

**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**

**ЖАНР РОМАНСУ
В КАМЕРНО-ВОКАЛЬНІЙ ТВОРЧОСТІ С.ЛЮДКЕВИЧА:
ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТ**

**Магістерська робота
ЧЖАН СІН**

**Науковий керівник:
кандидат мистецтвознавства,
доцент Цурканенко І. В.**

Текст містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших авторів

мають посилання на відповідне джерело

ЧЖАН СІН

чжан сін 张鑫

Харків – 2024

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
 РОЗДІЛ 1. ЖАНРОВО-ГЕНЕТИЧНІ ДЖЕРЕЛА УКРАЇНСЬКОГО РОМАНСУ	
1.1 Історичні аспекти становлення українського класичного романсу	8
1.2 Камерно-вокальна творчість українських композиторів: сучасні перспективи.....	17
Висновки до Розділу I.....	22
 РОЗДІЛ 2. ЕСТЕТИЧНІ, ТВОРЧІ ПРИНЦИПИ ТА ВОКАЛЬНО- СТИЛІСТИЧНІ ВПОДОБАННЯ КОМПОЗИТОРА С. ЛЮДКЕВИЧА	
2.1 Святослав Людкевич та його творчий портрет.....	25
2.2. Художньо-естетичні та виконавські особливості романсів С. Людкевича.....	29
Висновки до Розділу 2.....	41
 ВИСНОВКИ.....	 43
 СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	 45

ВСТУП

Актуальність обраної теми пов'язана з кількома очевидними факторами. По-перше, з великою популярністю камерно-вокальних творів українських композиторів; а по-друге, з потребами сучасного музикознавства, яке особливу увагу приділяє виконавському аспекту музики. Мені, як вокалісту-практику, така теоретично-практична постановка питань щодо вокальної музики видається особливо цікавою і корисною. Як представник іншої країни та культури, який навчається в Україні, я дуже захоплююся українською музикою. Моє знайомство з романсами знаменитого українського композитора Станіслава Люкевича також обумовило вибір теми.

Мета дослідження – виявити специфіку жанру романсу в творчості С.Люкевича, зокрема, у виконавському аспекті.

Завдання, що дозволяють нам досягнути поставленої мети, можуть бути сформульовані наступним чином:

- представити узагальнений екскурс в історію вокальної спадщини України як у вимірі традиційної музичної культури, так і академічного музичного мистецтва;
- виконати короткий огляд наукових джерел з проблематики, пов'язаної з камерно-вокальними жанрами у творчості українських композиторів;
- охарактеризувати творчий портрет українського композитора Станіслава Пилиповича Люкевича;
- систематизувати основні риси стилю Станіслава Люкевича, зокрема, їхні прояви у камерно-вокальній творчості композитора;
- виконати порівняльний виконавсько-інтерпретаційний аналіз деяких романсів Станіслава Люкевича у різних виконавських версіях з акцентом на жанрово-стильовій специфіці камерно-вокальних творів композитора.

Об’єкт дослідження – камерно-вокальна музика українських композиторів/

Предмет дослідження – специфіка жанру романсу в творчості С.Людкевича.

Матеріал дослідження: в якості музичного матеріалу для аналітичної роботи ми обрали наступні романси Станіслава Людкевича: «Черемоше, брате мій», «Піду від Вас», «За байраком байрак», «Спи, дитинко моя», «Тайна», «Одна пісня голосненька». Ці камерно-вокальні твори представлені у виконанні українських вокалістів різних поколінь.

Методологія представленого дослідження представляє собою комплекс наступних наукових методів:

- *історичний*, завдяки якому композиторська творчість розглядається крізь призму історично-культурних подій;
- *біографічний*, що дозволяє створити цілісну та динамічну картину життєтворчості композитора;
- *бібліографічний*, на основі якого виконується огляд наукових та інших інформаційних джерел з обраної теми;
- *жанровий*, пов'язаний зі специфікою жанру романсу як такого, а також у національно-культурній, індивідуально-композиторській та виконавській системі координат;
- *стильовий*, на базі якого створюється характеристика стилю композитора;
- *виконавсько-інтерпретологічний*, за допомоги якого виконується комплексний теоретично-практичний порівняльний аналіз обраного для дослідження музичного матеріалу.

Теоретична база дослідження.

Науково-теоретичну основу представленої магістерської роботи складає корпус наукових джерел різних років з наступних тематичних напрямків:

- *наукові дослідження, присвячені історії української музики:* Баланко О. [2], Берегова О. [5], Бойко О. [8], Васильєва Л. [18], Грінченко М. [28], Дей О. [32], Іваницький А. [35], Кияновська Л. [39], Козаренко О. [41], Корній Л. [43], Людкевич С. [49, 50], Майчик О. [52], Маркова О, Подолян Л. [53], Нудьга Г. [62, 63, 64], Рудницький А. [70], Черкашина-Губаренко М. [76];
- *наукові розвідки, пов'язані з вивченням творчості українських композиторів:* Баланко О. [2], Божко Л. [7], Булат Т. [15], Вергун С., Коляда І., Коляда Ю. [19], Волкова І. [20], Карась Г. [36], Кияновська Л. [40], Косопуд Б. [44], Ляшенко І. [51], Маркуляк Л. [54], Павлишин С. [65], Скорульська Р., Чуєва М. [73], Терещенко А. [74], Фільц Б. [77];
- *наукові джерела з проблем вокального виконавства:* Баланко О. [3], Булат Т. [12], Ван Цзо [16], Говорухіна Н. [21], Гребенюк Н. [24, 25, 26], Горелік Л. [30], Деркач Л. [33], Єрошенко О. [34], Мітюшкін В. [55], Помпєєва А. [67], Полканов А. [68], Харандюк Н. [79], Юцевич Ю. [80];
- *наукові праці, об'єктом яких стала творчість композитора Станіслава Людкевича:* Булат Т. [11], Михайлова О. [56], Павлишин С. [66], Якуб'як Я. [81];
- *різножанрові дослідження про жанр романсу:* Булат Т. [9, 10, 13, 14], Ван Цзо [17], Гринькевич Ж. [27], Грінченко М. [29], Коменда О. [42], Кушнірук О. [46], Сиротюк Т. [72];
- *наукові праці в галузі інтерпретології:* Александрова О., Шаповалова Л. [1], Гребенюк Н. [23], Катрич О. [37, 38], Коханик І. [45], Москаленко В. [58], Ніколаєвська Ю. [60, 61], Рябуха Н. [71].

Наукова новизна результатів дослідження полягає в тому, що вони є одним з перших досвідів характеристики жанрово-стильової специфіки романсів С. Людкевича крізь призму виконавської інтерпретації минулого та сьогодення.

Апробація основних тез, матеріалів та результатів дослідження була здійснена на наступних науково-практичних конференціях:

- виступ із доповіддю на науково-практичній конференції «Магістерські читання» 15-16 квітня 2024 року (Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського);
- виступ на V Міжнародній науково-творчій конференції Ради молодих вчених «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» 18-19 травня 2024 року (Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського).

Практичне значення результатів дослідження полягає у можливості їхнього залучення до подальшого наукового вивчення вокальної творчості Станіслава Людкевича та інших українських композиторів різних часів та поколінь, зокрема, крізь призму виконавського музикознавства, що дає змогу отримати результати, корисні як у теоретичному, так і у практичному, педагогічному та виконавському сенсі. Також наукова логіка, представлена у нашій магістерській роботі, може бути використана у майбутніх наукових розвідках, присвячених жанровій проєкції академічної вокальної музики, її стильовій проблематиці у композиторському та виконавському зрізі, актуальним питанням виконавської інтерпретації минулого та сучасності тощо. Також отримані результати представленої магістерської роботи можуть бути використані у навчальних дисциплінах, пов'язаних з вивченням музичних творів, музичної інтерпретації, історії вокального виконавства, історії музики, спеціального класу та концертмейстерської майстерності з академічного вокалу тощо. Крім того, отримані результати представленого магістерського дослідження є важливою складовою процесів музичної педагогіки, методики та концертної практики.

Структура дослідження. Представлена наукова праця складається зі Вступу, двох великих Розділів з підрозділами та висновками до них,

основних Висновків та Списку використаних джерел, що налічує 81 найменування. Загальний обсяг дослідження складає 52 сторінки, з них 45 сторінок основного тексту.

РОЗДІЛ 1

ЖАНРОВО-ГЕНЕТИЧНІ ДЖЕРЕЛА УКРАЇНСЬКОГО РОМАНСУ

1.1 Історичні аспекти становлення українського класичного романсу

Вивчення жанру романсу виявило низку важливих, але маловивчених аспектів. В українській фольклористиці мало ґрунтовних досліджень, присвячених витокам українського професійного сольного співу, що можна пояснити очевидною недостатньою оцінкою жанру як народної творчості, на основі якої романс розвивався в українській композиторській школі. Безсумнівно, романс народився під впливом композитора, але поза авторством його народний характер не викликає сумнівів. Втім, ця межа настільки нестійка, що чітко розмежувати два шляхи розвитку (народний і композиторський) не вдається.

Аналіз праць українських дослідників романсу свідчить, що більшість науковців усвідомлюють, що важко провести межу між піснею звичайного літературного походження та романсом. Це спостереження, однак, стосується періоду розвитку та становлення романсу, а з другої половини ХІІІ ст. він починає виокремлюватися як жанр, з певними особливостями змісту та форми, які дозволяють говорити про пісню-романс як про самостійний жанр. Тривалий і дуже складний розвиток романсу відрізняється від історії інших жанрів, що пов'язано з найактивнішою взаємодією і синтезом усної народної творчості та літератури з професійною музикою.

Неможливо переоцінити вплив на розвиток камерної музики в Україні такого давнього вокального жанру, як *кант*, що був пов'язаний з поезією.

Дослідники вважають, що основою для виникнення і розвитку українського романсу став український кант у вигляді побутовою міською пісні ХVІІ-ХVІІІ століть. Відомості про неї можна знайти в працях істориків, філологів та мистецтвознавців, які досліджували витoki та розвиток національної культури. Однак при уважному розгляді виявляється, що спеціальних музикознавчих праць, присвячених українському канту, немає, а

наявний музично-поетичний матеріал не був зібраний, систематизований і виданий у комплексному вигляді. Проте, зважаючи на його виняткове значення в культурно-історичному розвитку України XVII-XVIII століть, цей жанр заслуговує на найбільшу увагу.

Значення дум та кантів у розвитку українського класичного романсу підкреслювали у своїх дослідженнях Ж. Гринькевич [27]. та М. Грінченко, [28, 29]. Ці жанри були затребувані в духовному і світському житті народу; в них були присутні ознаки тональної гармонії, вплив інструментальної музики, функціонально-гармонічне музичне мислення, епічна оповідь, ліризм, навіть танцювально-інструментальна стилістика.

Серед істориків літератури та етнографії (І. Франко [78], пізніше Г. Нудьга [62, 63, 64]), чиї спорадичні публікації віднайдених текстів та принагідні спостереження над поетичними особливостями канту були лише першим етапом у науковому освоєнні цього жанру.

Як стверджує Л. Л. Васильєва, у літературі кант визначають по-різному, іноді суперечливо: «книга», «силабічний твір», «художня пісня», «композиція», «напівнародна пісня», «покладена на музику», «віршована пісня» і т.д. За її формулювання кант – це багатоголосна (найчастіше триголосна), напівпрофесійна пісня зі складовими (або силабізованими) словами, зі світським або духовним, моральним змістом.

Духовні канти також часто називали псалмами. З точки зору музичної мови світські кантати більше схожі на народні пісні, тоді як псалми – на професійні, церковні гімни [18].

На думку Л. Л. Васильєвої [18], кантова культура України XVII-XVIII ст. – це джерело професійного українського романсу, подальше комплексне дослідження якого не лише розширить панораму вітчизняного мистецтва, але й дозволить зрозуміти типологію багатьох процесів, що відбуваються в сучасній музичній культурі.

Аналізуючи сказане та з огляду на брак сучасного матеріалу (відсутність друкованих нотних видань та усної традиції), ми маємо напрочуд мало прикладів перших пісень-романсів.

На сьогодні історики музики поділяють пісні-романсі за походженням на народні та літературні, які іноді визначають як сольні пісні з функціональним та гармонійним інструментальним супроводом.

У XIX столітті (особливо в першій половині) жанрові та стилістичні особливості української народної вокальної музики вплинули на оперу того часу, яка використовувала популярні українські пісні.

Поширеність пісень-романсів у повсякденному житті (особливо в сільській місцевості) та зрозумілість їхньої музики і текстів зумовили їхню дедалі більшу популярність у професійній музиці. Природно, що народні пісні згодом домінували в камерно-вокальних жанрах української музики.

Український романс, що виріс з ліричної народної пісні, поступово набуваючи ознак самостійного жанру, для якого характерна високоіндивідуалізована образна та смислова взаємозалежність слова і музики, непарна форма і широкий спектр міжжанрових взаємозв'язків, зокрема, використання принципів, запозичених з оперної драматургії та інструментальної музики.

В середині XIX століття скарбниця камерно-вокальної української музики поповнилася новим жанром – солоспівом (вокальним соло зі смисловими та емоційними елементами). Цей фактор відіграв вирішальну роль у розвитку національної композиторської школи.

Жанр солоспіву залишався ключовим елементом у творчості українських композиторів як архетип музичної культури до кінця XX століття.

В Україні професійний романс як жанр (не треба плутати з терміном¹) з характерними для нього класицистичними музично-стильовими тенденціями

¹ Термін «романс», що походить від іспанського *romance* («романтично») дуже розповсюджений в Європі.[10]

був започаткований завдяки відомому композитору, майстеру хорових концертів, опер, симфонічної та інструментальної камерної музики Д. Бортнянський, починаючи з XVIII століття.

В цей час Україні та за її межами набули поширення інструментальні сольні пісенні зразки, що стали перехідною формою до романсу. Їхніми авторами часто були учні колегіумів та Київської академії, ремісники-кріпаки, шевці, лірники, торбаністи. Їхні твори характеризувалися досить широким діапазоном образів і тем, пошуком виразної ліричної та лірико-драматичної інтонації, а також яскраво вираженими національними рисами, гармонічними особливостями тощо [72].

Серед романтичних пісень, що дійшли до наших днів, варто згадати, зокрема, твори поета-філософа і музиканта Григорія Сковороди – «Ой, ти птичко жовтобоко», «Стоит явор над горою», «Ах ушли мої літа» та інш.

Твори Г. Сковороди є свідченням нових художньо-стильових рис самого постмузиканта, а також прогресивної тенденції в українській вокальній музиці, що увібрала в себе найкраще з західноєвропейської музики.

Творчий підхід до популярної на Заході ладової системи мажор-мінор у поєднанні з живою народнопісенною традицією сприяв кристалізації важливих елементів національної виразної музичної мови. Підтвердженням цього історично закономірного процесу є пісня-румунка С. Климовського «Їхав козак за Дунай».

Сам С. Климовський довгий час вважався напівлегендарною постаттю. Але його ім'я було добре відоме історикам і письменникам XVIII століття.

Про популяризацію пісні-романсу «Їхав козак за Дунай» свідчить рукописний варіант твору, який був знайдений у нотній колекції Розумовського і до тепер зберігається у фондах Центральної наукової бібліотеки Національної академії наук України [72].

Пісня «Їхав козак за Дунай» була популярною в Польщі, Чехії та Німеччині, Австрії. Франції; в Англії та інших країнах на неї створювалися

варіації та обробки для фортепіано, арфи, гітари та гітари. Мелодію пісні використовував у своїх творах Л. Бетховен. К. Вебер. М. Дальвімар та інші.

Перше відоме видання музики і слів цього популярної української романтичної пісні «Ой, не ходи, Грицю» з'явилося в ліфляндському альманасі «Der Pilger» (1822). Однак не можна оминати увагою той важливий факт, що мелодія також була використана у варіаціях для фортепіано А. Лизогуба на тему «Не ходи, Грицю, та й на вечорниці», опублікованих близько 1810 року. Широке географічне поширення цієї пісні-романсу свідчить про її давнє походження [72].

Звичайно пісні-романси приваблювали багатьох шанувальників співу своєю інтонаційною виразністю, щедрою мелодією та легким на слух віршем. Художньо обдаровані люди створювали живі мелодії на слова відомих українських поетів, які передавалися з уст в уста, записувалися в рукописних і друківаних збірниках, журналах, редагувалися досвідченими музикантами і композиторами. Ось лише шість: «Скажи ж мені правду» Р. Феніха на слова О. Чущенського, або «Соловейко» (слова і мелодія М. Кропніченського, музичне оформлення композитора С. Заремби).

Відома пісня-романс «Дивлюсь я на небо» (слова М. Петренка) – твір яскравих, трепетних емоцій. «Повій вітре на Вкраїну» (сл. С. Рудайського), вперше виконана Людмилою Александровою, донькою відомого поштовика, культурного і громадського діяча В. Александрова з Харкова.

Варто підкреслити, що найкращі пісні-романси вирізнялися простотою та щирістю, а їх естетична краса відображала суттєві риси українського пародійного та професійного життя. З часом пісня-романс розширила свої функції та набула концертного характеру. Також її виконували співаки та професійні музиканти на театральній сцені – згадаймо музичні характеристики персонажів опери «Наталка Полтавка» М. Лисенка та опери «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовської.

Отсточно пісня-романс як жанр склався протягом XIX століття, коли в українській професійній музиці почали з'являтися зразки, більш досконалі за

структурою, зі складним римуванням та інтонаційним розвитком, гармонійно специфічною музичною мовою.

У розвитку камерного співу в Україні першими звернулися до поезії Тараса Шевченка композитори П. Сокальський та О. Рубець.

Заснування і розквіт українського класичного романсу пов'язують також з ім'ям М. Лисенка. Наприкінці 1860-х років композитор почав систематично працювати над створенням камерного музичного репертуару.

У листі до П. Куліша від 23 липня 1869 року М. Лисенко писав: *«Сам я тепер ревню працював над Шевченком: увів його кілька поспівів на музику. Згодом появлю. може, цілий цикл його поезій піснею та іншою хвормою. бо у нас велика недостача на розвій музики української»*. [72, с. 190].

Ці слова підтверджують кілька розкиданих аркушів нотного паперу, які зберіг онук Миколи Віталійовича, а нещодавно поклав у фундамент меморіального музею композитора в Києві, це начерки перших солоспівів, написаних на слова Т. Шевченка – «Туман, туман долиною». «Ой, одна я одна», «Над Дніпровною сагою». Примітка в лівому кутку першої сторінки вказує на точну дату написання – 17 квітня 1868 року [72].

Саме тоді розпочалася робота М. Лисенка над великим циклом «Музика до «Кобзаря» Тараса Шевченка». Після кількох спроб покласти на музику поетичні тексти, написані за життя поета («Нащо мені чорнії брови» М. Маркевича, «Думи мої» О. Рубця), створення такого циклу мало не лише мистецьке значення, а й значний культурно-громадський акт.

Цикл «Музика до «Кобзаря» Тараса Шевченка» складається з семи циклів кантат, хорів та понад п'ятдесяти романсів. Музичні образи монологів М. Лисенка розкривають розмаїтий світ людських емоцій – глибокий смуток («Ой одна я, одна»), ніжність («Садок вишневий коло хати»), філософські роздуми («Минають дні»); мотиви соціальної нерівності («Огні горять») тощо.

Він тонко відчував музично-образну природу фольклору. М. Лисенко перебував у постійному пошуку нових прийомів і форм втілення ідеї.

Результатом його новаторського підходу до художньо-стильових основ фольклору, особливо до музичного епосу, стало створення композитором нового для української професійної музики жанру – романсу-думи («У неділю рано вранці»).

У деяких своїх романсах композитор динамічно поєднує народно-пісенну лексику з принципами побудови оперної арії або монологу. Особливо показовою в цьому плані є його сольна пісня-романс «Мені однаково», записана в Україні та за кордоном, першим виконавцем якої став всесвітньо відомий тенор Модест Менцинський. Співак зрозумів стилістичні особливості музики Миколи Лисенка і передав їх через декламаційну, драматичну манеру співу, відмінну від *bel canto*.

Романс «Мені однаково», до речі, став лебединою піснею Модест Менцинського, та був спеціально записаний ним для особистого ювілейного радіоконцерту. Пізніше, інтерпретація твору М. Лисенка не менш оригінально прозвучала у виконанні відомого українського тенора І. Козловського².

Український композитор, музикознавець-фольклорист, диригент, педагог та публіцист Станіслав Філіппович Людкевич, глибокий знавець музики М. Лисенка та послідовник його творчості, відзначав стильову своєрідність солоспівів митця: *«Дух і характер Швчсикових поезій, таких мінливих настроєм, часто не може зносити самотійно розвиненої мелодичної форми та конче потребує драматизування. риторики та декламаційного пафосу»* [72, с. 191 – 192].

Майстри української співацької школи – М. Донець. І. Козловський. Б. Гмиря. З. М. Литвиненко-Вальгемут, М. Гришко та інші розкрили своїм співом розмаїття музичних образів романсів М. Лисенка, який писав музику не лише на слова Тараса Шевченка.

У камерній спадщині композитора, окрім солоспівів на вірші Кобзаря, є велика кількість романсів на вірші М. Старицького. І. Франка. Лесі Українки.

² <https://www.youtube.com/watch?v=I7Wevl4GMaE>

О. Олесья, Дніпрової Чайки, В. Самійленка та інших українських поетів, а також на слова західноєвропейських поетів (С. Надсона, Г. Гейне, А. Міцкевича). Лисенковські романси 1890 – 1910-х років також розкривають цікаву сторону його творчості.

Композитор був сприйнятливим до всього нового та зумів в своїй музиці поєднати широкий, звивистий, пластичний мелодичний світ, характерний для української пісні, з гармонічними прийомами західноєвропейських митців.

Чого варті лише такі романси, як «Безмежнеє поле» та «Астри», «Нічого, нічого», в яких для композитора дуже важливим є тональний тембр, а гармонія стає чи не головним чинником музичної картини, з її мінливими переходами і найтоншими відтінками почуттів, з її делікатними штрихами музичних і пейзажних замальовок.

Звертаючись до творчості німецького поета Г. Гейне, особливо до «Ліричного інтермеццо», М. Лисенко вперше в українській музиці створюючи вокальні цикли на його вірші, надалі впроваджує камерно-вокальний цикл в національну культуру України.

Музика дванадцяти романсів і двох дуетів, що утворюють єдину драматичну цілісність, розкриває страждання і мрії скривдженої в коханні людини. Це хвилююча розповідь про багато етапів кохання, від зародження почуттів весняного дня до важких хвиль розлуки [72].

Твори останнього періоду творчості М. Лисенка свідчать про високий рівень досягнень українського професійного мистецтва, розвиток національного музичного стилю, плідність органічного засвоєння принципів народної творчості та культурну пропаганду кращих здобутків композиторів інших національних шкіл.

Творчість учнів і послідовників М. Лисенка – К. Стеценка (1882 – 1922), Я. Степового (1883 – 1921). С. Людкевича (1879 – 1979), Л. Ревуцького (1889 – 1977) та інших є невід'ємною ланкою між долисенківським і новим українським мистецтвом [72].

Цікавим прикладом в українській (і не тільки українській) музичній

літературі є сатиричний романс К. Стеценка «Цар Горох» (обробка В. Самойленка в аранжуванні П.-Ж. Беранже). Сольна ода композитора, написана 1911 року в період реакції після революції 1905 – 1907 років, досі є яскравим музично-історичним документом, місцем зародження революційних настроїв та антисамодержавних виступів [72].

З моменту усвідомлення широких комунікативних перспектив українського романсу митці розпочали інтенсивні пошуки, спрямовані на опанування широкого кола тем, та вихід за межі домашнього музикування на велику концертну сцену.

Це, в свою чергу, вплинуло на характер візуального світу, на музично-поетичний синтез і, зрештою, на саму форму вираження, де слова і музика звертаються вже не до вузького кола любителів камерної музики, а до широкої аудиторії.

Новаторський підхід композиторів ХХ століття до так званого «основного» інтонаційного пласту українського романсу, до розширення світу ліричного героя, де все загальне й об'єктивне стає об'єктом особистого переживання, призвів до посилення творчої індивідуальності в усіх параметрах – змісті, формі, жанрі. Прикладом цього є романси Кирила Стеценка на слова Лесі Українки – «Хотіла б я піснею стати». «Стояла я і слухала весну», «Дивлюсь я на яснії зорі».

Близькими до вищезгаданих творів К. Стеценка є романс Я. Степового «Гейте думи, ви, хмари осінні» на слова Лесі Українки або «Степ» на слова М. Чернявського, музично-стильовий контекст яких яскраво репрезентує індивідуальний підхід до принципу поетично-образної типізації.

Оригінальною музичністю характеризується також сатира С. Людкевича «Спи, дитинко моя», де монологічній ідіостилі надається риторичне узагальнення, що розкриває основну ідею твору: заклик до особистого служіння для народу.

На схильність до драматизованої форми романсу вказує «Бабине літо» Д. Шевчинського (слова М. Гавалевича) або, наприклад, «Копана заступом

яма глубокая» М. Калачевського.

В українському романсі ідея національної, соціальної та особистої єдності проходить наскрізною лінією; етичному пафосу поезії відповідає музична інтонація високої інтенсивності, що відображає правду почуттів. Звідси синтез, без якого немислиме вокальне мистецтво, і взаємодоповнюваність музики і слова, необхідна для глибшого розуміння сенсу [10].

Серед прикладів романсової лірики, в якій оспівується поетичне, чисте почуття кохання, можна згадати численні солоспіви К. Стеценка. Однією з перлин не лише його камерно-вокальної творчості, а й української музики загалом є романс «О, не дивуйсь» на слова О. Олеся.

Інтимна і задушевно-сповідальна інтонація мелодичної лінії, що асоціюється з ноктюрном, спочатку ледь відчутна, потім все чіткіше вплітається в загальне звучання музики. Багата тональна палітра твору для голосу, скрипки та фортепіано допомагає передати піднесений настрій. Спокійна мелодія ноктюрну з часом переростає у гімн натхненного людського почуття.

Близькими до музики К. Стеценка є твори Я. Степового, сповнені благородними, глибоко ліричними емоціями («Розвійтеся з вітром» на слова Івана Франка, «Не беріть із зеленого луку верби» на слова О. Олеся, «Три вірші М. Рильського»).

Справді новаторськими пошуками характеризується камерно-вокальна творчість Б. Лятошинського. В своїх романсах композитор писав музику на давні й сучасні українські вірші, а також на вірші англійських, французьких, німецьких та інших авторів, підтиримуючи живий зв'язок класичної традиції з сучасністю та новаторськими тенденціями.

Далекий від інтерпретації жанру і форми романсу як ліричної мініатюри, Б. Лятошинський, продовжуючи традицію камерно-вокального циклу М. Лісенка на історичну тематику, приділив багато уваги речитативу у вокальному соло та розгорнутій образності фортепіанного супроводу, наблизивши його до симфонічного узагальнення [9].

1.2 Камерно-вокальна творчість українських композиторів: сучасні перспективи.

Сьогодні вітчизняна камерно-вокальна музика не перестає розвиватися та змінюватися з дивовижною швидкістю; руйнуючи стереотипи форм композиторами активно впроваджуються нові теми та образи.

В Україні розвиток камерно-вокального мистецтва тісно пов'язаний з творчістю вітчизняних авторів, музична мова яких є дуже різноманітною. Одні композитори будували свої камерні твори на основі стандартних зразків народної пісні, інші розвивали та експериментували із засобами музичної виразності (ладова система, техніка письма, нова візуалізація поетичних текстів, збагачення музичного змісту).

До 50-х років ХХ століття в українській камерній музиці домінувала традиція – використання класичної романтичної гармонії, народнопісенної мелодики, романтичної форми та драматургії Я. Степовика, М. Лисенка, К. Стеценка, С. Людкевича, В. Косенка та Л. Ревуцького.

Наприкінці 50-х на початку 60-х років відбулося оновлення естетичних смаків – в композиторській творчості змінилися звичні принципи формотворення та трансформувалися звичні жанри. З'явилися нові засоби музичної виразності, такі як мовленнєве інтонування вокальних соло, широка ритмічна палітра, так звані кластерні гармонії та дисонанси, нові методи голосоутворення, що ставили перед співаками нові професійні завдання та виклики. Першими ці процеси активували композитори – Ю. Мейтус, Б. Лятошинський, В. Губа, Л. Дичко, Л. Грабовський та інші.

Пізніше, з 70 – 80-х років, автори не переставали оновлювати жанрові напрямки своїх творів, опановували новітні музичні стилі та техніки, започатковували майбутні еволюційні процеси в своїй камерно-вокальній творчості, відповідно, до нових вокальних стандартів. Цей процес, слід зазначити, триває і сьогодні.

Ще одним важливим фактором, що вплинув на роздвоєння сучасної української композиторської школи є давній поділ територій і кордонів

України, який, попри загальні правила композиції, простежується в музичній мові. Наприклад, мова камерно-вокальних творів композиторів західного регіону України характеризується фольклорністю, ритмічними малюнками, автентичністю мелодики (гармонії) вокального соло тощо. У XIX – на початку XX століття засновниками композиторської школи в Центральній Україні та на Лівобережжі були М. Лисенко, К. Стеценко, Я. Степовий; у Західній Україні – П. Сокальський, М. Вербицький, В. Матюк, О. Нижанківський, Д. Січинський, С. Людкевич та ін.

До тепер науковців не перестають цікавити українські камерно-вокальні твори, які тісно пов'язані з традиційно домінуючим словесним жанром. Патріотизм та широкий спектр емоцій знаходять своє місце у великому світі музики. У контексті історії камерно-вокальна музика українських композиторів XX століття реалізує себе спочатку в побутовому, а потім і в концертному жанрах.

Поєднання співу та різних інструментів має дуже давнє коріння, і це новий етап вокально-фортепіанної музики починається із застосуванням фортепіанного супроводу.

На етапі свого розвитку камерно-вокальна музика була пов'язана зі сферою аматорського музикування. У своєму зародженні її виконавський елемент поступово відходив від побутової сфери, переміщуючись у сферу композиції.

Постійна присутність ігрового елементу та естетичної категорії, вміння розуміти які глибинні смисли та ідеї, висловлені композитором є надзвичайно важливими завданнями для учасників музичного діалогу у камерно-вокальному творі.

Враховуючи музичні тенденції та жанрові особливості камерно-вокальної музики, значна кількість творів написана для тандему партій – фортепіано та вокалу, що дає можливість взаємного самовираження.

За словами О. Кушнірук [46], для цього процесу характерними є: тенденція до рівноправності; деталізація мелодичних, інтонаційних,

ритмічних і динамічних засобів виразності; тематичне розмаїття. На думку вченого: в камерно-вокальному жанрі особливо яскраво проявляються чітка програмність та емоційність, різноманітність у виборі гармонічної мови, широкий діапазон поетичних текстів, особистісна інтерпретація власних літературних текстів, певні вимоги до виконавської майстерності.

Питання інтенсивного розвитку української камерно-вокальної музики ХХ століття, враховуючи об'єктивні та суб'єктивні чинники, досліджував О. Майчик [52], який вважав, що серед чинників, які спонукають до написання камерної музики, є, зокрема,

- комунікативні, зумовлені стосунками композиторів з поетами, їхніми творчими та родинними зв'язками;
- загальнокультурні, які проявляються у здатності цінувати і розуміти національну культуру та сучасний інтелектуальний контекст;
- індивідуально-психологічні, де митці знаходять себе в ліричних та мініатюрних формах для самовираження в камерній музиці;
- дослідницькі та аналітичні, що породжують науковий інтерес до мистецтва співу [52].

До камерно-вокального жанру зверталися багато сучасних українських композиторів, серед яких С. Людкевич, А. Рудницький, Н. Нижанківський, В. Барвінський, Є. Станкович, С. Туркевич, В. Сильвестров. Саме вони запропонували різні підходи до розвитку мистецького виконавства в цілому. Один з цих підходів полягає в балансуванні між традиційним і новаторським, що призводить до великого розмаїття жанрів камерної музики, які важко віднести до якогось одного типу.

Завдяки високому рівню професіоналізму та відповідній фаховій підготовці виконавців, композитори у перші десятиліття ХХ століття прагнули вивести камерно-вокальний жанр на національний та європейський рівень, орієнтуючись на професійне мистецтво [52].

Сучасний український композитор Євген Станкович, працюючи над своїми творами не обмежується вокально-фортепіанним дуетом, але й додає

до виконавського репертуару інші інструменти. Як приклад «Opera rustica» для двох солістів і камерного оркестру.

Витончена композиційна техніка, постромантична оркестровка, деталізована поліфонічна структура, та розгорнута поліфонічна структура яскраво виражені у вокальних творах Є. Станковича «Бабин яр» (1991 р.), Камерна симфонія № 8 для голосу, флейти, кларнета та скрипки, віолончелі, фортепіано та ударних (1997 р.) [52].

Створюючи камерну музику, композитори часто зверталися до поетів-сучасників. Спілкування з поетами завжди надихало композиторів на написання нових вокальних творів. Співтворчість Н. Нижанківського та О. Олеся є тому яскравим прикладом – солоспіви «Прийди, прийди» та «Жита».

У камерно-вокальній творчості Н. Нижанківського переважають різкі контрасти, емоційність та широка палітра музичних барв. Свідченням цьому є неперевершені солоспіви на вірші Т. Шевченка – солоспіви «Минули літа молодії», «В гаю зеленім», «І молилась я», «О не забудь», «Не видавай мене заміж» та інші.

«Цікавим є той факт що з уст Б.Лепкого (4.12.1872 р. – 21.07.1941 р.) видатний український композитор В.Барвінський (20.02.1888 р. – 09.06.1963р.) записав українські народні пісні, зокрема: «Вийди, Марусенько», «Болить мене головонька», «Ой ходить сон», «Накрила нічка», «Ой ходила дівчина бережком»» [20, с. 138-139].

В творах В. Барвінського превалюють характерні риси української класичної музики, яка поєднує в собі елементи сучасності, що виражається в фактурі, ритміці та принципах розвитку, мелодиці. Водночас творчість композитора тісно пов'язана з українськими традиціями народу [20].

До камерно-вокальної спадщини відомої української композиторки, піаністки та музикознавиці С. Туркевича належить низка солоспівів на тексти М. Лукіяновича – «Evening day», «Sweet And Low», «I Cannot Weep».

Широким діапазоном камерних творів представлена вокальна спадщина провідного майстра української композиторської школи

В. Сильвестрова – автора вокального циклу «Тихі пісні» для голосу і фортепіано, створеного на основі 24 пісень, які вирізняються з-поміж інших гармонійною єдністю музики та поезії. Серед них вокальні мініатюри «Старовинна балада», «Кіч-пісня», «Ступені», «Прості пісні» та «Тихі пісні». Для композитора В. Сильвестрова характерні спонтанність думки, невизначеність і особлива фактура звукової педалі, інтонаційні побудови та хвильова драматургія. Цікаво, що сам митець називає свій стиль «мефоричною музикою», оскільки в творах цього періоду переважають медитативні, споглядальні настрої.

За думкою І. Волкової саме камерно-вокальна спадщина С. Людкевича, М. Ніжанського, В. Барвінського, А. Рудницького, Є. Станковича, С. Туркевич, В. Сильвестрова є важливою складовою багатьох композиторів України ХХ століття. [20].

Висновки до Розділу 1. Жанр романсу виник в Україні під впливом канту (давнього вокального жанру, що був пов'язаний з поезією) в період розвитку національного стилю, який стимулював функціонування національної культури, порушуючи певні «соціальні проблеми» та відкриваючи нові форми музичної виразності.

Характерними рисами українського романсу (солоспіву) є комунікативні чинники, породжені міжособистісним спілкуванням композиторів і поетів творчими та родинними зв'язками; особистою літературною та поетичною діяльністю; індивідуально-психологічними індивідуально-психологічними особливості митців. У творчості композиторів ці фактори взаємодіяли, перепліталися і створювали, що призвело до розвитку камерно-вокальної музики в Україні.

ХХ століття – це період великого розвитку української камерно-вокального мистецтва, включаючи стилістичну модернізацію та вимоги професійного виконавства. Кожен митець мав можливість проявити власні літературні таланти та нові композиторські прийоми, які віддзеркалювалися

у жанрово-стильовому новаторському плані – своєрідна манера та прийоми написання.

Сьогодні багатогранні українські романси, теж не перестають вражати своїм мелодійним звучанням душевного болю («Без тебе я все повторив би» композитора Ф. Надського), магічним відтворенням глибоко прихованого почуття («Тайна» С. Людкевича на текст О. Олеся); ідейним змістом з емоційною напруженістю («На Майдані» В. Косенка на слова П. Тичини), неповторною ніжністю та задушевності («Якби ви могли мене стратити» В. Косенка в перекладі О. Байкара), давно увійшли до скарбниці української вокальної класики.

У виконанні метрів вокального мистецтва (С. Крушельницької, М. Менцинського, І. Алчевського, О. Мишуги) вони зачаровували слухачів у багатьох країнах світу. І сьогодні кращі романси продовжують звучати у концертних залах, на радіо і телебаченні в Україні та за її межами.

Сучасні виразні тенденції композиторського стилю в камерно-вокальному напрямку України можна окреслити наступним чином:

- посилення ролі фортепіано;
- насичення фортепіанної та вокальної партій прийомами оперно-симфонічного письма
- оновлення гармонічного простору;
- масштабна емоціоналізація поетичного тексту;
- розробка кожним композитором власних «вокально-мелодійних зворотів»;
- від епохи масової пісні (60-80-ті роки) і до наших днів українська вокальна лірика спирається на композиційні та виконавські традиції сольного співу (в динаміці його стильового розвитку);
- незважаючи на поширення масового співу та популяризацію естрадного жанру, камерно-вокальна творчість залишається для композиторів лабораторією творення власного стилю;
- мистецькі процеси ХХ століття – імпресіонізм, експресіонізм, авангард, неокласицизм, неоромантизм тощо – зумовили появу якісно нового

звукового світу – новації світової музики не перестають з'являтися у творчості українських композиторів (наприклад, камерно-вокальна музика Валентина Сильвестрова);

- давні культурні коди української камерної музики проявляються у вигляді відсилань до музичних стилів минулих епох.
- камерно-вокальний цикл став надзвичайно важливою подією та явищем національної культури.

РОЗДІЛ 2

ЕСТЕТИЧНІ, ТВОРЧІ ПРИНЦИПИ ТА ВОКАЛЬНО-СТИЛІСТИЧНІ ВПОДОБАННЯ КОМПОЗИТОРА С. ЛЮДКЕВИЧА

2.1. Святослав Людкевич та його творчий портрет.

«Прометей української музики» – так називали Станіслава Людкевича. Немає більш влучної метафори для генія-композитора. Він був видатним музикантом, художником, фольклористом і педагогом. Сто непростих років життя і творчості цього українського митця тісно переплітаються з історією України.

С. Людкевич займався музикою з дитинства. Його першим наставником була мати, Гонората Людкевич (уроджена Гіжовська), яка сама була ученицею Михайла Вербицького (автора Гімну України) [57].

С. Людкевича можна охарактеризувати тими ж словами, що й М. Лисенка, – універсально обдарована людина, яка переймалася тим, що його народ перетворився на національних рабів, турбувалася про розвиток української музичної культури. Митця обурював непрофесіоналізм галицьких композиторів, виконавців, музичних критиків і музикознавців. Весь високий професіоналізм і різносторонність С. Людкевича сприяли поступовому розвитку української музичної культури, подоланню її провінційності та піднесенню до європейського рівня.

На початку ХХ століття С. Людкевич був організатором і активним учасником музичного життя України. Його критичні статті впливали на музичну свідомість суспільства. Іншими словами, С. Людкевич був у центрі музичного життя Галичини на початку ХХ століття, так само, як М. Лисенко – на сході України, де заборони уряду ускладнювали його творчу діяльність.

Композиторська творчість С. Людкевича є видатним явищем не лише в українській, а й у європейській музиці загалом. Композитор з великою повагою ставився до музичної спадщини Миколи Лисенка, який був для нього взірцем у творенні національної ідентичності в музиці.

Як і М. Лисенко, С. Людкевич ретельно вивчав фольклор і трансформував його стиль у своїх творах. Його національна ідентичність відображалася не лише через звернення до фольклору, але й через глибоке сприйняття національної ментальності та національного характеру, що знайшло вираження в героїчній, ліричній та гумористичній сферах його музики.

С. Людкевичу вдалося опанувати досягнення європейського пізнього романтизму (творчість Р. Вагнера, Ф. Ліста, Р. Штрауса) і довести свою самобутність як композитора в пізньоромантичному стилевому напрямі.

Хоча національна своєрідність простежується у всіх творах композитора, за тематикою їх, як і інші романси, можна поділити на дві групи: в одних творах переважає народна, національна тематика (народна образність, національно-визвольні мотиви), в інших – загальнолюдська (любовна, лірична тощо) [57].

Як писалося раніше, С. Людкевич належить до лисенківської школи, але в його творчості чітко простежуються індивідуальні стильові особливості: героїчна та лірична музична образність.

Героїзм в його музиці часто асоціюється з втіленням ідеї національного визволення. Композитор також проявив себе як художник-триб'ютер у масштабних творах (зокрема, кантата-симфонія «Кавказ»). Лірична сфера в творах композитора різноманітна і пов'язана з темами кохання та образами природи.

У творчості С. Людкевича, як і в інших українських композиторів початку ХХ століття, простежується поява та розвиток індивідуально-суб'єктивних неоромантичних рис.

Композитор часто звертався до тих самих ідей, тем і образів, що й М. Лисенко, але вони проявилися в яскравому вираженні його індивідуальності – розширенні музичної образності та стилістичних можливостей, новому чуттєвому спектрі.

Музика С. Людкевича емоційно насичена; їй притаманна стійка емоційна напруженість, героїчні та ліричні контрасти.

Митець однаково майстерськи створює як великі музичні полотна (кантати, симфонічні поеми) так і ніжні ліричні мініатюри (пісні, романси, інструментальні п'єси).

У перші десятиліття ХХ століття камерно-вокальний жанр посів важливе місце у творчості С. Людкевича. Уважне ставлення композитора до поетичного тексту, як ритмічно, так і візуально, проявилось ще в його піснях-романсах. Композитор прагнув якомога точніше відтворити в музиці поетичний текст (його семантику, наголоси, фонетику), звертаючи особливу увагу на ключові слова, що передають основний настрій вірша. При цьому його мелодика не втрачала при цьому своєї мелодійності.

Іншими словами, в музиці С. Людкевича, як і в музиці М. Лисенка, відбувся компроміс між точним і загальним підходом до втілення поезії в музиці. Особливо важливу роль у розкритті змісту та деталей поетичного тексту в романсах С. Людкевича відіграє фортепіанне соло) [57].

Стосовно хорової класики не можна не сказати про дві обробки лемківських народних пісень для чоловічого хору – «Ой співаночки мої» (без супроводу) та «Зелена ліщина» – дуже популярні в Західній Україні. Танцювальний ритм, простота музично-виразових засобів, органічна хорова лірика – все в них сприяє відтворенню безтурботного, веселого настрою.

У творчості композитора значне місце займають обробки народних пісень про війну: «Чорна рілля ізорана», «Їхав стрілець», «А хто хоче війну знати», «Ой служив я в Криму», «Ой видно село». Станіслав Людкевич з великою чутливістю реагував на військові смерті молодих солдатів – на своїй та чужій землі, на розбиті надії дівчат, на сльози розпалених матерів. Мелодії для роботи митець обирав за певними художньо-естетичними критеріями. Його цікавили історичні та романтичні мотиви, герої, які віддали життя за свободу свого народу і назавжди залишилися в його серцях.

Особливої популярності серед виконавців і слухачів на слова С. Людкевича та В. Пачовського набула «Українська баркарола», що виконується *a cappella* вокальним терцетом або під фортепіанний супровід. На основі жанру баркароли та з використанням українських пісень С. Людкевич створив чудовий ліричний твір з романтичною образністю. Запис з грамплатівки 1962 -го року «Української баркароли» у виконанні тріо сестер Даніїли, Ніни і Марії Байко³ під акомпанемент концертмейстера Оксани Попіль звучить непервершено легко, тепло та піднесено) [57].

Патріотичний твір «Дайте руки, юні друзі» на вірші М. Шашкевича, для чоловічого хору без супроводу, спонукав композитора до пошуку інтонаційних засобів вираження привабливого і піднесеного задуму. Приспів, завдяки глибокій інтонаційній єдності двох голосів, звучить ніби на одному диханні, причому другий голос побудований на дещо зміненому вихідному матеріалі. Тут і простота тонального розвитку, і унісонність приспіву як ефективний засіб смислового підкреслення поетичної ідеї, і лаконізм мелодичних фраз, і округлість інтонацій. Саме цей набір прийомів обрано автором для створення узагальнюючого і водночас життєвого, оптимістичного образу) [57].

У хоровому творі «Восени» без супроводу на вірші Івана Франка його привертають увагу високі художні якості, багата палітра хорових барв, мелодико-гармонійне багатство фактури, відтворення оригінальних поетичних образів І. Франка за допомогою глибоких і тонких музично-інтонаційних засобів, що пов'язано з рефлексивним, сумним настроєм, який виникає в результаті споглядання непривабливих картин пізньоосінньої природи.

Підсумовуючи, можна сказати, що вокальна творчість С. Людкевича характеризується високою громадянською і патріотичною пасіонарністю, пройнята ідеалами гуманізму, глибоким сплавом кращих досягнень сучасної композиторської майстерності з народнопісенними засадами.

³ <https://www.youtube.com/watch?v=sVj8H9os2os>

І сьогодні твори композитора не втратили своєї актуальності, та прикрашаючи репертуари багатьох співаків та вокальних колективів та з успіхом використовуються в музичному вихованні студентів ВНЗ.

2.2. Художньо-естетичні та виконавські особливості романсів С. Людкевича.

В солоспівах раннього періоду розкривається композиторський талант мелодиста; монологи представлені широким діапазоном змісту, емоційної образності та стилістичної палітри; переважає патріотична та любовна лірика.

На початку творчого шляху С. Людкевич пише солоспіви на вірші Г. Гейне. У романсі «Не співайте мені сеї пісні» на текст Лесі Українки та пісні «Сирітка» (на слова і мелодію народної пісні) під впливом музики М. Лисенка.

Один найпопулярніших солоспівів «Черемоше, брате мій» був написаний у ранній період на текст Б. Лепкого. За нього у грудні 1904 року С. Людкевич отримав премію на конкурсі ім. Бояна у Львові.



Ноти. С. Людкевич. Б. Лепкий. Черемоше, брате мій. Ноти. 1912 р.

*Черемоше, брате мій,
Прискори бігу!
На хребет холодний твій
Я пускаю як стій
Сплав важкий — тугу!*

Слав важкий — тугу...

Гей, тяжка, тяжка вона,

Як цілі ліси!

Де бездонна глибина,

Де підводна скала,—

Там її неси!

Там її неси...

Видатним виконавцем цього солоспіву вважається відомий співак М. Менцинський (1875 – 1935). Лірична мелодія твору народними інтонаціями видає тужливий настрій вірша; фортепіанне соло, що викликає образ швидкоплинної гірської річки, робить пісню більш хвилюючою та виразною.

Виконання романсу ще одним видатним тенором Михайлом Голинським⁴ (1890 – 1973) має дуже насичено-експресивну вокальну подачу. Голос співака звучить потужно та наповнено. Контрастно останьому звучанню представлена більш філософська сучасна виконаська версія тенора Степана Дрота⁵ – плавні вокальні переходи між розділами. У співака превалює стримане та емоційно вирівняне голосоведіння, що змінюється динамічними контрастами лише в кульмінаційних моментах.

Завдяки близьким стосункам з письменниками «Молодої Музи» С. Людкевич написав низку солоспівів на тексти представників цієї організації. Його солоспів «Піду від Вас», написаний на слова П. Карманського, розкриває характерні для романтизму емоційні стани розчарування і туги.

<https://www.youtube.com/watch?v=vRU57XCbADI>

⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=faN8S7szpzc>

18. Піду від вас
18. Pidu vid vas

Петро Карманський *Petro Karman'skyi* Appassionato Станіслав Людкевич *Stanislaw Ljudkevych*

2. *Più lento tranquillo*

T. *Più lento tranquillo*

4.

T. *rall.*

Піду від вас — піду світами,
Здвигну собі терем спокою,
Сповнюся чорними думками
І стану жити сам собою.

Піду від вас — возьму з собою
Гіркий доробок: рани й муки,
Зачиню двері за собою
І в струях сліз обмию руки
Піду — охлялу душу зложу
В колисці вічної задуми
І на бліді уста положу
Печать несплаканої думи.

Як кипарис на тихім гробі,
Засну в незмірнім смутку й болю,
Закаменію у жалобі

І дам пекучим сльозам волю.

*І хоч не раз в душі проснеться
Пекуча туга й жаль за світом,
То серце вже не відозветься
Приятельським до вас привітом.*

Аріозна мелодія передає різні емоційні відтінки тексту (туга, біль, відчай). Важливу роль у солоспіві відіграє фортепіанне соло, насичене виразними гармоніями та мелодичними лініями.

Дуже проникливо виконаний цей солоспів сучасним українським сопрано Софією Соловій⁶. Співачка дуже детально підійшла до драматургії твору. Тембр її голосу чуйно реагує на емоційну структуру вокальної фрази. Фактурне звучання голосу, сміняють інтимні інтонації, створюючи неперевершену виконавську атмосферу.

У 1920-х роках С. Людкевич створив низку солоспівів, які стали значною цінністю в українській камерно-вокальній музики. Серед них – три, що здобули особливу популярність – «За байраком байрак» на слова Т. Шевченка, «Тайна» на слова О. Олеся. «Спи, дитинко моя» на слова П. Карманського,

За мотивами баладного вірша Тараса Шевченка С. Людкевич створив солоспів з трагічною інтонацією під назвою «За байраком байрак». Такий характер романсу зумовлений змістом поеми – козак встає з могили і згадує драматичні події в історії козацтва.

*За байраком байрак.
А там степ та могила.
Із могили козак
Встає сивий, похилий.
Встає сам уночі, Іде в степ, а йдучи*

⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=oNHРeczYp4>

Співа, сумно співає: «Наносили землі
Та й додому пішли, І ніхто не згадає.
Нас тут триста, як скло, Товариства лягло!
І земля не приймає.
Як запродав гетьман
У ярмо християн, Нас послав поганяти
По своїй по землі
Свою кров розлили
І зарізали брата.
Крові брата впились
І отут полягли
У могилі заклятій».
Та й замовк, зажурився
І на стис похилився, Став на самій могилі.
На Дніпро позирав, Тяжко плакав, ридав, Сині хвилі голосили.
З-за Дніпра із села
Руна гаєм гула, Треті півні співали.
Провалився козак, Стрепенувся байрак, А могила застогнала.

1. За байраком байрак
1. Za bajrakom bajrak

Тарас Шевченко
Taras Shevchenko Станіслав Людкевич
Stanislav Ljudkevych

Adagio molto

Тенор

За бай-ра-ком бай-рак, а там
Za baj-ra-kom baj-rak, a tam

Фортє-піано

Adagio molto

pp *p*

4

Т.

стєп та мо-ги - ла. Із мо -
step ta mo-hy - la. Iz mo -

Ф-но

6

Т.

ги - ли ко-зак вста-є си-вий, по-хи - лий.
hy - ly ko-zak vsta-je sy-vyj, po-khy - lyj.

Романс має ознаки драматичної сцени і поділяється на три частини: крайні частини – епічна розповідь «від автора», а середня частина – монолог козака про криваву битву між козаками та їхніми ворогами. Хоча структура солоспіву характеризується тричастинною будовою, розвиток музичного матеріалу простежується протягом усього твору. Композитор детально досліджує поетику в речитативно-закличній мелодії, сповненій болісних інтонацій (збільшена друга, зменшена четверта).

Речитативна мелодія сольного аріозо має сильні відгомони народних пісень. Особливо це помітно в жалобних мелодичних зворотах каденцій. У середньому розділі (монолог козака) розповідь про трагічні події (загибель козаків) ведеться з використанням жанрових ознак траурного маршу.

У цьому розділі є асоціація з хором М. Лисенка «Понад полем іде», який має ті ж самі жанрові ознаки. Фортепіанне соло відіграє значну роль у створенні трагічного образного змісту всього солоспіву, сповненого тужливих інтонацій, насичених гармонічних барв і тональної нестабільності. Гармонічні фігурації третьої частини ніби імітують гру на бандурі.

Драматургічні принципи та засоби виразності солоспіву «За байраком байрак» близькі до драматургії оперної сцени.

Дуже цікаво під бандурний акомпанемент звучить сучасна тенорова версія Степана Щербака⁷. Підкреслена виконаська автентика віддзеркалюється у тембральному взаємозвучанні голосу тенора та інструмента бандури, неймовірно точно та яскраво ілюструючи сутність справжнього козацтва.

Солоспів «Спи, дитинко моя» – це зірець громадянської лірики. Мати хоче, щоб її син став борцем за свободу. Тричастинна структура монологу демонструє розвиток емоційно-образного змісту: від ніжнього ліричного образу до енергійного і привабливого образу наприкінці твору. Такий образний розвиток досягається за рахунок модифікації тематичного матеріалу. Чудова мелодія першої частини, в якій поєднуються декламація і наспів, ніжність і тужливий душевний біль (використання підвищеного четвертого тритону і видозміненої субдомінанти в гармонії), а також коливний ефект фортепіанного супроводу створюють атмосферу тепла і ласки, що відповідає жанру материнської колискової пісні.

10. Спи, дитинко моя
10. Spy, dytynko moja

Петро Карманський
Petro Karman's'kyj Станіслав Людкевич
Stanislav Ljudkevych

Tempo di berceuse

Форте-піано *p* *rall.*

dolce

С. *3* *p* *a tempo*

Спи, ди - тин - ко мо - я, шас - тя
Spy, dy - tyn - ko mo - ja, shchas - tja

мо - го жит - тя, я - ра
mo - ho zhyt - tja, ja - ra

У контрастному середньому розділі, що відсилає до образів хоробрих героїв та відгомонів битви, звучить речитативна мелодія, яка детально

⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=9ujUzJ6dsFk>

передає зміст тексту. Хроматична гармонія додає звучанню напруженості. У кульмінації, яка припадає на слова «Знай, що в тобі пливе кров бойких лицарів», композитор вдається до драматичного напруження.

Третя частина звучить на кульмінації. У вокальному соло дублюється мелодія, з першої частини, але вона набуває схвильованого тембру завдяки змінам у фортепіанному супроводі (гармонічні фігурації). У кульмінації репризи композитор модифікує теми першої частини в бік енергії та притягання, що відповідає словам «бо народ твій ожив».

Наприкінці романсу згадуються початкові теми першої частини, але завдяки зміні тональності з мінору на мажор соло набуває просвітленого завершення, яке сприймається як віра в перемогу народу. Таким чином, у цьому солоспіві композитор втілює ідеал національного визволення і надає йому оптимістичного завершення, подібного до кантати-симфонії «Кавказ».

*Спи, дитинко моя, сонце мого життя,
 Яра квітку пахучого маю!
 Най колише тебе любий чар забуття,
 Срібна мрія про розкоші раю.
 Не дивися, що я вже від провесни літ
 Ходжу п'яна слізьми і журбою:
 Хоч рабині ти син, та прийшов ти на сві
 Під щасливим знаком і зіздою.
 Чуєш, ген від степів громовий іде спів,
 А від него трясуться палати,
 Знай, що в тобі пливе кров бойких лицарів,
 Шо не вміли просить, ні ридати.
 Спи, кохання! Засни сном борця, що спочив,
 Заколисаний гамором боїв,
 І кріпися, як лев, бо народ твій ожив
 Й на розпутті жде на героїв.*

Молода співачка Марія Шрам (сопрано)⁸ глибоко, чуйно та трагічно-піднесено виконує цей солоспів. Голос співачки насичений теплими обертонами заворює своїм звучанням, а насичені контрастні частини відкривають всю його міць та силу.

С. Людкевичу належать художньо довершені солоспіви на слова О. Олеся («Піду втечу», «Подайте вістоньку», «Ти моя найкраща пісня»). Одним з таких є перлина вокальної лірики С. Людкевича – його солоспів «Тайна» на слова О. Олеся. Таємницю кохання, яку поет відтворив у своєму вірші, композитор особливо ніжно та натхненно передав через музику. С. Людкевич тонко реагує на нюанси поетичного тексту в мелодиці, гармонії та фортепіанній фактурі.

Солоспів написаний в романтичному стилі, але в ньому також присутні імпресіоністичні штрихи. Це простежується у повільній мелодії на початку першої частини, де мелодійні коливання навколо сі-бемоль ніби передають стан зачарованості.

Композитор також використовує виразні гармонічні барви – тонкий колорит у тональності *D-dur* створює квінтсекстакорд сьомого ступеня з пониженою терцією, що відповідає словам «хтось голубкою літає». Домінантовий нонакорд, а також гармонійні зрушення по півтонах з пониженням шостого ступеня в мажорі надають особливого колориту в кульмінації другої частини. Барвиста гармонія в солоспіву вдало інтерпретує окремі слова, підкреслюючи їх емоційне мерехтіння.

⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=NUuhhrHRqCM>

11. Тайна

Олександр Олесь

Станіслав Людкевич

Moderato molto, sentimentale

Сопрано

Форте-піано

p

2 *mp*

С. Хтось ме - не ще па - м'я - та - - - є,
Khtos' me - ne shche pa - mja - ta - - - je,

Ф-п

4

С. Хтось по - ки - ну - ти не хо - - - че,
khtos' po - ky - hu - te ne kho - - - che,

Ф-п

*Хтось мене ще памятає,
 Хтось покинути не хоче,
 І на крилах сну що ночі
 Хтось голубкою літає.*

*І розвіює тумани
 Голосами слів чудесних
 І з очей своїх небесних
 Ллє бальзам мені на рани*

Дуже піднесено майже в «бароковому» стилі звучить цей романс у виконанні сопрано Наталі-Марії Фарини⁹ під супровід органа. Рівне звучання наповненого високого голосу дуже органічно доповнює колоритна органна політра.

Солоспів С. Людкевича «Одна пісня голосенька» демонструє новий рівень професіоналізму, досконалості та вишуканості в камерно-вокальній музиці – твір сповнений багатства інтонацій та унікальних гармонійних

⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=XrpjeO9JWO0>

переходів. У цьому невеликому за обсягом, але надзвичайно «екзистенційно» насиченому солоспіві і вокал і партія фортепіано постають в ансамблі партнерсько рівноправними та взаємозалежними й взаємодоповнюючими фігурами сценічного сюжету, що створює справжній камерно-вокальний дует.

Твір складається з мініатюрних розділів, кожен з яких вербально складається лише з одного речення.

*Одна пісня голосенька, а друга німа,
Потонула край серденька до самого дна.
А я тую голосную людям передам,
А другу, ту німую вчує Бог лиш сам.*

Ключове маркування композитора *arioso, ben pronunciato* посилюється протягом усього твору. Від самого початку широкими октавами фортепіанне соло повторює вокальне. У перших двох тактах виникає локальна кульмінація на *f*, яка посилюється *recitando* та *tenuto* на першій акцентованій «вершині» *d2* – на фразі «Одна пісня голосенька». Стрімкому розвитку драматургії суперечить вокальне соло в наступних двох тактах на словах «..., а друга німа) на *pp* (*sub. senza colore a piacele*) і продовження фрази «потонула край серденька до самого дна» на *dolce ppp*, яке повністю розчиняється з красномовними позначеннями *morendo i parlando*.

12. Одна пісня голосненька - Вмін

ляна Кравченко

Станіслав Людкевич

Arioso, ben pronunciato

Форте-піано *f*

dim. e rall. *p*

Con anima *f* *recitando* *ten.*

Од - на піс - ня го - ло - сень - ка,
Od - na pis - nja ho - lo - sen' - ka,

Con anima *f* *colla parte*

6 *pp sub.* *dolce*

а дру - га ні - ма, — по - то - ну - ла
a dru - ha ni - ma, — po - to - nu - la

pp sub. senza colore a piacere *ppp dolce*

а дру - га ні - ма, — по - то - ну - ла край сер - день - ка
a dru - ha ni - ma, — po - to - nu - la kraj ser - den' - ka

Далі голос опускається в нижній граничний регістр сопрано до кінцевої точки на слові «дна».

10 *morendo* *parlando*

до са - мо - го дна.
do sa - mo - ho dna.

morendo *poco a poco cresc.*

У другій частині солоспіву, після дещо дисонуючого пасажу, вокальне соло повторює на словах «А я тую голосную людям передам» вступну мелодію фортепіано, суттєво видозмінену лише динамічно – га *ff* з *sonore*

recetando. І знову ми чуємо характерний для творчості композитора прийом переплетіння двох голосів (вокального та фортепіанного).

Далі звучить незвично коротка фінальна частина, після згасаючого супроводу, перегукується з ним, досягаючи тихої кульмінації зі словами «Вчує Бог лиш сам» на ноті *g*². Твір завершується містичним звучанням фортепіанного соло.

Представлений фрагмент телевізійного запису романсу «Одна пісня голосенька» у виконанні Лариси Даренською¹⁰ набуває особливого драматичного забарвлення. Темний голос співачки з об'ємними верхніми та нижніми нотами, в кульмінаційних моментах звучить насичено та пронизливо.

Висновки до Розділу 2. Станіслав Пилипович Людкевич (1879 – 1979) – видатний композитор, музикознавець, фольклорист, диригент, педагог, музично-громадський діяч, який активно працював у різних галузях музичної культури Західної України на зламі XIX – XX століть. Його естетичні та творчі принципи і стилістичні напрямки сформувалися переважно в перші десятиліття XX століття.

Камерно-вокальна музика С. Людкевича докорінно змінила «застій» жанру. Оригінальними були як драматургічна структура, так і засоби виразності його творів. Композитор майстерно поєднав західноукраїнську класичну мелодику з пізньоромантичними тенденціями в речитативі та ритмічній пульсації.

Мелодія солоспівів С. Людкевича сповнена глибоких почуттів. Вона ніби виникає на порозі драматичного, незвіданого, високого, неповторного та майже афористично звучить в його невеликих творах, де звучання голосу зливається зі словами та інструментальним супроводом. Винятковість переживання породжує музичну інтонацію, яка стає живою, вічною сутністю художнього образу.

¹⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=pbs3pMuJPO4>

Солоспів С. Людкевича з їх художньо-стильовими закономірностями та поетичними уподобаннями не є односпрямованими за стилем та виявляють індивідуальність музичного мислення митця. Поетична індивідуальність віршів Т. Шевченка, Г. Гейне, М. Сашкевича, О. Олеся, П. Грабовського, І. Франка, Л. Українки, А. Кримського вітворена композитором по-різному. В цілому вони нагадують імпресіоністичну картину, де кожен мазок виділяється особливим нюансом.

Романсова творчість С. Людкевича потребує плідної роботи над вокальним звучанням («вокальною гнучкістю») та контрастністю динаміки; а володіння довгим співочим диханням на кантилені у поєднанні з речитативною вимовою є обов'язковим для успішного виконання.

ВИСНОВКИ

Порівняно з оперним твором, камерний романс вимагає від інтерпретаторів особливих якостей, таких як вокальна експресія, внутрішній психологізм і лапідарний (концентрований або розсіяний) драматизм камерного співу. Тому поступово поряд із композитором важливого значення набула компетентність самого виконавця.

«Український романс посідає помітне місце у мистецькій скарбниці народів. Він є переконливим свідченням високої вокальної культури як синтезу поезії, музики і виконавства.» [72, с. 189].

Поряд із науковою літературою про культурну спадщину минулого України, актуальним для сучасного музикознавства залишається питання становлення та розвитку українського романсу як жанру.

Основою для виникнення і розвитку українського романсу були так звані канти – хорові пісні (один з перших жанрів світської літератури).

Окрім пісень релігійно-духовного змісту, які часто називали псалмами, існували ліричні та любовні пісні, гумористичні та сатиричні пісні, застільні пісні. Композиторами і виконавцями були переважно представники середнього класу: семінаристи, вчителі, урядовці та нижче духовенство; пісні поширювалися в рукописних збірниках (кантах) і були пов'язані з міським побутовим музикуванням. Прикладом співіснування духовної та світської тематики є творчість Г. Сковороди, автора багатьох популярних пісень свого часу.

Порівняно з піснями, що виконувалися переважно хорами, сольна форма стала гнучкішою і більш придатною для вираження особистих почуттів.

Важливу роль у процесі розвитку жанру романса серед міського населення відіграв взаємовплив різних національних культур (німецької, польської, чеської та ін.) – окрім художньої літератури, значний вплив на розвиток жанру мав і театр. Від лялькового театру до національної опери та

водевілю романс еволюціонував до ліричного засобу емоцій та характерів окремих персонажів.

Камерно-вокальне мистецтво України представлене широким розмаїттям творів композиторів різних поколінь (серед яких М. Лисенко, М. Леонтович, К. Стеценко, С. Людкевич та інші), які, розвиваючи свої естетичні напрямки, відкрили нові шляхи для розвитку національної композиції.

Камерна музика С. Людкевича докорінно змінила «застій» романсового жанру. Оригінальними були як драматургічна структура, так і засоби виразності творів композитора. С. Людкевич був майстром поєднання західноукраїнської класичної мелодики з пізньоромантичними тенденціями декламації та ритмічної пульсації.

Сьогодні українські композитори продовжують оновлювати жанрові напрямки своєї творчості, опановують новітні музичні стилі та техніки, започатковують майбутні еволюційні процеси в композиторській камерній музиці та, відповідно, у виконавстві вокальних творів. Від ліричних замальовок до сатиричних романсів; від романтичної пісні до розгорнутих героїчних балад і драматичних монологів – такою є жанрова амплітуда сучасної української камерної музики.

Порівняно з оперним твором, камерний романс вимагає від інтерпретаторів особливих якостей, таких як вокальна експресія, внутрішній психологізм і лапідарний (концентрований або розсіяний) драматизм камерного співу. Тому поступово поряд із композитором важливого значення набула компетентність самого виконавця.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Александрова О., Шаповалова Л. Формування мислення сучасного виконавця в системі інтегральних зв'язків теорії музики та інтерпретології. *Modern culture and art history: an experience of Ukraine and EU: Collective monograph*. Riga: Izdevnieciba Baltija Publishing, 2020. Р.1-20.
2. Баланко О. М. Українська камерно-вокальна музика кінця ХХ – початку ХХІ ст. як виконавський феномен: дис...канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Національна музична академія імені П. І. Чайковського. Київ, 2016. 246 с.
3. Баланко О. Виконавська мобільність як чинник розвитку сучасної камерної вокальної музики. *Мистецтвознавчі записки*. Київ: Міленіум, 2016. Вип. 29. С. 74 – 83.
4. Берк П. Популярна культура в ранньомодерній Європі (пер.з англійської). Київ : УЦКД, 2001. 376 с.
5. Берегова О. М. Стильові тенденції в камерній музиці українських композиторів 80 – 90-х років ХХ сторіччя: ситуація постмодерну. *Українське музикознавство*. Київ: Національна музична академія України імені П.І.Чайковського, 2000. Вип. 29. С. 103 – 108.
6. Бех І. Д. Психологічні джерела виховної майстерності : навч. посібник Київ : Академвидав, 2009. 246 с.
7. Божко Л. Солоспіви Миколи Лисенка: деякі виконавські аспекти. Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка, 2013. 27. С. 113–118.
8. Бойко О. М. Українська масова музика: етапи розвитку, національні особливості : дис. ... канд. мистецтвознав. : спец.17.00.03. – музичне мистецтво / НАН України, Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ, 2017. 217 с.
9. Булат Т. П. Український романс. Київ: Наукова думка, 1979. 317 с.
10. Булат Т. П. Про динаміку розвитку романсу. *Музика*. 1978. №5. С. 12 – 13.

11. Булат Т. П. Питання музично-поетичної єдності в солоспівах С. Людкевича. Творчість С. Людкевича. Київ: Музична Україна, 1979. С. 54 – 82.
12. Булат Т. П. До питання збагачення традицій камерно-вокальної творчості. *Музична критика і сучасність*. Київ: Музична Україна, 1984 Вип. 2. С. 39–57.
13. Булат Т. П. Камерно-вокальна лірика. Становлення пісні-романсу. *Історія української музики: в 6 т. / ІМФЕ імені Рильського; редкол.: М.М.Гордійчук та ін. Київ: Наукова думка, 1989. Т. 2 С. 231–254.*
14. Булат Т. П. Солоспіви. *Історія української музики: в 6 т. Київ: Наукова думка, 1992. Т. 4. С. 175–204.*
15. Булат Т., Філенко Т. Світ Миколи Лисенка: національна ідентичність, музика і політика України XIX – початку XX ст. Нью-Йорк: Українська Вільна Академія Наук у США; Київ: Майстерня книги, 2009. 279 с.
16. Ван Цзо. Український солоспів у контексті сучасного виконавського мистецтва : автореф. дис.. ...канд. мист-ва. Харків, 2014. 16 с.
17. Ван Цзо. Інтонаційно-жанрові засади українського солоспіву. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків, Вид-во ТОВ «С.А.М.», 2014. Вип.40. С.726–736.
18. Васильєва Л. Л. Український кант як жанр «Третього пласта»: європейський історичний контекст. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* № 1'2018 С. 149 -151.
19. Вергун С. І., Коляда І. А., Коляда Ю. І. Микола Лисенко. Харків: Фоліо. 2020. 348 с.
20. Волкова Ірина. Камерно-вокальна творчість українських композиторів XX ст. 2020 С. 137-140.
http://dspace.tnpu.edu.ua/bitstream/123456789/17979/1/51_Volkova.pdf
21. Говорухіна Н. О, Жанрова стилістика як основа вокально-виконавської практики. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики*

- освіти*. Харків: Харк. Держ. Ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського, 2007. Вип. 19. С. 76–87.
22. Голос людини та вокальна робота з ним: монографія / Г. Є. Стасько, О. Д. Шуляр, М. Ю. Сливоцький та ін. Івано-Франківск: Вид-во Прикарпатського нац. Ун-ту імені Василя Стефаника, 2010. 336 с.
 23. Гребенюк Н. Е. К проблеме интерпретации вокалистом музыкального произведения. *Професійна освіта та мистецтвознавство* : зб. наук. пр. — Київ : ХОМКУЗМК, 1998. С. 57—60.
 24. Гребенюк Н. Є. Вокально-виконавська творчість: психолого-педагогічний та мистецтвознавчий аспекти. Київ : НМАУ імені П. І. Чайковського, 1999. 269 с
 25. Гребенюк Н. Є. Вокально-виконавська творчість : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства : спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво. Київ, 2000. 40 с
 26. Гребенюк Н. Є. До проблеми виконавської творчості у класі камерного співу. *Науковий вісник: зб наук. праць. Одес. держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової*. Одеса, 2003. Вип. 4, кн. 1 : Музичне мистецтво і культура. С. 155–165.
 27. Гринькевич Ж. Український романс та його першоджерела як предмет вивчення у фольклористиці та музикознавстві. *Слов'янське музичне мистецтво в контексті європейської культури: матеріали VI Міжнар. Наук.-практ. Конф. Молодих учених та студентів*. Вінниця, 2015. С. 138 – 141.
 28. Грінченко М. Історія української музики. Київ: Спілка, 1992. 278 с.
 29. Грінченко М. О. Український романс. *М. О. Грінченко. Вибране* / упор. і ред. Гордійчук М. М. Київ: Держ. вид-во образотворч. мистецтва та муз. Літ. УРСР, 1959. С. 177 – 303.
 30. Горелік Л. М. Вокальний цикл у жанрово-видовій специфіці камерного співу : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. Одеса, 2006. 16 с.
 31. Горюхіна Н. Композиція музичного твору. *Музикознавство: з XX у XXI століття. Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*. Київ, 2000. Вип.

7. С. 16–31. 33. Гребенюк Н. Є. Вокально-виконавська творчість: психолого-педагогічний та мистецтвознавчий аспекти. Київ : НМАУ імені П. І. Чайковського, 1999. 269 с
32. Дей О. І. Народнопісенні жанри. Київ: Музична Україна, 1983. 112
33. Деркач Л. Синергія у виконавському процесі. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. статей / ХНУМ імені І. П. Котляревського. Харків, 2014. Вип. 40. С. 714–724.
34. Єрошенко О. В. Емоційна сфера у вокальній творчості: музично-естетичні та виконавські аспекти : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. Харків, 2008. 19 с.
35. Іваницький А. І. Українська народна музична творчість. Київ : Музична Україна, 1990. 334 с. 40. *Іваницький А. І. Українська музична фольклористика (методологія і методика)* : навч. посіб. Київ : Заповіт, 1997. 392 с.
36. Карась Г. Етос і ерос життєтворчості Миколи Лисенка. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв*. Серія: Музичне мистецтво, 2 (2), 126–139, 2019, <https://doi.org/10.31866/2616-7581.2.2.2019.187437>
37. Катрич О. Стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти). Дослідження. Дрогобич: Відродження, 2000. 100 с.
38. Катрич О. Музичне виконавство як інспіруючий чинник. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка*. 2015. Вип.. 35. С. 6–12.
39. Кияновська Л. Українська музична культура: навч. посіб. Тернопіль : Астон, 2000. 184 с.
40. Кияновська Л. Національний образ світу в українській професійній музиці. *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОДМА імені А.В.Нежданової*. Вип 11. Одеса : Друкарський дім, 2010. С. 202-213.
41. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Львів : Наук. тов. ім. Шевченка; Українознавча біб-ка НТШ, 2000. 285 с
42. Коменда О. Поняття жанру в сучасному музикознавстві. *Музична*

- україністика: сучасний вимір* : наук. журнал. Київ, 2009. Вип. 3. С.120–140.
43. Корній Л.П. Історія української музики. Ч.1. Нью-Йорк, 1998. 321 с.
 44. Косопуд Б. Поезія Тараса Шевченка у камерно-вокальній творчості композиторів Галичини. *Українська музика: науковий часопис ЛНМА імені М. В. Лисенка*, 3, 110–117. 52 Аспекти історичного музикознавства. 2017. Вип. XXVI. С. 54-65.
 45. Коханик І. М. Музичний стиль як сфера комунікації композитора, виконавця, музикознавця. *Київське музикознавство*. 2017. Вип. 55. С. 70-81. http://nbuv.gov.ua/UJRN/kmuz_2017_55_9
 46. Кушнірук О. У ракурсі – камерно-вокальний жанр. *Студії мистецтвознавчі*. Київ : ІМФЕ, 2010. Число 1 (29).104-106 с.
 47. Лисенко М. В. Листи. Р. М. Скорульська, А. П. Лащенко (Ред.-упоряд.). Київ : Музична Україна. 2004. 325 с.
 48. Лігус О. М., Лігус В. О. Теоретичні аспекти проблеми стилю в музикознавчих дослідженнях ХХ – початку ХХІ століття. Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство». № 40. 2019. С. 106–110.
 49. Людкевич С. Старогалицька пісенність ХІХ століття. Дослідження, статті, рецензії, виступи [упор. З.Штундер]. Львів : Видавництво М.Коць, 2000. Т.2. С. 399-403.
 50. Людкевич С. Націоналізм у музиці. С. Людкевич. *Дослідження, статті, рецензії, виступи*. Т. 1. Львів, 1999. С. 35–52 64. Людкевич С. Форма солоспіву у М. Лисенка. С. Людкевич. *Дослідження, статті, рецензії, виступи*. Київ, 1973. Т. 1. С. 354–361.
 51. Ляшенко І. Історико-стильові та фольклорні джерела формування української композиторської школи. *Українська художня культура*. Київ : Либідь, 1996. С. 217-234.
 52. Майчик О. Композиторська творчість західноукраїнських хорових диригентів-практиків другої половини ХХ ст.: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Львів, 2010. 16 с.

53. Маркова О, Подолян Л. Український кант в контексті культури європейського релігійного Просвіщення. Одеса, 1982. С. 2-5.
54. Маркуляк Л. Мистецькі взаємини Миколи Лисенка та Модеста Менцинського крізь призму епістолярію. *Актуальні питання суспільних наук та історії медицини*. Спільний українсько-румунський науковий журнал, 3 (15), 104–108, 2017, DOI 10.24061/2411-6181.3.2017.88, URL: http://dspace.bsmu.edu.ua/bitstream/123456789/12929/1/№3_2017_part%202.pdf
55. Мітюшкін В. Тембр-амплуа як біологічна характеристика голосового апарату та творчого інструменту оперного співака. *Музичне мистецтво і культура*. 2020. 30 (2), С. 400–413.
56. Митці України: Енциклопедичне видання / упоряд. Г.Лабінський, С.Музда / за ред. В. Кудрицького. Київ : Українська енциклопедія, 1992. 848 с.
57. Михайлова О. Ю. Вокальна творчість Станіслава Людкевича в контексті його науково-педагогічної діяльності. *Сучасний культурний простір у мистецтвознавчому дискурсі*: зб. 2020. С.100.
58. Москаленко В. Лекції з музичної інтерпретації. Науковий посібник. Київ, 2013. наукове дослідження : моногр. / В. Г. Антонюк ; НМАУ ім. П.І. Чайковського. Київ : Укр. ідея, 1998. 148 с.
59. Муравська О. В. Нариси з історії зарубіжної музичної культури. Одеса : Друкарський дім, 2010. Вип. 1. 214 с.
60. Ніколаєвська Ю. В. Музична комунікація як інтерпретативний феномен (на прикладі творчості ХХ–початку ХХІ ст.) : дис. ... д-ра мистецтвознавства : спец.: 17.00.03. Харків, 2020. 517 с.
61. Ніколаєвська Ю. В. Homo interpretatus в музичному мистецтві ХХ – початку ХХІ століть : монографія. Харків : Факт, 2020. 576 с.
62. Нудьга Г. А. Думи: поетичний епос України. Київ : Рад.письменник, 1969. 354 с.
63. Нудьга Г. А. Баладні пісні. Київ : Муз.Україна, 1969 р. 271 с.

64. Нудьга Г. А. Дума в писаних джерелах 16 – 17 ст. *Жовтень*, 1970 р., № 6, с. 4.
65. Павлишин С.С. Перша українська композиторка Стефанія Туркевич-Лісовська-Лукіянович. Львів : Бак, 2004. 158 с.
66. Павлишин С.С. Станіслав Людкевич. Київ : Муз. Україна, 1974. 53 с.
67. Помпеева А. Ю. Вокальна стилістика у європейській опері малої форми кінця ХІХ–ХХ століть : автореф. дис. канд. мистецтвознавства. Харків, 2017. 19 с.
68. Полканов А. А. Феномен камерного співу: від естетичних настанов до музично-мовних властивостей. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2021. 18 с.
69. Рощенко О. Історико-соціальні типи функціонування музично-культурної спадщини в композиторській творчості : автореф. дис. ... канд. мист-ва: 17.00.03. Київ, 1988. 20 с.
70. Рудницький, А. Українська музика. Історико-критичний огляд. Мюнхен : Дніпрова хвиля, 1963. 406 с.
71. Рябуха Н. О. Звукообраз як категорія метафізики музики: смислові виміри творчості. *Культура України* : наук. журнал. Вип. 39. Харків, 2012. С. 234–242.
72. Сиротюк Т. А. Історичні аспекти становлення українського класичного романсу. *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова*. Серія 5. Педагогічні науки: реалії та перспективи. Вип. 48. 2014, С. 189–194.
73. Скорульська Р., Чуєва М. Микола Лисенко. Дні і роки. Київ: Музична Україна, 2015.
74. Терещенко А. К. Роман Сімович. Київ : Муз. Україна, 1973. 31 с.
75. Українські класичні романси упор. Т. П. Булат. Київ : Музична Україна. 1983. 336 с.
76. Черкашина-Губаренко М. Українська музика у сучасному медіапросторі: фрагменти і коментарі . *Музика*. № 3. 2000. С. 11-13.

77. Фільц Б. Особливості розкриття поезії Тараса Шевченка у творчості українських композиторів. *Студії мистецтвознавчі*, 3, 20–30, 2014.
78. Франко І. Духовна і церковна поезія на Сході і на Заході. Вступ до студій над “Богогласником”. *Франко І. Зібрання творів у 50 томах*. Київ : Наук. думка, 1983. Т. 39. С. 129-143.
79. Харандюк Н. Діалогізм вокально-фортепіанної фактури та його виконавське втілення. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка*, 27, 198–205, 2013.
80. Юцевич Ю.Є. Теорія та методика формування та розвитку співацького голосу. Київ, 1998. 160 с.
81. Якуб’як Я.В. Василь Барвінський та Станіслав Людкевич. *Василь Барвінський і українська музична культура: статті і матеріали* \ [упор. О.Смоляк]. Тернопіль. 1998. С. 53-61.