У тексті в цей час мова йде про життя та смерть: «...і дурень і мудрий нічого не знає, живе, умирає...», тому, низхідний хід може символізувати сходження в світ мертвих – *catabasis*, невдовзі ми бачимо зміну руху фортепіанної партії, тепер паттерни йдуть у гору і готують нас до зміни настрою.

Атмосфера хвилювання та нагнітання створюється рясними трелями та форшлагами, композитор ілюструє текстовий зміст в якому йдеться про плинність життя «...а листя пожовкле вітри рознесли» після яких звучить вокаліз, який слугує переходом до завершуючої частини. *Tempo I* – з незначними відмінностями повторює початковий матеріал пісні. Тут зустрічаються повтори слів: «Попливуть, пливуть, пливуть» на інтервалі $v2$ вгору, «<...> і ти, і ти, і ти» – низхідна $v2$. В акомпанементі ущільняється фактура за рахунок навантаження музичного полотна квартсекстакордами та тризвуками, кластерами та октавними інтервалами.

До останньої вокальної фрази підводить унісон із трьох звуків в різних октавах на *fff*. Валентина Іванівна обирає для завершення свого циклу вступну частину шевченківської поеми, чим на нашу думку робить заяву про безкінечну формулу буття. Композиторка бере лише фрагмент з уривку, який закінчує додатковою фразою з якої і починається поема «Все йде, все минає, і краю немає»

і вокаліз на мурмурандо, а останні репетиції на одній ноті є автоцитатою із вступу з першої пісні циклу – що створює арку між першою і останньою частинами.

Музика, одна із тих сфер діяльності, в якій минуле тісно пов'язане із теперішнім. Тому не дивно, що мистецька діяльність постійно звертається до відродження минулих творчих здобутків. Так в другій половині ХХ ст., в українській музиці спостерігається активна тенденція до створення композицій на фольклорних основах, відбувається злиття декількох епох в межах одного твору, композитори починають проникати у фольклорну пісенність і вносять в неї своє «нове». В такому напрямку працювали: А. Білошицький, В. Власов, А. Гайденко, Ю. Шамо та багато інших. В їх творах присутні такі методи опрацювання фольклору, як: **цитування, обробка і стилізація.**

Стилізація фольклорних першоджерел із слів О. Протопопової (2017) це: «<...> гармонійне поєднання сучасних засобів виразності художнього висловлювання з фольклорним» [63]. Такий метод простежується в «*Гуцульському триптиху*» М. Скорика (В. Дробязгіна була студенткою маестро), Л. Колодуба «*Бокораші*», «*Коломийка*», М. Колесси «*Три коломийки*», Л. Дичко «*Різдвяне дійство*».

Вокальний цикл «*Барвіста стрічка*» демонструє нам стилізацію українського пісенного фольклору. В першій частині, композиторка створює образні картини української природи, так звана «стилізація пейзажного характеру» за В. Данилець [22, с. 38], II, III і V частини представляють приклад стилізації «образів календарно-обрядового фольклору» та розважальних і жартівливих пісень [там само]. Опираючись на проаналізований матеріал вокального циклу Валентини Іванівни ми можемо виокремити основний арсенал засобів виразності якими оперувала композитор для стилізації народної пісенності у своєму авторському індивіді: нестійка ладогармонічна і метроритмічна будова; акцентне варіювання, фігураційний та поспівковий тематизм, остинатність, паттерність, натяки на пуантилізм, поліритміка.

На наш погляд одним із основних звучних елементів музичної тканини є складна ущільненість гармоній, як зазначає Л. Христіансен це говорить про: «<...> бажання вмістити фольклорні елементи у природний для їхнього існування контекст з його “фальшивізмами”, передати специфічні нетемперовані ефекти або це спроба асиміляції нової інтонаційності в умовах “гостросучасного світовідчуття”» [22, с. 44].

Також в II, V, VI частинах характерним є певне збереження ансамблевого начала пісенних першоджерел, що втілене в особливій трактовці фортепіанної партії, яка несе в собі тільки фонову функцію і імітує хоровий спів на мурмурандо – як показник народно підголоскового стилю. В деяких частинах присутня імітація українських народних інструментів (дримби, цимбалів) та характеристичних прийомів співу (горловий звук, вібрато, глісандо, трелі, акценти, примарний говір).

Музична тканина циклу маскує явні ознаки фольклорних пісенних традицій, вони з’являються невеликими вкрапленнями. Автентичність втілена ладовими коливаннями, виразними наголосами, неозначеною звуковистотністю, звукозображення різних природних явищ, імітація звуку струнних інструментів, використання мелізмів, тремоло і глісандо, секундовими зв’язками (пощабельний рух). Вокальна партія віддзеркалює ритм поетичних рядків, тому ми так часто спостерігаємо метричні зміни, які в деяких номерах випадають на кожний такт.

Отже, ми бачимо, що В. Дробязгіна створила даний твір на основі народно-пісенного фольклору і стилізувала його у за сучасними віяннями, поєднала давньоукраїнську культуру із новими технічними та прогресивними моделями музичної мови кінця XX століття.

2.3. Сценічне втілення камерно-вокального циклу «Барвіста стрічка» в стінах ХНУМ імені І. П. Котляревського: інтерпретаційний аналіз

В 2017 році 30 травня в ХНУМ імені І. П. Котляревського відбувся концерт до ювілею В. І. Дробязгіної. В концерті прозвучала значна кількість творів харківської майстрині (хор для дитячих голосів «Лісова майстриня», три фортепіанні мініатюри, Соната для фортепіано, окремі номери із циклу п'єс для фортепіано і вокальний цикл для сопрано та фортепіано «Барвіста стрічка»).

В класі концертно-камерного співу С. В. Клебанової часто вивчаються твори сучасних композиторів, в концерті прийняла участь її студентка Марія Вінцерська, партія фортепіано – С. Клебанова. Запис виступу завантажений на YouTube, подивитись його можна за посиланням <https://www.youtube.com/watch?v=iyfk39iwn0I&t=1480s> (таймінг 19:50). В даній роботі представлено інтерв'ю-відгук від С. Клебанової та М. Вінцерської про вокальний цикл, див. Додаток 2 і 3.

Вокальний цикл складається з 9 частин, що мають прозвучати без перерви одна за одною. Кожна пісня несе в собі, як технічні так і драматургічні складності. Виконавцям, (концертмейстеру та вокалістці), необхідно втілити композиторський задум і виконати твір таким чином, щоб зберегти його цілісність.

Пластична гра С. Клебанівни, відчуття фразування, уважність до «щемлячих» інтонацій з перших же секунд притягують увагу слухача. Частина 1 – «Чом, чом, земле моя», м'який тембр голосу М. Вінцерської заповнює усю залу, співачка стримує дихання, для максимально інструментального звуковедення. Через це, за першим разом не вийшов прийом глісандо. Захоплює звучання середнього діапазону співачки, пронизлива і глибока, в темному забарвленні – гармонічно поєднується із низькими обертонами фортепіанної партії. Висока технічна професійність прослуховується у виконанні трелей, чіткість і зібраність звуку стають доповненням до акомпанементу, ми вже не відділяємо голос окремо від супроводу, створюються неповторний ефект злиття з інструментом. В середній частині пісні – кульмінація твору, пряма мова «землі» – відбувається

зміна настрою, яка дає свої відтінки голосу, висока теситура – дається співакці легко, голос розкривається і «квітне», емоційний сплеск і гнучкість діапазону, його вільне звучання – стають художньою складовою і демонструють красу української природу. В цей час, партія фортепіано не дає забути нам про трагедії, які були у рідному краї.

Друга частина «Летять галочки» – спокійний і чіткий виклад тексту сприймається не як спів, а як оповідь під мерехтливий супровід, за декілька секунд ми чуємо різке нагнітання і експресивний вокал, що ілюструють переживання молодої дівчини. Хочемо відмітити відмінну інтонацію, та відчуття тональних відхилень, М. Вінцерська уважна в деталізації нотного матеріалу та авторських вказівок, нею виконані усі динамічні нюанси.

«Ой, вийду я на вулицю», у порівнянні із двома попередніми як інтонаційно так і технічно має більшу амплітуду виконавських задач. Низхідні октавні скачки прозвучали у низькій вокальній позиції, причина у швидкому темпі та ломаних фігураціях у супроводі, який зовсім не підтримує партію вокалу. Гучна динаміка в партії фортепіано заважає прослуховувати середину діапазону співакки у нюансі на *p*. Текст даної частина – від першого лиця, ми тут помічаємо гру артистки, є інтонації кокетства, спостерігається жива міміка і приближення звуку до народної манери, особливо це прослуховується під час виконання форшлагів та глісандо. «На вулиці скрипка грає», також від першого лиця, ця пісня сама менша в циклі, М. Вінцерська пов'язала попередню частину з цією, і продовжила вести лінію кокетної української дівчини, спів на посмішці дозволив їй відкрити свій ясний тембр, що знадобився їй при виконанні вибагливих та грайливих поспівок-голосінь «ой, ей, ай, яй» на середньому діапазоні, які так часто використовуються у жартівливих народних піснях. Яскраво, наповнено, і в народній манері прозвучала *h* малої октави. В «Не стій, вербо» співакка створила тембровий контраст, вона продемонструвала два характери, чоловічий образ на початку, та жіночий в кінці. «Ой, в Львові, в Львові», щедрівка від чоловічого

лиця, яка також містить історію двох героїв (козака і його коня). Виконавиця вдало обіграла обидва образи, відмітимо яскраву звучність голосу в моментах говіркових епізодів та колористичний заспів на словах «щедрий вечір...».

Три останні частини на вірші Т. Г. Шевченка М. Вінцерська заспівала наповненим, округленим голосом, в темному забарвленні, кожна секундова, ляментозна інтонація насичена болісними переживаннями, якими перейнялась співачка. Прекрасне володіння голосом, дозволило нівелювати між техніками та прийомами і втілювати необхідні образи, в її виконанні прослуховується кожне слово, відчувається необхідний настрій та розуміння композиторського задуму. Із слів М. Вінцерської нам стало відомі подробиці роботи над твором, та її особливе відношення до нього (див. Додаток В).

Висновок до Розділу 2

Вокальний цикл – жанр, який несе в собі багату і велику художню ідею, композитори знайшли можливість втілювати масштабний задум помістивши його у камерне середовище. У ході аналізу усіх дев'яти частин «Барвистої стрічки» нами на нашу думку був виявлений задум Валентини Іванівни, який полягав у створенні національного твору, який тяжіє до народного Реквієму. Композиторка обрала для музичних частин тексти, в яких оспівується краса українських пейзажів, страждання воєнних подій, традиції, обряди та релігія, а в завершені філософська лірика про плін часу людського життя.

Перші частин циклу репрезентують народні тексти, де зображується боротьба за свободу і любов до країни, краса українських пейзажів, розваги народних гулянь, стосунки коханих. «Чом, чом земле моя» – *ч/* поєднується інтонаційною аркою із останньою частиною твору. Драматургія твору будується за певною плановою конструкцією. Композиторка в першій частині демонструє слухачам передісторію українського народу, конкретне історичне дійство, після

якого в наступних частинах ми спостерігаємо звичайне буденне життя людей з їх звичаями, святами та традиціями, а завершується цикл трьома філософськими роздумами, про долю, про сенс людського буття і його неминучу швидкоплинність. Структуру твору можна представити наступною формулою: пролог – ч1; експозиція – II-VI ч.; епілог – VII-IX частини.

В музичному матеріалі ми спостерігаємо чіткий і витриманий в однаковому стилі вибір засобів виразності, тут присутні майже усі сучасні техніки, композиторка обирає для стилізації народних текстів сучасну палітру композиційного письма, в циклі присутні кластери, часта зміна розміру в рамках однієї частини, поліритмія, декламаційний виклад вокальної партії, поєднання різних манер співу, вокальна партія віддзеркалює ритм поетичних рядків, тому ми так часто спостерігаємо метричні зміни, які в деяких номерах випадають на кожний такт.

Вокальна партія частіше всього представлена низхідними та висхідними секундощаблевими зв'язками які утворюють майже безперервний звуковий потік. В музичній тканині ми зустрічаємо часті використання глісандо, (різних за інтервальним наповненням, визначених та невизначених), арпеджовані, кластерні акордові співзвуччя, тремоло, стрімкий політ 16х та 32х у поєднанні із ритмічною віртуозністю. Сонорна техніка письма дозволила створити майже нескінченний потік музичних хвиль, які органічно зв'язують частини між собою, чим створюють наскрізний принцип розвитку. Хвилеподібна форма побудови мелодій підкреслює ідейну складову життєвого процесу, який є неспинним, рухомим, кінець приводить нас на початок, таку філософську думку нам проголошує В. Дробязгіна на прикладі даного вокального циклу.

Виконавська версія циклу сьогодні представлена в єдиному варіанті М. Вінцерською та С. Клебановою. Він був вперше виконаний в стінах ХНУМ ім. І. П. Котляревського у 2017 р. Прослухавши аудіо матеріал інтерпретації твору відмічаємо його красу та майстерність виконавців. Відчувається кропітка

робота вокалістки над текстом, чітка та виразна вимова, чиста інтонація, відчуття колориту українського фольклору прослуховуються у кожній фразі, твір прозвучав цілісним «полотном» і був збагачений тембральними барвами голосу. Партія фортепіано у виконанні Світлани Володимирівни є нічим іншим, як доповненням до текстових рядків, відчувається її тендітне ставлення до слова, тут не має солюючих партій, окрім як самого поетичного джерела і композиторського задуму.

ВИСНОВКИ

Магістерське дослідження дає можливість частково ознайомитись із музичним мисленням харківської композиторки Валентини Іванівни Дробязгіної, в даній роботі ми приділили увагу вивченню та аналізу камерно-вокального твору мисткині та виявленню в ньому стильових орієнтирів.

Опираючись на поставлену мету та завдання ми маємо підстави зробити наступні висновки:

1. Вивчення музикознавчих праць присвячених українській музиці ХХ – ХХІ ст. дозволили наповнити дослідження історичними та теоретичними відомостями і створити уявлення про творче середовище в якому зростав талан В. Дробязгіної. Українські композитори другої половини ХХ ст. внесли вагомий внесок у визнання України як найпісеннішої країни світу. Цьому сприяли чисельні фактори соціального життя, та духовного зростання. В мистецьких колах виникла необхідність національного самоствердження, що викликало величезний інтерес до фольклорного надбання. Все частіше в доробках композиторів стали зустрічатися обробки народних українських пісень, камерно-вокальна лірика збагачувалась стилізацією на основі старослов'янських музичних джерел. Представники харківської композиторської школи були і є одними із активних двигунів мистецького прогресу, їх творчі зразки демонструють нам зацікавленість і прихильність до народного спадку. Свої композиції майстри створювали у різних музично-технічних проявах із збереженням національної ідентичності. Українська народна музика в ХХ ст. набула нового звучання, композитори використовували традиційні мелодичні обороти в симбіозі із новими техніками письма.

2. На наш погляд Валентина Іванівна одна із видатних представників харківської плеяди композиторів. Її творчий спадок складається із різних жанрів, які втілені як у великих так і малих формах. Вокальна музика все ж складає більшу частину її діяльності. Робота з поетичними текстами слугувала

невичерпним джерелом натхнення. Особливу увагу вона приділяла народному спадку та віршам українських письменників. Завдяки бесідам із студентом та виконавцями творів Валентини Іванівни ми змогли доповнити нечисельні існуючі відомості з її життєвого та мистецького життя. Освіту та композиційні навички майстриня отримала під керівництвом В. Борисова та М. Скорика.

Обидві школи відповідно стали на шляху створення її індивідуального стилю, в якому органічно співіснують різноманітні сучасні тенденції. Деякі *a cappella*(ні) хорові твори Валентини Іванівни демонструють її потяг до створення оркестрової присутності. Це втілено величними акордовими конструкціями та насиченими інтонаційно-гармонічними тембрами. Візитною карткою музичної мови В. Дробязгіної можна вважати прихильність до остинатного викладу матеріалу до створення паттерних проведень які у багатьох випадках поєднуються із фольклорними інтонаціями.

3. Розглянувши вокальний цикл «Барвіста стрічка» ми можемо говорити про створення В. Дробязгіною специфічного жанру камерно-вокальної лірики, який на нашу думку можна назвати українським народним Реквіємом. Текстовий зміст розповідає історію нашої Батьківщини, боротьбу народу за свободу, та його процвітання, споглядання пейзажів країни і віру в Бога.

Цикл написаний у 1980 році під час стажування у М. Скорика, складається з 9-ти частин. Валентина Іванівна обирає народні тексти та вірші Т. Г. Шевченка. В назві твору ми знайшли релігійну складову, барвистою стрічкою називається орар – це одна з частин дияконського одягу, яка є символом ангельських крил. Ще один символ, це кількість частин, їх 9, в Біблії вона говорить про цілісність усіх світів, це таємниця життя, смерті і переродження. Перші шість частин написані на народні слова, 6 – символ плану Господа. Така духовна складова значно розширює горизонти сприйняття циклу, і також в цьому ми бачимо схожі риси із Реквіємом.

І ч. «*Чом, чом, земле моя*», композитор не зазначила в рукописі, що текст

віршу належить К. Малицькій – видатній письменниці, яка оспівувала любов до країни, її вірш – це приклад патріотичного гімну. В музичній палітрі скорботні інтонації, монотонні мотиви, ляментозні ходи – характеризують біль від втрати, а широта інтервалів – підкреслює велич Українських красвидів. «*Летять галочки*» – весільна пісня, у фортепіанній партії є звукозображальні елементи, а саме спів птахів, що втілений ритмічним малюнком (чергування 16тих та 8х), які підкреслюються штрихом *staccato*. В народній творчості це колективна пісня, тому для створення атмосфери ансамблю, в партії фортепіано постійно звучить легкий обертоновий фон, наче спів на мурмурандо. III ч. «*Ой, вийду я на вулицю*» – жартівлива пісня, в динамічному темпі, в акомпанементі є риси пуантилізму та репетитивної техніки. Вокальна партія різнопланова, тут і інтервальні стрибки, і поступовий секундовий рух, протяжне фразування чергується із декламацією. Щодо четвертої частини «*На вулиці скрипка грає*», то це також приклад жартівливого фольклору, бо в ній часто використовуються форшлаги, помітна діалогічна концепція між вокальною та фортепіанною партіями. Ефект контрастності між фразами створюється частою зміною знаків альтерації. V ч. «*Не стій вербо*», обрядова пісня, виконується в ніч на Івана Купала. В музичній тканині переважають секундові зв'язки терціями – показова риса української народної музики. Пісня під номером шість «*Ой, в Львові, Львові*» – це метафоричний діалог козака зі своїм конем, приклад подільської щедрівки. Валентина Іванівна застосовує різні засоби музичної виразності, такі, як: глісандо, кластери та риторичні інтонації, партії вокалу доручені говіркові фрази.

Наступні три частини написані на вірші Т. Г. Шевченка. «*Тече вода в синє море*» – тут втілено образ козака на чужині, звідкіля немає дороги на рідну землю. Технічні пасажі в акомпанементі то вгору то вниз імітують рух морської хвилі. Пісня «*Тече вода з-під явора*», пейзажна лірика зображена в спокійному темпі, композитор взяла тільки дві перші строфи вірша, і оминає людські образи,

зосереджуючи увагу на спогляданні краєвидів. «*Все йде, все минає*» – неповний уривок з поеми «Гайдамаки». Останні такти пісні створюють інтонаційну арку з першою частиною. В музичному тексті композитор підкреслює образ смерті риторичною фігурою *Catabasis* – низхідними рухами в мелодії супроводу.

В даному вокальному циклі зосереджено багато образних сфер, символічних та риторичних фігур, музична мова насичена прийомами сучасного письма, алеаторика, атональність, пуантилізм, паттерні фігури, рясними мелізматичними елементами (трелі, форшлаги, глісандо, тремоло), сонорна техніка дозволила створити нескінченну звукову хвилю, яка тим чи іншим інтонаційним наповненням повторюється у кожній частині, що створює наскрізну драматургію.

Фактура твору доволі лаконічна і чітка, але при цьому насичена тембральними барвами, акордові конструкції частіше за все зображені кластерами, щільними арпеджіо, також вона зберігає і фольклорні традиції, навантажуючи вокальну партію інтервалами *ч4*, *ч5*, секундовими зв'язками, додає вокалізованих фрагментів, спів закритим ротом, вигуки, декламаційні говірки. В гармонії ми відчуваємо нестійку ладову основу, що створює ефект «фальшивізму». Народно-підголосковий елемент доручається партії фортепіано в II і V частинах а випадкові знаки створюють аутентичний колорит народного гуляння в IV і IV. Майже в кожній пісні ми зустрічаємо поліметрію та поліритмію, ритмічні формули в вокальній партії відповідають правильному складовому діленню слів. Такими засобами виразності композитор вирішує стилізувати народні тексти.

4. Сьогодні ми маємо змогу прослухати «Барвисту стрічку» у виконанні харківських майстрів камерно-вокальної музики С. В. Клебанової та М. Вінцеської. Завдяки їх плідній праці твір В. Дробязгіної можна проаналізувати на прикладі виконавської інтерпретації. Особливої чуйності в інтонації вокальної партії внесла солістка, яка так само як і композитор родом із

західної України. Світлана Володимирівна, велика прихильниця сучасних камерно-вокальних творів, в її класі кожен студент має змогу ознайомитись із творами композиторів ХХ – ХХІ ст., зокрема вона віддає перевагу харківським композиторам.

В рамках концерту присвяченого творчості Валентини Іванівни у 2017 р. прозвучав вокальний цикл «Барвиста стрічка». Кожна частина була виконана з дотриманням усіх авторських вказівок, був переданий емоційний настрій композиції і його художньо-філософський задум в якому прочитується погляд на процеси життя, які є неспинними, рухомими, кінець приводить нас на початок, таку філософську думку нам проголошує В. Дробязгіна на прикладі даного вокального циклу. Вокалістка чітко і вдумливо виспівувала кожне слово, відмітимо філігранне виконання трелей та форшлагів а також інтонаційну вірність в акапельних фрагментах.

Дане магістерське дослідження має перспективу і в подальшому вивченні музичного спадку В. Дробязгіної, також слід зазначити що «Барвиста стрічка» також потребує ще більш детального аналізу, де буде проведений пошук символічних фігур, проаналізоване співвідношення слова та музики і приведений порівняльний аналіз частин із мелодіями фольклорних першоджерел.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антонюк Е. Г. Принцип диалогичности в исполнительской ситуации инструментального концерта. *Теория и история музыкального исполнительства*: сб. науч. трудов. Киев: Киевская гос. консерватория, 1989. С. 132–142.
2. Атаманчук В. Орнаментика в музично-інструментальній традиції гуцулів. *Студії мистецтвознавчі*. Київ, 2009 № 4(28). С. 95–105.
3. Баланко О. М. Українська камерно-вокальна музика кінця ХХ – початку ХХІ ст. як виконавський феномен : дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2016. 246 с.
4. Бевз М. В. Композитор Валентин Борисов. Симфонія життя. *Аспекти історичного музикознавства*. Харків, 2021. Вип. ХХІІІ. С. 27-39. DOI 10.34064/khnum2-2302.
5. Берегова О. Інтегративні процеси в музичній культурі України ХХго - ХХІ століть. Київ : Інститут культурології НАМ України, 2013. 232 с.
6. Белік-Золотарьова Н. Хорова творчість а саррелла харківських композиторів другої половини ХХ століття. *Методичні рекомендації для вищих навчальних закладів культури і мистецтв*. Харків, ХНУМ, 2019. 24 с.
7. Белікова В. В. Історія української музики : навчальний посібник. МОНМС України. Кривий Ріг : Видавничий дім, 2011. 468 с.
8. Бреславець Г. Переосмислення фольклорної традиції у творчості харківських композиторів 20-х – 30-х років ХХ століття (культурологічні аспекти). *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. Харків. 2012. Вип. 12. С. 127-131.
9. Верхогляд-Канібор А. О. Жанрово-стильові новації у творчості сучасних українських композиторів. Кваліфікаційна робота студентки групи ЗММм-13. Кривий Ріг. 2018. 111 с.
10. Виноградов Г. Видатний митець. *Музика. Журнал* №5 1977 С. 12-13.

11. Гавриленко Ю. Д. Валентина Дробязгіна «Український триптих»: вклад у світову Шевченкіану. URL: <https://doi.org/10.36074/30.10.2020.v3.38> (дата звернення 26.01.2023).
12. Герасимова-Персидська Н. Нове в музичному хронотопі кінця тисячоліття: *Українське музикознавство*. Вип. 28. Київ, 1998. С. 32–39.
13. Гнидь Б. П. Історія вокального мистецтва. Київ. НМАУ. 1997. 320 с.
14. Говорухіна Н. О. Еволюція вокального циклу та закономірності циклоутворення (на прикладі творів Р. Шумана, Х. Вольфа, А. Шенберга): автореф. дис. ... мистецтвознавства. Харків. 2009. 18 с.
15. Гогайзель О. Образ Анни в опері «Украдене щастя» Ю. Мейтуса: інтерпретаційний аналіз. DOI 10.34064/khnum1-5807 (дата звернення 23.09.2022).
16. Гордійчук М. Музика і час: розвідки й статті. Київ. Музична Україна, 1984. 326 с.
17. Горелік Л. М. Вокальний цикл у жанрово-видовій специфіці камерного співу : автореферат дис. ... канд. мистецтвознавства. Одеса, 2006. 14 с.
18. Городецька О. В. Українська музика 60-х років ХХ століття у контексті цілісності епохи. автореф, дис. ... канд. мист-ва. Київ. 2009. 17 с.
19. Гребенюк Н. Є. Вокально-виконавська творчість : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства. Київ, 2002. 39 с.
20. Григор'єва О. Б. Вокальний цикл у творчості Д. Л. Клебанова: аспекти інтерпретації жанру. автореф, дис. ... канд. мист-ва. Харків. 2021. 19 с.
21. Давітадзе А. 30 травня. Концерт до ювілею Валентини Дробязгіної URL: <http://num.kharkiv.ua/events/archive/2017/05> (дата звернення 20.10.2022).
22. Данилець В. Стилзація гуцульського фольклору в українській музиці кінця ХІХ – початку ХХІ століття: композиторський і виконавський аспекти : дис. ... кандидата мистецтвознавства. Харків. 2021. С. 220.
23. Деркач Л. А. Стилиевые основы интерпретации произведений в классе концертно-камерного пения : метод. рек. Харьков. 2013. 36 с.

24. Драч І. Харківська композиторська школа: доля і позиція в культурі. URL: <http://jgreenlamp.narod.ru/charc.htm> (дата звернення: 11.01.2022).
25. Драч І., Кияновська Л. Харківська композиторська школа ХХ століття URL: <http://classicalmusic.uol.ua/ukr/text/9019140/> (дата звернення: 09.01.2022).
26. Дробязгіна В. І. *Українська музична енциклопедія* / гол.ред. Г. Скрипник. Київ, 2006. Том 1. С. 657.
27. Дробязгіна В. І. *Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського : мала енциклопедія* : в 2 т. ред.-упоряд. Л. В. Русакова. Харків : Водний спектр Джі-Ем-Пі, 2017. С. 453-454.
28. Дробязгіна В. І. *Харьковский институт искусств им. И. П. Котляревского*. гл.ред. Калашник П. П. Харьков, 1992. С. 94-95.
29. Дробязгіна В. І. Цикл «Барвіста стрічка» [Ноти]: URL: <https://www.youtube.com/watch?v=iyfk39iwn0I&t=1001s> (дата звернення 15.06.2021).
30. Дробязгіна, Валентина Івановна. *Большая биографическая энциклопедия* URL:https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_biography/23117/%D0%94%D1%80%D0%BE%D0%B1%D1%8F%D0%B7%D0%B3%D0%B8%D0%BD%D0%B0 (дата звернення 20.06.2021).
31. Дудар О. Пісенні парадигми весільних пісень поділля та їх просторові модифікації. *Наукові записки. Мистецтвознавство*. 2 (21) 2009. С. 156-160.
32. Єфремов Є. В, Пономаренко В. Дослідження локальної народнопісенної традиції як основа діяльності вторинного фольклорного ансамблю. *Українське музикознавство*: Респ. міжвід. наук.-метод. зб. редкол, І. А. Котляревський та ін. Київ : Музична Україна. 1989. Вип. 24. С. 3-16.
33. Загайкевич М. Музичне життя Західної України другої половини ХІХ ст.: монографія. Київ : Видавництво АН УРСР, 1960. 190 с.
34. Загайкевич М. Левко Колодуб. Творчі портрети українських композиторів. Київ : Музична Україна, 1973. 58 с.

35. Загородній Т. Вокальні цикли українських композиторів 1969-70-х років у наукових працях музикознавців: спроба аналізу. URL: file:///C:/Users/HP/Downloads/Nzlnma_2015_35_18.pdf. (дата звернення 15.02.2023).
36. Іваницький А. Українська народна музична творчість. Київ : Музична Україна, 1990. 333 с.
37. Івахова К. П. Історико-мистецтвознавчі та художньо-дидактичні дослідження фортепіанної творчості Мирослава Скорика. *Педагогічний дискурс*. Вип. 15. 2013. С. 279-283.
38. Інтерв'ю з Радіоном Каширцевим (доступ обмежений, тільки за посиланням) URL: <https://youtu.be/whK-0GwdhSQ>.
39. Іонов В. І. Категорії жанру і стилю у контексті історіографічного дослідження музично-творчого процесу. *Культура і Сучасність*. 2014. № 2. С. 88–94.
40. Калініна А. С. Принципи співвідношення слова та музики у вокальних циклах композиторів другої половини ХХ століття : дис. ... канд. д-ра філософії. Харків, 2022. 280 с.
41. Карпенко А. О. Аспекти цілісності виконавської інтерпретації камерно-вокальних циклів (на прикладі романсів для високого голосу на слова Т. Г. Шевченка Левка Колодуба). *Українське музикознавство* : наук.-метод. зб. Київ. 2013. Вип. 39. С. 242–256.
42. Катрич О. Т. Стильові аспекти музично-виконавської інтерпретації. *Музичне виконавство* : зб. наук. праць. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Вип. 5. Київ. 2000. Кн. 4. С. 59-65
43. Козаренко О. Національна музична мова в дискурсі постмодернізму URL: http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/_a-kozarenko-ethnicmuslang.html.

44. Козаренко О. В. Українська національна музична мова: генеза та сучасні тенденції розвитку : автореферат дис. ... д-ра мистецтвознавства. Київ. НМАУ ім. П. Чайковського, 2001. 36 с.
45. Коновалова І. Ю. Феноменологія музичної обробки (на матеріалі хорових творів українських композиторів ХІХ–ХХ ст.): дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2007. 314 с.
46. Конькова Г. Традиції і новаторство в розвитку жанрів сучасної української музики. Київ : Муз. Україна, 1985. 80 с.
47. Корній Л. Історія української музики. Частина третя. ХІХ ст.: підручник. Київ – Нью-Йорк: Видавництво М. П. Коць, 2001. 480 с.
48. Корній Л. Українська музична культура. Погляд крізь віки. Київ : Муз. Україна, 2014. 592 с.
49. Кравченко О., Єрмоменко А. Шляхи розвитку Харківської композиторської школи. Творчість Ігоря Гайденка та питання спадкоємності поколінь. URL: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/35-2-10> (дата звернення: 8.06.2022).
50. Крусь О. П. Історія української музики ХХ століття: Навчально-методичний посібник. Луцьк: Надстир'я, 1997. 82 с.
51. Легенький І. Ю. Музичний нонконформізм як феномен української художньої культури другої половини ХХ – початку ХХІ століть: філософсько-антропологічний аналіз : автореферат дис. ... канд. філос. наук. Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова. Київ, 2017. 21 с.
52. Литвинова О. У. Камерно-вокальний цикл в творчестве украинских советских композиторов 60–70-х годов (К вопросу драматургии жанра) : автореферат дис. ... канд. искусствоведения. АНУ институт искусствоведения, фольклора и этнографии. Киев, 1982. 26 с.
53. Литература украинского фольклора 1777-1900. Опыт библиографического указателя / сост. Б. Д. Гринченко. Чернигов: Зем. Тип, 1901. С. 317.

54. Луніна А. Композитор – маленькая планета. Київ : Дух і літера, 2013. 736 с.
55. Мадышева Т. П. К проблеме интерпретации вокальной музыки. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*: зб. наук. праць. Харк. держ. ун-т мистецтв. Харків, 1999. Вип. 3. С. 32–36.
56. Мізітова А. Звуковые пути нового поколения харьковских композиторов. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2005. Вип. 10. С. 39–59.
57. Москаленко В. Г. Лекции по музыкальной интерпретации : учеб. пособие Киев : Клякса, 2013. 271 с.
58. Москаленко В. Г. Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа). Исследование. Киев : КГК, 1994. 157 с.
59. Німилович О. Синтез поезії і музики в солоспівах Богдани Фільц на вірші Ліни Костенко з вокального циклу «Калина міряє коралі». *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії*. 2015. Вип. 15. С. 116–123. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ukrmyst_2015_15_18 (дата звернення 07.10.2022).
60. Опар URL: http://www.nestor.cracow.pl/Wydawnictwo/cerkwa/9_dodatok.htm (дата звернення 14.12.2022).
61. Осипчук Н. Чом, чом, земле моя... URL: <http://svitlytsia.crimea.ua/?section=article&artID=20720> (дата звернення 12.04.2023).
62. Павлишин С. С. Музыка XX століття: навч. посіб. Львів : БаК, 2005. 232 с.
63. Протопопова О. Поставангардний діалог «композитор – фольклор»: до постановки проблеми. URL: <http://glierinstitute.org/ukr/digests/041/17> (дата звернення: 15.08.2018).

64. Прохоренко-Деньгуб Я. А. Традиційність і новаторство в творчості Юлія Мейтуса крізь призму застосування українських фольклорних джерел. *Музичне мистецтво*. Наукові записки. 2017. №1. Вип. 36. С. 146-151.
65. Прохоренко-Деньгуб Я. А. Українська народна музика доробку композиторів-випускників харківської консерваторії (клас С. Богатирьова). *Музичне і сценічне мистецтво. Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*. Харків. 2017. Вип. 4. С. 219-224.
66. Рощенко О. Кафедра композиції та інструментовки крізь призму історії харківської композиторської школи. *Pro domo tua : нариси*. ХНУМ імені І. П. Котляревського. Харків. 2007. С. 148-170.
67. Северинова М. Ю. Художньо-світоглядні традиції у творчості українських композиторів 80 – 90-х років ХХ ст. : автореферат дис... канд. мистецтвознавства. Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. Київ, 2002. 20 с.
68. Символіка чисел в українській традиції. URL: <https://korali.info/usnatorchist/simvolika-chisel-v-ukrainskii-tradicii.html> (дата звернення 14. 04. 2022).
69. Сінченко Б. Харківська композиторська школа на початку ХХІ століття: шляхи розвитку та збереження творчої спадщини. URL: <http://num.kharkiv.ua/share/doc/aspekty8.pdf#page=225> (дата звернення 30.05.2022).
70. Скрипник Г. А. Історія української музики: У 7 т. Т. 1. НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ, 2016. 440 с.
71. Стольне місто щедрівки: тексти про лицарів, гречну панночку і море у Львові. URL: <https://prolviv.com/blog/2018/01/16/stolne-misto-shchedrivky-teksty-pro-lytsariv-hrechnu-pannochku-u-lvovi/>. (дата звернення 12. 05. 2023).
72. Сюта Б. У. Деякі аспекти методики аналізу сучасної музики. URL: <http://dspace.nbu.gov.ua/bitstream/handle/123456789/43587/13> (дата звернення 09.12.2022).

73. Українська музична культура: від джерел до сьогодення / О. В. Сердюк, О. В. Уманець, Т. О. Слюсаренко. Харків : Основа. 2002. 400 с.
74. Шестеренко І. В. Творчість Віталія Кирейка в аспекті біографічних досліджень автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Львів, 2009. 24 с.
75. Шип С. Музична форма від звуку до стилю : навч. посібник / ред. А. Кравченко. Київ : Заповіт. 1998. 368 с.
76. Щербіна І. В. Сучасна художня інтерпретація музичного фольклору в вокальному мистецтві України. Мистецтвознавство. Сімферополь. Кримський університет культури, мистецтва і туризму. 2012. №1 С. 49-55.
77. Щетинський О. С. Валентин Бібик: Набуття творчої зрілості: DOI 10.34064/khnum2-2303 (дата звернення 25.02.2023).
78. Щетинський О. С. Слово композитора. *Аспекти історичного музикознавства*. 2018. Вип. 13. С. 5-13.
79. Що означає число 6 у Біблії? URL: <https://uk.planetlibre.es/what-does-number-6-mean-bible> (дата звернення 10. 03 2023)
80. Dovidka.biz.ua «Тече вода з-під явора» аналіз (паспорт) <https://dovidka.biz.ua/teche-voda-z-pid-yavora-analiz-pasport/> (дата звернення 16.11.2023).

ДОДАТОК (А)

Відгук Р. Каширцева

Бесіда відбулася у 2021 році. З огляду нотних рукописів стає зрозумілим, що особливу увагу композиторка приділяла музичній формі, звуковеденню, фразуванню та фактурі – авторська ідея, та досягнення структурної цілісності були для неї пріоритетним завданням. Такі принципи В. Дробязгіна заклала і в «розуми» своїх учнів, вона намагалася максимально розкрити можливості студента, даючи різноманітні розвиваючі вправи та ставлячи певні творчі завдання при написанні екзаменаційних творів. Як згадують студенти, «педагог спонукала писати нас у різних жанрах та стилях (звичайно, з урахуванням їхніх природних здібностей), використовувати різні інструменти – тобто з кожним новим твором знаходити для себе щось нове»². Також у класі В. Дробязгіної студент мав сам знайти необхідні засоби для виконання задачі – Валентина Іванівна завжди уважно ставилася до того, щоб твір містив авторські розробки учня; направляла, критикувала, але жодним чином не втручалася в процес, виховуючи авторську самостійність студента. В. Дробязгіна уважно ставилася до того, наскільки текст добре «читається», адже виконавець має отримати такий запис твору, з яким йому, по-перше, буде комфортно працювати, а по-друге – який дозволить представити авторську ідею у бажаному вигляді під час виступу. «Майстерний педагог, доцент В. Дробязгіна була інтелігентною, ерудованою та достатньо строгою – вона вимагала сумлінної праці та не терпіла недоробок та халатності. Також жодна найпалкіша творча суперечка жодним чином не позначалася на її ставленні до студента, адже вона завжди відокремлювала роботу та відносини поза роботою» (2021).

ДОДАТОК (В)

Відгук М. Вінцерської

«Я дуже люблю співати українських композиторів особливо на народні слова або на вірші українських письменників, це завжди знаходить відгомін в

моєму серці. Вокальний цикл В. Дробязгіної мені сподобався тим, що не дивлячись на сучасний стиль у написанні саме вокальної мелодії він дуже легко лягав на голос. Це було як найщиріша розповідь про все минуле та і як показало нам наше сьогодення це і попередження про майбутнє. Цей твір мав дуже великий відгос у моїй душі через те що моя сім'я з західної України. Моя бабуся пережила багато чого від радянської влади, наша сімейна історія також наповнена скорботними спогадами. Тому виконуючи цикл, мені здавалося що я співаю від голосу своїх пращурів і через це мені було легко вивчити та виконати твір. Кожне слово повністю передавало стан душі а мелодія ще більше підкріплювала це, допомагаючи голосу у звучанні а слову у розумінні для людей. Тому кожна інтонація, кожен мелізм він щось означав, набував дуже глибокого сенсу і голос лився ніби сам по собі. Цикл навіть снівся мені довгий час. Він один з небагатьох творів виконуючи який мені було дійсно важко утримувати сльози, настільки глибоко він проникає в серце.

Одним за одним частини циклу ніби хвилями набирали, розкручувалися та підіймали все більше і більше почуттів і звичайно я відчувала неймовірне душевне збудження. Кожен раз навіть на репетиціях він підіймав несказанні почуття, і мені здається що саме в цьому його сила, яка також знаходить своє відображення у серцях слухачів» (2023).

ДОДАТОК (С)

Відгук С. В. Клебанової

«Багато років я займаюсь камерно-вокальним виконавством. Вокальний цикл, на мій погляд, вершина камерно-вокальної музики. У моєму репертуарі і репертуарі моїх студентів багато творів українських композиторів. Особливу увагу я приділяю харківським композиторам.

Валентина Дробязгіна давно принесла мені свій цикл і попрохала виконати. Але, на той час у мене не було студентки, яка змогла би виконати цей цикл, доки в моєму класі не з'явилась Марія Вінцерська. Цикл знайшов у її обличчі

Виконавицю. М. Вінцерська родом, так само, як і В. Дробязгіна із західної України. Вона дуже точно відчула колорит та глибину народної поезії і віршів Т. Г. Шевченка.

Перше, на що ми звернули увагу, це підбір поетичних текстів, які відобразили народні традиції, на імітування народних інструментів в музичній тканині і на танцювальні ритими. Композитор відштовхувалась від текстів поміщаючи його в рамки мелодії і акомпанементу що допомогло створити дуже колоритний і глибоко емоційний вокальний цикл, який сьогодні дуже співзвучний часу.

Працюючи над циклом з Марією у мене не виникало якихось особливих труднощів, адже Марія яскрава, обдарована і інтелектуально розвинена особистість. А її знання та безмежна любов до рідної мови допомогло мені насолодитися його колоритом.

Задача будь-якого виконавця постаратися як можна глибше вглибитися у композиторський задум і пропустити через свою особистість. Це було основною задачею нашої роботи.

Якщо говорити про особливості, які можуть створити труднощі, то це ритм! Композитор часто використовує термін *rubato*, але, це не означає, що з ритмом можна поводитися вільно. Що означає “вільно”? “Свобода – це усвідомлена необхідність”. Не дивлячись на *rubato* ноти виписані в певних тривалостях і їх необхідно дотримуватися. А ось добитись в цих рамках свободи виконання може лише той музикант, який вникнув и прийняв все, що йому вдалося розглянути в нотах. До слова буде сказано: в нотах можна побачити все, що закладено композитором, якщо уважно віднестись до волі автора. Працюючи над текстом, як віршом а потім занурювати його у ритмічну «сітку», створену композитором, можна відкрити ті особливості тексту, які бачив тільки автор музики. В цьому і є чудо інтерпретації.

Це була цікава творча робота і з тих пір я часто використовую окремі номери цього циклу у програмах своїх студентів. І рекомендую своїм колегам та їх учням цей цикл до виконання».

Все йде, все минає і краю не має...

а музика Вічна.

Світлана Володимирівна Клебанова

2023 р.