

**ВІННИЦЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ МИХАЙЛА КОЦЮБИНСЬКОГО**

Факультет початкової, дошкільної освіти та мистецтв

**Кафедра, музикознавства, інструментальної підготовки та
хореографії**

МАГІСТЕРСЬКА РОБОТА

«Вокальна творчість українських композиторів

XX століття у контексті вітчизняної музичної культури»

Студентка 2 курсу групи 2 ММЗ

Галузі знань 02 Культура і мистецтво

Спеціальності 025 Музичне мистецтво

Яремчук-Федун Олени Анатоліївни

Науковий керівник: кандидат мистецтвознавства,

старший викладач Якимчук О. М

Національна шкала _____

Кількість балів _____ оцінка ECTS _____

Голова комісії _____

(підпис)

(ініціали, прізвище)

Члени комісії _____

(підпис)

(ініціали, прізвище)

(підпис)

(ініціали, прізвище)

(підпис)

(ініціали, прізвище)

Вінниця - 2019

ЗМІСТ

Вступ.....	3
Розділ 1 Теоретичні засади дослідження вокальної музики в українській музичній культурі.....	6
1.1 Методологічна база дослідження	6
1.2 Загальний огляд українського музичного мистецтва XX століття	9
1.3 Основні напрями жанро-стильового розвитку вокальної творчості українських композиторів XX століття.	16
Розділ 2 Образно-стильова характеристика вокальної творчості українських композиторів XX століття	28
2.1. Вокальний цикл Ю. Іщенка «Календарні пісні»: особливості втілення жанру	28
2.2. Медитативність як прояв духовності у «Тихих піснях» В. Сильвестрова.....	39
2.3. Вокальний цикл І. Карабиця «Мати»: взаємозв'язок поетичного тексту і музики	45
Висновки.....	60
Список використаних джерел.....	64

ВСТУП

Цікава й різноманітна музична творчість ХХ століття привертає увагу сучасних дослідників-музикознавців. ХХ століття позначене формуванням й розвитком композиторської творчості в усіх музичних жанрах, значне місце серед яких посідає камерно-вокальна музика. Українські композитори, продовжуючи національні традиції, оновили її жанрово-стильову палітру, що спричинило появу наукових і практичних проблем, які потребують свого вивчення. Наукового осмислення вимагають новації, які знаходяться у площині композиторського мислення, а значить і змін, які тривають у музичному виконавстві.

Вітчизняна музична культура протягом століть розвивалась саме як пісенна, у ній переважали вокальні жанри, пов'язані зі словом (камерно-вокальні та хорові), що набуло значення певної традиційної жанрової домінанти. Особливості менталітету нації – домінування емоцій та почуттів над інтелектом та волею, інтровертність, толерантність, орієнтація на малий круг – знаходили своє втілення у жанрах, пов'язаних зі співом. Розвиток вокальної музики в українській професійній музиці був історично зумовлений.

Складне й неоднорідне ХХ століття позначене зміною багатьох стилів, кожен з яких потребує пильної уваги й вивчення. Цікавим й перспективним, на наш погляд, виявляється музичне мистецтво другої половини ХХ століття, яке є більш динамічним й різностильовим. Ця обставина й обумовила визначення матеріалу нашого дослідження з камерно-вокальної творчості українських композиторів. Крім цього представлена магістерська робота знаходиться у контексті досліджень останніх років вітчизняних музикознавців.

Стійкий дослідницький інтерес до вивчення найкращих зразків камерно-вокальної лірики українських композиторів другої половини ХХ століття й обумовив актуальність цієї теми. Науковці висвітлюють широкий спектр питань у своїх працях: досліджують камерно-вокальну

творчість композиторів [61], аналізують композиторську інтерпретацію поетичного тексту [57], виявляють інтерес до жанрової та стильової особливостей вокальних творів українських композиторів [15, 21], розкривають проблеми сучасного камерно-вокального виконавства на Україні [3], приділяють увагу втіленню театральності у вокальних творах [2], висвітлюють особливості творчої діяльності діячів вокального мистецтва [27], порушують проблеми діалогу як принципу жанроутворення та форми буття камерного твору [55].

Об'єкт дослідження – вокальна музика українських композиторів XX століття.

Предмет дослідження – жанрові та стильові особливості вокальної музики українських композиторів XX століття.

Метою дослідження є визначити жанрові й стильові особливості вокальної музики українських композиторів XX століття.

Для досягнення мети необхідною є постановка і реалізація таких **завдань**:

- охарактеризувати музичну творчість українських композиторів XX століття;

- визначати основні жанри вокальної музики українських композиторів XX століття;

- проаналізувати вокальний цикл І. Карабиця на вірші Б. Олійника «Мати» щодо взаємодії музики і поетичного слова;

- проаналізувати вокальний цикл Ю. Іщенка «Календарні пісні» щодо особливостей втілення жанру;

- проаналізувати вокальний цикл В. Сильвестрова «Тихі пісні» для баритона і фортепіано щодо виявлення медитативності як духовного стану.

Матеріалом дослідження є вокальний цикл І. Карабиця на вірші Б. Олійника «Мати», вокальний цикл Ю. Іщенка «Календарні пісні», вокальний цикл В. Сильвестрова «Тихі пісні» для баритона і фортепіано.

Методи дослідження. Для досягнення мети і вирішення поставлених завдань було застосовано когнітивний підхід у вивченні камерно-вокальної музики та використано такі методи дослідження: структурно-системний – при вивченні наукових джерел з проблематики магістерської роботи; теоретичний – при дослідженні концептуальних та жанрово-стильових засад композиторської практики; історико-типологічний – у процесі розгляду історичних зв'язків та спадкоємності у розвитку камерно-вокальних жанрів, виявлення єдності еволюційного ланцюга вокального мистецтва; інтерпретологічний – при вивченні проблематики, пов'язаної з діалогічністю композиторської та поетичної практики у сфері камерно-вокального мистецтва; комплексний – при аналізі музичних творів; компаративний – при порівнянні художніх артефактів у процесі вирішення проблеми розуміння конкретних мистецьких явищ та процесів; метод узагальнення – при підведенні підсумків дослідження.

Апробація результатів дослідження. Основні результати проведеного дослідження оприлюднені на Всеукраїнській науково-практичній конференції з міжнародною участю молодих учених та студентів «Музичне мистецтво та освіта: досвід та інноваційні шляхи розвитку». За результатами дослідження надруковано дві (одна) статті.

Структура роботи. Дослідження складається зі вступу, двох розділів, висновків, списку використаних джерел (61 позиція). Загальний обсяг - 55 сторінок.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ВОКАЛЬНОЇ МУЗИКИ В УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ

1.1 Методологічна база дослідження

Українська музика ХХ століття привертає увагу багатьох дослідників.

У цьому параграфі ми окреслимо основні праці останніх років, які присвячені дослідженню української музичної культури ХХ століття, вокальної музики зокрема.

Значною працею у вітчизняному музикознавстві є монографія Л. Корній, Б. Сюті «Українська музична культура. Погляд крізь віки» (2014) [29], у якій розглядається українська музика як цілісний процес. Автори використовують цілісний підхід, яким передбачено розкриття розвитку музичної культури в історичному та загальнокультурному контекстах. Пріоритетним у висвітленні цього процесу на різних етапах є музично-стильовий аспект. Друга половина ХХ століття розглядається також у контексті суспільно-культурних умов. Автори розглядають різні жанри ХХ століття, в т.ч. й камерно-вокальну творчість українських композиторів того часу.

Значними дослідженнями творчості українських композиторів ХХ століття стали монографії молодшої української музикознавчині Анни Луніної «Композитор – маленька планета» (2013) [36] і «Композитор у дзеркалі сучасності» (2015) [34, 35], які відображають значні віхи української композиторської школи ХХ століття.

У першому виданні авторка презентує творчість композиторів, формування й становлення яких відбувалось у 60-70-ті роки ХХ століття. Діалоги А. Луніної з митцями розкривають індивідуальні стильові особливості кожного з композиторів, їхній світогляд, естетику. Двотомне видання «Композитор у дзеркалі сучасності» є продовженням першого. Тут

представлена творчість композиторів, чий творчий старт розпочався у 80-90-х роках ХХ століття.

Крім монографій загального історичного й пізнавального характеру в окрему групу об'єднуються дослідження про творчість певних українських композиторів.

Так, творчості Івана Карабиця присвячено монографію–брошуру з серії «Творчі портрети українських композиторів» Г. Єрмакової, яка вперше в українському радянському музикознавстві 1980-х років розглядає життєвий шлях митця і «найважливіші твори, які найповніше втілюють особистість І. Карабиця, його ставлення до світу, до історії та культури» [23, с. 45]. Це монографічне видання аналітично охоплює різні сфери творчої діяльності І. Карабиця. Авторка аналізує симфонічні й хорові твори майстра, а також вокальні цикли композитора «Три пісні на народні тексти» (1969), вокальні цикли «З пісень Хіросими» на вірші Е. Йонеди для голосу і флейти (1973), «На березі вічності» для голосу і фортепіано на вірші Б. Олійника (1977) і «Мати» для середнього голосу і фортепіано на вірші Б. Олійника (1980), «Пастелі» для сопрано і фортепіано на вірші П. Тичини. а також естрадні пісні.

Цікавим є той факт, що більшість наукових досліджень 2000-х років присвячена творчості саме цьому композиторові, – музиканту-просвітителю І. Карабицю, який передчасно пішов із життя.

Дисертацію О. Галузевської присвячено діалогу слова і музики у співтворчості Івана Карабиця та Бориса Олійника (2005). У ній дослідниця аналізує особливості втілення поетичного слова Б. Олійника у музиці І. Карабиця. У своїй статті «Духовний простір Сходу у творчості Івана Карабиця», присвяченій вокальному циклу «Із пісень Хіросими» для голосу і флейти на вірші Е. Йонеди (1973) О. Галузевська аналізує проблему духовного простору сходу у творчості І. Карабиця – відображення гуманістичних ідей через звернення до орієнтальної теми у слов'янській музичній традиції [15].

Творчості І. Карабиця присвячено дисертаційне дослідження О. Гуркової (2016), у другому розділі якого дослідниця розглядає тенденції жарового оновлення в українській вокальній музиці останньої третини ХХ століття, де розкриває традиції і новаторство у жанрах камерно-вокальної лірики І. Карабиця у контексті розвитку української музичної культури [21].

Однією з останніх робіт про творчість Івана Карабиця є монографія Любові Кияновської «Сад пісень Івана Карабиця» (2017), яка написана у формі палімпсесту. Заглиблюючись у історієписання та біографістику, авторка створює рефлексію, яку викликала життєтворчість Івана Карабиця. Але не лише про нього. Ця монографія є справжнім документом «про непросту епоху, в якій, окрім героя оповіді, творили свої сади великі композитори – Рейнгольд Глієр, Борис Лятошинський, Мирослав Скорик, Валентин Сильвестров» [28].

Привертає увагу дослідників й творчість інших українських композиторів ХХ століття.

У дисертації І. Шестеренко «Творчість Віталія Кирейка в аспекті біографічних досліджень» (2009) [58] проаналізовано основні жанри композитора, які визначили творчі віхи митця. У цьому контексті авторка також приділяє пильну увагу й вокальному циклу «Десять обробок українських народних пісень» для голосу і фортепіано (1961), циклу романсів «Барви легенд» на слова А. Німенка.

Н. Щербакова у своєму дослідженні розглядає принципи композиційної цілісності у вокальній творчості Ю. Іщенка (2009) [61]. Дослідниця аналізує засоби формування композиційної цілісності у вокальній музиці Ю. Іщенка.

На прикладі десяти вокальних циклів композитора Н. Щербакова виявляє домінуючу роль композиції в організації цілісності вокального твору і створенні типології вокальних циклів у зв'язку з особливостями їх композиційної організації (на прикладі творчості Ю. Іщенка), виявляє специфіку вокального твору в контексті теорії інтерпретації та художнього перекладу, розглядаючи проблеми «подвійного авторства», визначає роль

композиції у формуванні цілісності на рівні вокального твору та усього циклу.

Низка дисертацій сучасних музикознавців присвячена жанру української камерно-вокальної музики. Так, О. Баланко у своєму дисертаційному дослідженні висвітлює українську камерно-вокальну музику кінця XX – початку XXI століть як виконавський феномен. Дослідниця розглядає композиторську й виконавську діяльність як діалог, який знаходить своє втілення у камерно-вокальній музиці [3].

Як бачимо, музикознавці досліджують різні аспекти жанрової та стильової парадигми українських композиторів, вивчають камерно-вокальну творчість митців у контексті традицій та нових тенденцій сучасності.

1.2 Загальний огляд українського музичного мистецтва XX століття

XX століття – цікавий, складний період в історії України. Початок 50-х років XX століття був пов'язаний з відбудовою зруйнованої війною культурної інфраструктури. Активно розгорталась мережа будинків культури різних рівнів, клубів, бібліотек. На цій базі почали проводити огляди художньої самодіяльності, творчі конкурси, олімпіади, що сприяло розвитку музичної творчості людей.

Таємна постанова ЦК КПРС про посилення антирелігійної пропаганди викликала вилучення релігійної музики з репертуару українських музичних колективів та виконавців.

Музична культура після закінчення Другої світової війни повернулась до шляху розвитку, який склався на межі 1930-1940-х років. Було відновлено ідеологічний диктат, що встановився у 1930-ті роки. Тому у більшості оперних театрів поновився довоєнний репертуар. Лише в кінці 40-х років XX століття актуальною стала творчість сучасних українських композиторів, зокрема, твори революційної або воєнної тематики (опера Ю. Мейтуса «Молода гвардія»).

Не зважаючи на складні політичні та суспільні умови, українські композитори створили багато композицій високого професійного рівня. Прикладом цього є Третя симфонія Б. Лятошинського, одне з найвидатніших досягнень українського симфонізму XX століття. Серед оркестрових творів, написаних у 50-ті роки XX століття вирізняються також «Прикарпатська симфонія» С. Людкевича (1952), яка «є зразком споглядальної лірики та традиційних лірико-драматичних способів висловлювання» [29, с.475], сюїти «Памяті Лесі Українки» (1951) А. Штогаренка, «Ромео і Джульєтта» (1951) та «Тарас Шевченко» (1952) Б. Лятошинського, а також його симфонічна балада «Гражина» (1955), написана за однойменною повістю А. Міцкевича. Також слід назвати «Слов'янський концерт» (1953) для фортепіано з оркестром Б. Лятошинського, Концерт для арфи А. Кос-Анатольського, Концерт для домри з оркестром (1951) Д. Клебанова, які донині залишаються репертуарними.

Приваблюють українських композиторів й камерно-інструментальні жанри. Було написано низку творів для різних складів духових інструментів, для сольних інструментів у супроводі фортепіано, фортепіанних тріо та квартетів. У фортепіанній музиці композиторів приваблює національний колорит прикладом чого стали «Пісні друзів» (1954-1956) І. Шамо, «Весняна сюїта» (1956) М. Дремлюги. Популярність здобули концертні п'єси «Гомін Верховини» (1954) та «Гуцульська токата» (1958) А. Кос-Анатольського, Токата с мінор (1953) І. Шамо та «Три коломийки» (1958) М. Колесси.

Оперний жанр 50-х років XX століття позначений створенням опер «Богдан Хмельницький» (1953) К. Данькевича, «Милана» (1955) Г. Майбороди, «Лісова пісня» (1957) В. Кирейка.

З кінця 50-х років XX століття зацікавлення у композиторських колах починає викликати український фольклор, який став опорою у пошуку нових форм та засобів виразності. Прикладом творів на основі українського фольклору є «Чотири українські народні пісні» ор.6 для хору з оркестром Л. Грабовського (1959). Назва твору, дана молодим автором (це дипломна

робота Л. Грабовського) налаштовує слухача на сприймання національно увиразненого твору.

У 1950-ті роки поширюється й розростається виконавське мистецтво. Воно представлене такими колективами як Державна академічна хорова капела «Думка», Державний ансамбль народного танцю УРСР, Державний український симфонічний оркестр, Державний український хор (тепер – імені Г. Верьовки), Квартет ім. М. Лисенка. Серед виконавців слід зазначити імена таких співаків як З. Гайдай, Б. Гмиря, М. Гришко, І. Козловський, М. Литвиненко-Вольгемут, І. Паторжинський, Є. Чавдар, І. Шведов, диригентів Л. Брагінського, О. Климова, М. Колесси, Н. Рахліна, К. Симеонова, баяністів В. Бесфамільова, М. Різоля. Усе частіше музиканти виїжджають за кордон, пропагуючи українське національне мистецтво.

Загалом у 50-ті роки ХХ століття музичне життя (композиторське й виконавське) набуває певного розвитку й усталених форм.

Аналізуючи музичне життя 60-х років ХХ століття Б. Сюта зазначає, що воно почало «розвиватися набагато рівніше та планомірніше» [29, с. 498]. У 1960-ті роки сталися певні позитивні зміни у культурному житті України. Поліпшився стан фахового музичного шкільництва, 1966 року було засновано видавництво «Музична Україна», яке випускало твори та музикознавчі праці українських авторів, почали частіше виконувати музику українських авторів. На порубіжжі 1950-1960-х років в українській музиці з'являються імена наступного покоління композиторів – В. Бібик, О. Білаш, Л. Грабовський, В. Губаренко, Леся Дико, Ю. Іщенко, І. Карабиць, Л. Колодуб, Г. Ляшенко, В. Сильвестров, М. Скорик, Є. Станкович. У цей час у музичних колах відбуваються гострі дискусії щодо традиційного й новаторського у творчості молодого покоління композиторів. Під впливом зацікавлення скарбами національного фольклору формується новий напрям прихильників нового фольклоризму, який назвали «новою фольклорною хвилею».

60-ті роки XX століття позначені діяльністю гуртка київських авангардистів, до якого входили В. Сильвестров, Л. Грабовський, В. Годзяцький, В. Загорцев, диригент І. Блажков. Метою зазначеного гуртка стало вивчення й пропагування творчості композиторів XX століття.

Музична творчість українських композиторів 60-70-х років XX століття представлена майже усіма жанрами. Особливо помітні здобутки виявились у симфонічній музиці. Так, у 1960-ті роки виникли дві симфонії Б. Лятошинського (Четверта (1963) та П'ята «Словянська» (1965-1966)).

Поєднання насиченого драматизму із епікою картинних образів та багатим використанням фольклорних інтонацій у стилі нового фольклоризму притаманне, крім П'ятої симфонії Б. Лятошинського, ще й симфонії-думі «Шевченкові образи» Л. Колодуба (1964), написаній до 15-річчя від дня народження Т. Шевченка. Цей твір є програмним: у його основу покладено графічні та живописні роботи митців, присвячені «Кобзареві» Т. Шевченка.

1960-1970-ті роки позначені низкою експериментальних симфонічних творів. Серед них слід назвати симфонії №1 (1973) та №2 (1975) Л. Грабовського, симфонії №1 (1963/1974), №2 (1965), «Спектри» (1965), №3 «Есхатофонія» (1966) та №4 (1976) В. Сильвестрова, симфонію №1 (1968) В. Загорцева, симфонію «П'ять пісень про Україну» (1974) І. Карабиця, симфонії №2 (1968) та №3 (1971) Ю. Іщенка.

Пошуком та оновленням позначені й інші жанри. Популярності набув жанр сюїти («Подільська сюїта» Б. Лятошинського (1962), «Романтична музика» (1972) та «Сім композицій за Альбрехтом Дюрером» (1973) В. Губи, «Метаморфози» (1972) Лесі Дичко, сюїта для джаз-оркестру (1960) А. Караманова. «Симфонічні фрески» (1961) Л. Грабовського). З'являються оркестрові поеми та увертюри.

Видатними зразками оркестрових творів стали «Українська карпатська рапсодія» №1 Л. Колодуба (1960), «Гуцульський триптих» (1965) та «Карпатський концерт» (1972) М. Скорика, «Український триптих» (1975-1976) Г. Ляшенка.

Одним з чільних українських композиторів-симфоністів 1970-х років став Є. Станкович (р.н. 1940). У цей час у композитора з'являються такі твори, як Симфоніста, чотири симфонії, Фантазія на теми українських, литовських, вірменських народних пісень., дві камерні симфонії, квартет, третя соната для віолончелі з фортепіано, триптих «На Верховині» для скрипки з фортепіано, п'єси для духових інструментів. У подальшій творчості композитор експериментує з формою симфонії, складом виконавців. Так, - зауважує Б. Сюта, - надзвичайно характерною для авторського стилю Є. Станковича є симфонія №4 «Lirica» (1977) [29, с. 514] . Значним досягненням сучасної української симфонічної музики стали Третя симфонія Є. Станковича для соліста, хору і оркестру «Я стверджуюсь» на вірші П. Тичини (1976) та П'ята симфонія (1980).

Ще однією постаттю серед когорти композиторів того часу є В. Сильвестров (р.н.1937), чия творчість починається з 60-х років ХХ століття й триває до цих пір. У 1970-80-ті роки Валентин Сильвестров стає провідним представником українського музичного постмодернізму. Він є автором творів майже усіх жанрів (за виключенням сценічних).

Доробок сучасника В. Сильвестрова Геннадія Ляшенка (1938-2017) доволі різножанровий. Він є автором балету «Гарсія Лорка» (1987), вокально-симфонічних творів «Вітражі і пейзажі» (1997-2007) та «Містерія тиші» (2004), шести симфоній (1971, 1977, 1982, 1992, 1998, 2008), сюїти «Карпатські новели» (1973), «Музики» для фортепіано з оркестром (2004), камерно-інструментальних творів для різних складів («Українського триптиху» (1976), Lamento (1992), двох струнних квартетів (1974, 2005), сонат та п'єс для різних інструментів (флейти, фагота, скрипки, віолончелі, баяна), ансамблів для двох фортепіано, хорів, вокальних циклів («Ліричні пісні» (1973), «Пастелі» (1974)), пісень, музики до кіно.

Цікавою також у цей період була камерно-інструментальна та камерно-вокальна творчість українських композиторів 1970-1980-ті роки позначені збільшенням уваги композиторів різних поколінь до творів камерного

характеру. Пов'язано це було з частішим виконанням творів такого формату камерними колективами, можливостями виконати ці твори у невеликих містах з обмеженими можливостями щодо концертних залів та виконавських колективів, загальною тенденцією розвитку сучасної музики. Так, у творчості українських композиторів переважають різні склади скрипкового, фортепіанного тріо, струнні, духові квінтети, камерно-вокальні цикли, солоспіви, пісні. Серед творів для солюючих інструментів переважають опуси для фортепіано, скрипки, віолончелі.

Окремі нішу в камерній музиці складають фортепіанні цикли неоромантичного складу. Серед них слід назвати фортепіанні цикли «Образи» (1968, 1971) М. Степаненка, «Писанки» (1972) Лесі Дичко, «Гуцульські акварелі» (1972) І. Шамо, «Враження» (1983) та «Відгомін століть» (1982) Г. Саська. Авангардні тенденції простежуються у музиці «Тріади» (1962), «Кітч-музики» (1977) В. Сильвестрова, «Поголос» (1963) В. Губи. Стилiстка музики минулих стилiв вiдчутна у «Дитячiй музицi» (1973) та «Старовиннiй музицi» (1973) В. Сильвестрова, Партитi №5 для фортепіано (1975) М. Скорика.

Камерно-вокальна творчість залишається й надалі однією з найчисленніших груп творів. У результаті послаблення ідеологічного тиску, композитори отримали більшу можливість обирати тексти для своїх пісень. Українська естрадна пісня продовжує розвиватись у напрямках партійно-офіційного та лірико-психологічного характерів. Пісні «Лелеченьки», «Впали роси на покоси», «Ясени «Два кольори» О. Білаша, «Дикі гуси», «Кохана», «Зелен клен» І. Поклада, «Марічка» С. Сабадаша швидко поширились в Україні нарівні з народними. Їх мелодичні знахідки вплинули на романсову творчість вітчизняних композиторів.

Окремою сторінкою в історії української культури стала творчість композитора, фольклориста, поета, естрадного виконавця Володимира Івасюка (1949-1979). Більшу частину його доробку складають понад 50 пісень, які стали класикою популярної музики. Значна кількість пісень

написана на власні тексти, які позначені високою поетичною культурою та яскравою образністю. Найбільш популярними є «Відлетіли журавлі», «Я піду в далекі гори», «Червона рута», «Водограй», «Пісня буде поміж нас», «Лиш раз цвіте любов», «Ласкаво просимо», «Капелюх» (усі – на власні вірші), «Балада про мальви» (на вірші Б. Гура), «Балада про отчий дім» (на вірші Р. Братуня), «Запроси мене у сни» (на вірші Б. Стельмаха).

Протягом 1960-1980 років триває піднесення хорової музики. У цій царині працюють Леся Дичко⁴, Ю. Іщенко, І. Карабиць, В. Кирейко, М. Колесса, Є. Станкович. Особливо плідною у цьому жанрі є творчість Лесі Дичко. Серед її хорових творів слід назвати кантати «Чотири пори року» (1973-1976), «Червона калина» (1968-1971), «Карпатську кантату» (1974-1976), «Весна» (1980), «У Києві зорі» (1982), «Ода Довженкові» (1984). У своїх творах Леся Дичко використовує сучасні засоби виразності з фольклорною ладогармонією та ритмоінтонаціями.

У 1960-80-ті роки композитори продовжують писати твори для театру. Серед вдалих опер слід назвати «Загибель ескадри» (1966), «Листи кохання» (1971) В. Губаренка, «Ярослав Мудрий» (1972) Г. Майбороди, «Анна Кареніна» (1970) Ю. Мейтуса, «У неділю рано зілля копала» (1966) В. Кирейка, «Незабутнє» (1977) О. Яковчука, «Палата №6» (1982) В. Зубицького; з камерних опер – «Ведмідь» (1963), «Весільна пропозиція» (1964) Л. Грабовського, «Вірочка» (1971) Ю. Іщенка, «Доля Доріана» (1990) К. Цепколенко.

Із набуттям України незалежності музична творчість вітчизняних композиторів кінця ХХ століття позбавлена ідеологічності, розширює межі демократичного мистецтва. Цей період співпадає з кульмінаційним етапом творчості В. Сильвестрова, М. Скорика, Ю. Іщенка, Є. Станковича. Набирає обертів творчість молодого покоління композиторів. Так, у царині хорової музики працюють В. Камінський, В. Степурко, В. Польова, І. Щербаков, Г. Гаврилець, В. Рунчак, А. Загайкевич, С. Зажитько, С. Пілютиков, Б. Кривопуст, І. Небесний. Фестивалі «Київ Музик Фест», Міжнародний

форум «Музика молодих», «Музичні прем'єри сезону», «два дні й дві ночі нової музики», «Контрасти», «Нова музика в Україні» стали трибуною для популяризації музики композиторів молодшого покоління й новаторів-авангардистів.

Нині вітчизняна музична культура інтегрована до культур європейської спільноти. Твори українських композиторів виконуються в інших країнах, презентуючи яскраве й самобутнє музичне мистецтво представників нашої країни.

1.3 Основні напрями жанро-стильового розвитку вокальної творчості українських композиторів XX століття

Протягом XX століття українські композитори сформували вітчизняну традицію функціонування жанру. Закладені традиції у творчості старійшин української композиторської школи (Я. Степового, С. Людкевича, В. Барвінського, Л. Ревуцького, М. Вериківського, В. Косенка, М. Колесси) отримали подальший розвиток у їхніх наступників (М. Жербіна, А. Кос-Анатольського, Ф. Надененка, Ю. Мейтуса, П. Майбороди, І. Шамо, В. Кирейка, Ю. Рожавської), метрів сучасності (М. Скорика, В. Сильвестрова, І. Карабиця, Ю. Іщенко, Л. Грабовського, Б. Фільц, Л. Дичко) та представників молодшого покоління (Г. Гаврилець, В. Польової, І. Алексійчук, С. Пілютикова, І. Небесного та ін.).

Друга половина XX століття позначена активним зростанням й зміцненням вітчизняної композиторської школи, яка позначається на розширенні тематики, оновленні стилістичних принципів камерно-вокальних жанрів.

Аналізуючи камерно-вокальну творчість українських композиторів другої половини XX століття можна помітити такі тенденції: звавий інтерес до цього жанру і широку жанрово-стильову палітру камерно-вокальних творів. Частина творів, як зазначає О. Баланко, наслідує традиційні способи мислення, але більшість з них перебуває в зоні активних композиторських пошуків [3].

Однією з жарових ніш є твори, написані з опорою на національні традиції з глибокою фольклорною основою, опорою на український мелос та народні інтонації. Хвиля переосмислення народнопісенних традицій відбулась у представників школи Б. Лятошинського з кінця 60-х – початку 70-х років XX століття й отримала назву «нової фольклорної хвилі». Так, прикладом такого твору став цикл В. Кирейка «Десять обробок українських народних пісень» (1961), які стали не просто своєрідною лабораторією для створення більш масштабних творів композитора, а й ще раз підняли народну пісню на високий рівень філософських узагальнень.

Велике значення у процесах «нової фольклорної хвилі» відіграв М. Скорик, який на засадах «оновленого розуміння національного вільно поєднував народні першоджерела з новітніми композиторськими техніками – такими як серійність і алеаторика, використовуючи також прийоми сонористики, поліладовість, політональність тощо» [3,]. У вокальному циклі «Три українські весільні пісні» (1974) для сопрано у супроводі камерного ансамблю М. Скорик переосмислив художньо-образний зміст поетичного тексту, що відображається у «навмисному загостренні композитором аутентичних інтонацій та метроритмічних особливостей пісень західного регіону України» [3, с. 81].

Звернення до фольклорних джерел знаходимо у «Чотирьох українських піснях» Г. Гаврилець для голосу і камерного оркестру, де авторка розкриває незвичні грані народного джерела, його мелодико-інтонаційну природу, відтворює барви народного колориту.

Цікавий синтез народного й професійного відчувається у вокальному циклі «Календарні пісні» для сопрано і фортепіано (1973) Ю. Іщенка на тексти народних пісень у п'яти частинах. Дослідниця творчості композитора Н. Щербакова відносить «Календарні пісні» до тих творів, де «авторська ідея сформувалась під впливом фольклорної жанрової спрямованості поетичного твору» [61, с. 12]. Партія фортепіано, виконуючи важливу драматургічну функцію в циклі, сприяє й відтворенню народної атмосфери. Пісні цього

циклу відрізняють поєднання автором мелодій національного фольклору з сучасними засобами виразності.

Хвилю неофольклоризму у камерно-вокальній творчості продовжують В. Шумейко, О. Козаренко, О. Яковчук, В. Зубицький, В. Рунчак, а також представники більш молодого покоління українських композиторів, які, вивчаючи пласти музичного фольклору, синтезують його з новими композиторськими техніками. Таким чином композитори продовжують традиції вітчизняної музики, представлені у вокальних творах композиторів різних поколінь.

Одночасно зі зверненням до національних композитори звертаються і до іншонаціональних джерел. Першим зверненням до образів Сходу став цикл Б. Лятошинського «Три вірші стародавніх китайських поетів» для голосу та оркестру (1925). У другій половині ХХ століття ця тема набула нового рівня сприйняття «чужого» і стала актуальною для творчості українських композиторів. Найбільше «східна тема» реалізувалась у 1970-80-х роках саме у камерно-вокальній творчості. Так, з'явилась «Корейська сюїта» на вірші корейських поетів для голосу з оркестром (1950) і вокальний цикл на вірші Р. Тагора Ф. Надененка, «Із пісень Хіросіми» для голосу і флейти на вірші Е. Йонеди І. Карабиця (1973), «Шість японських віршів» для сопрано у супроводі арфи Ю. Іщенка (1972), «Три романси на тексти старовинних корейських поетів» для баритона і фортепіано Я. Верещагіна (1973), «Шість японських хоку» Л. Грабовського (1975), вокальний цикл «Японські силуети» на тексти стародавніх японських поетів Д. Клебанова (1980-ті).

У 1990-2000 роках з'явилась нова хвиля звернень українських композиторів до «східної» теми. Прикладами камерно-вокальної музики є вокальний цикл «Хайку» на вірші К. Ісен для голосу і фортепіано В. Польової (1991), цикл пісень «Із японської поезії» на тексти сучасних японських поетів для баса, фортепіано, перкусії С. Пілютикова (1991), вокальний цикл «Пісні кохання» з семи солоспівів на вірші стародавніх

японських поетів для сопрано в супроводі фортепіано І. Алексійчук (1996). Композитори обирають приклади східної лірики з загальнолюдськими темами – філософським та етичним ставленням людини до світу. «Східна інтровертність мислення виявилась близькою внутрішній потребі сучасного митця до моновисловлення, до поглибленого самоспоглядання» [45, с. 321].

Особливим явищем в українській камерно-вокальній музиці 70-80-х років ХХ століття стала вокальна творчість *Валентина Сильвестрова (1937 р.н.)*, зокрема, його «Тихі пісні» для баритона і фортепіано на вірші поетів-класиків. Особливість романсів композитора у тому, що вони мають декламаційну або інструментальну природу. Інтонації елегійності, тихий динамічний діапазон, алюзії до стилів минулих епох – усе це відтворює роздум, вокальну медитацію. Куплетна структура пісень, варіантно-варіаційний тип розвитку переважає у вокальних творах композитора (цикли «Тихі пісні», «Прості пісні», «Ступені», Чотири пісні на вірші Осипа Мандельштама).

Надзвичайно прогресивною, багатою на експерименти була творчість *Леоніда Грабовського (1935 р.н.)*. Уперше у вітчизняній вокальній музиці композитор застосував нетрадиційний інструментальний склад («Із японських хокку» на вірші М. Басьо та інших японських поетів для тенора, флейти-піколо, фагота та ксилофона, «Епітафія пам'яті Райнера Марії Рільке» для сопрано, арфи, гітари, челести і дзвонів, «Маргіналії до Гайсенбюттеля» для декламатора, двох труб і двох тромбонів, Інтродукція та дев'ять мініатюр на тексти В. Хлебнікова «Когда» для мецо-сопрано, скрипки /альта/, кларнета, фортепіано), що було характерним для європейської музики того часу.

Значного розвитку у другій половині ХХ століття набув жанр камерно-вокального циклу. Смыслом циклу стало об'єднання вокальних мініатюр, які виражають певні настрої, миттєвості життя у єдине ціле – багатогранне, – що додає нових почуттів, роздумів про головного героя, образ якого часто асоціюється з автором циклу.

Ще однією особливістю періоду 1970-80-х є звернення вітчизняних композиторів до поезії поетів, творчість яких певний час була заборонена. Камерно-вокальна музика «озвучує» вірші А. Ахматової, О. Олесе, Б. Пастернака, зарубіжних поетів Ш. Бодлера, Р. М. Рільке, Ф. Г. Рільке. Українські композитори у пошуку поетичних образів по-новому трактують поезію класиків – М. Лермонтова, О. Пушкіна, А. Міцкевича, І. Франка, Лесі Українки, а також звертаються до сучасників – І. Драча, Л. Забашти, Д. Павличка, В. Сосюри, М. Рильського.

Так, цікавими прикладами трактування поетичного тексту стали вокальні цикли Б. Фільц «Казка» (сл. В. Коломійця), «Срібні струни» (сл. О. Олесе), вокальний цикл «Барви і настрої» В. Губаренка (сл. І. Драча), вокальні цикли «Ноктюрни» (вірші А. Фета) та «Тривожні пісні» (вірші О. Блока) В. Бібіка, цикли «Пастелі» Г. Ляшенка, І. Карабиця, Л. Грабовського на вірші П. Тичини.

Ще одним аспектом розвитку камерно-вокальної творчості вітчизняних композиторів є оновлення композиторського письма через перетворення старовинних стилів, жанрів, форм.

Характерною особливістю кінця ХХ століття у камерно-вокальній творчості стало емоційне інтонування мови з урахуванням її фонетичних особливостей. У композиторів Г. Ляшенка, В. Польової, М. Шуха, М. Денисенко з'являються вокальні твори на оригінальні англійські, німецькі, французькі тексти. Використання оригінальної мови, як музично-виразового засобу, дозволяє композиторам зберігати цілісність змісту, а виконавцю створити правдиву слухо-інтонаційну модель виконуваного твору.

Плідною у жанрі камерно-вокальної музики стала творчість *Івана Карабиця* (1945-2002). У творчому доробку композитора значаться твори на слова українських поетів (П. Тичини, М. Рильського), Е. Іонеди, А. Куліча. Та найбільш плідною стала співпраця з Б. Олійником, завдяки якій народилась ораторія «Заклинання вогню» (1973), опера-ораторія «Київські

фрески» (1980), вокальні цикли «На березі вічності» (1977), «Мати» (1980) та окремі пісні. Вагомий внесок І. Карабиць зробив й у жанр естрадно-популярної музики. Прикладом чого стали «Ранкова сюїта» (вокальний цикл для голосу та естрадно-симфонічного оркестру, 1982), а також низка естрадних пісень. У співпраці з В. Батюком написані пісні «Життя Стеблина» (1983), «Надія, віра і любов» (1982), «Роки юності зовуть» (1981), «Серенада» (1987) для голосу і фортепіано.

Цікавим прикладом втілення сатиричної тематики став вокальний цикл «Повісті» на вірші О. Куліча для голосу і фортепіано (1975). Написаний у сатиричному та жанрі шаржу, невластивому творчості І. Карабиця. У повістях О. Куліч гротескно змальовує життя радянського періоду, висміюючи недоліки різних людей (куріння, азартні ігри, небажання працювати). Композитор озвучив «побутові сюжети у стилі розмовного переказу газетно-журнальних («Крокодил», «Перець») і телевізійних програм («Єралаш»).

Подібна проблематика розкривається й у вокальному циклі О. Злотника «Облачность» на вірші Л. Мартиновського для баса і фортепіано (2000). Композитор обрав п'ять віршів Л. Мартинова 1970-80-х років, які розкривають проблеми тогочасного суспільства періоду 1970-80-х років, епохи соцреалізму – проблему духовності сучасної людини, відсутність інтересів до навколишнього світу, шкідливих звичок як норм життя (алкоголізм, куріння, байки, брехливість, плітки, шахрайство), падіння ідеалу жінкупсевдонауковості, тему смерті суспільства (фізичної, духовної, моральної). Вокальний цикл О. Злотника має алюзії до творчості І. Карабиця («Повести»).

Окрему увагу потребує характеристика пісенного жанру, що набув популярності у 1960-70-х роках. Т. Невінчана зазначає, що на початку 60-х років ХХ століття у пісенному жанрі відбувається поступове оновлення, зміна старих традицій, яке виявилось у творчості П. Майбороди та І. Шамо. Платон Майборода, - продовжує дослідниця, - у пісенному жанрі «поклав

початок певної стильової тенденції, пов'язаної з розвитком народно-романсових традицій на новому образно-стильовому рівні». Він пішов «шляхом узагальнення побутових інтонацій в художню ідею-образ через широкий розспів мелодії, відмучених світовідчуттям людини, яка пройшла крізь роки війни [39, с.63]. Самобутність музиканта визначилась у «Пісні про рушник», «Київському вальсі», «Пролягла доріженька», «Колишуться трави густі», де відображений духовний світ людини й переважає ніжна лірика.

Ігор Шамо (1925-1982) працював у пісенному жанрі протягом усього життя. Він є автором понад трьохсот пісень. Композиторський індивідуальний стиль І. Шамо, за словами Н. Грицюк, сформувався наприкінці 50-х-початку 60-х років ХХ століття. Необхідно відмітити, що тематика його пісень вбирає в себе характерні ознаки музичного життя того часу, але є такі, які проходять через усе життя композитора – життя молоді, творчий ентузіазм, романтика звершень. Ліричну романтичну сферу представляють пісні «Ти гори, моя зоря» (вірші В. Карпенко), «Ой вербиченька» (вірші Л. Забашти), «Зорі ясні над Дніпром» (вірші Л. Смирнова), низка пісень на слова Д. Луценка – «Зачарована Десна», «Наддніпрянські вечори», «Пісня про щастя», «Не шуми, калинонька». Серед ліричних пісень є й жанр вальсу – Святковий вальс (вірші Л. Ковальчука).

Тематика цих творів різноманітна. Пісні І. Шамо відображають життя країни того часу. Так, комсомольська тематика представлена у вокальних циклах «Країна Комсомолія», «Комсомольський марш», «Херсонська тачанка», «Крокують хлоп'ята», «Добрий слід», «Юність». Ці пісні відносяться до масової молодіжної пісні. У цьому жанрі І. Шамо продовжує традиції І. Дунаєвського, Д. Покрасса, В. Соловйова-Седого, О. Пахмутової, П. Майбороди.

Іншою жанровою направленістю характеризується цикл «Барви рідного краю», де композитор відобразив природу, сюжетні, обрядові, побутові пісні. Пісні у жанрі балади зібрані у «Баладах про любов» на слова А. Слісаренка (переклад з російської С. Литвина). У десяти баладах збірки розкривається

тема любові до матері, Батьківщини, втрата коханого, подвигу у Вітчизняній війні. Баладність прийшла на зміну громадянській тематиці. Т. Гусаченко вбачає у цьому також вплив вчителя І. Шамо Б. Лятошинського, «для якого баладність була уособленням слав'янського стилю в музиці» [22]. Пісні І. Шамо «Києве, мій», «Осіннє золото», «Івушка» стали справжніми шлягерами української музичної естради.

Значним доробком у пісенному жанрі стала творчість *Олександра Білаша* (1931-2003), автора дев'яти поетичних збірок, у тому числі «Мелодія» (1977), «Мамине крило» (1999), «Шураць» (2001). О. Білаш є автором поезії до багатьох своїх пісень. У співавторстві О. Білаша з Б. Олійником народилися «Мелодія», «Пісня Києву», з поетом М. Ткачем – славнозвісні «Ясени», «Білі лебеді», «Сину, качки летять». На вірші С. Пушика написані «Любисток» і «Треба йти до осені». Поетичний світ цих творів завжди в гармонії та єдності з тонким ліризмом музичних образів. Мелодії пісень широкі й співучі. «Я з пісні народної виріс», - писав про себе композитор. І тому український мелос є основою його пісень. У піснях О. Білаша постають музичні картини, - впізнавані, - з журавлиними зграями в небі та лебединими парами на дзеркалі чистих вод, із серпанком туману над сонною долиною і табунами степових коней, із гаптованим «червоними і чорними нитками» полотном людської долі.

Довгий час твори композитора звучали в ефірі, на великих гала-концертах, у сільських клубах, навіть на шкільних сценах. Їх виконували Євгенія Мірошніченко, Дмитро Гнатюк, Анатолій Мокренко, Гізелла Ципола, Діана Петриненко, Микола Кондратюк. До свого репертуару пісні композитора брали такі відомі колективи як вокальний квартет «Явір», тріо бандуристок радіокомпанії України.

Пісня «Два кольори» О. Білаша набула нового життя у документальному фільмі режисера Ігоря Кобрини «Чорнобиль: два кольори часу», яка стала музичним супроводом до фільму у виконанні симфонічного

оркестру. Мелодія, пронизлива й тривожна, навіть без слів, звучала як одкровення, що здавалася голосом самої української землі.

Камерно-вокальна музика українських композиторів кінця XX століття, за словами О.Баланко, «являла собою різнобарвне тематичне поле (філософська лірика – вічні проблеми добра і зла, життя і смерті, нерозділеного кохання; громадянська та історична тематика, образи природи тощо) та широкий арсенал жанрово-стилістичних шукань.

У жанрах вокального циклу, романсу та пісні на межі XX-XXI століть працювали майже усі українські композитори. Можна констатувати, робить висновок дослідниця, що на початку XXI століття українська камерна вокальна музика продовжує продуктивно розвиватись у контексті процесів, властивих світовому вокальному мистецтву [3, с.78].

У камерній музиці українських композиторів кінця XX – початку XXI століть відбувались певні музично-творчі процеси, обумовлені зміною естетичної та художньої парадигм, яку спровокували зрушення в соціокультурному просторі цього періоду.

Вокальна творчість українських композиторів цього періоду наслідує традиції національної композиторської школи, виявляє зв'язок із фольклорними джерелами (інтонаційними, метроритмічними особливостями музичної мови як певних регіонів України так і інших країн, презентує новаторські риси композиторського письма, що сформувались під впливом національного та світового досвіду.

Найяскравіше ці процеси проявились у камерно-вокальній творчості, яка стала втіленням новаторсько-експериментальних рис композиторського мислення. До цієї категорії належить більшість камерно-вокальних творів українських композиторів 80 – 90-х років XX та початку XXI століть (В. Губаренка, Л. Дичко, Ю. Іщенко, І. Карабиця, Г. Ляшенка, В. Степурка, В. Сильвестрова, Г. Гаврилець, А. Загайкевич, С. Зажитька, В. Рунчака, О. Козаренка, В. Польової, І. Небесного та ін.).

Експерименти українських композиторів у галузі камерно-вокальної музики дозволили їм вийти за межі усталених класичних норм музичної творчості. Це призвело до появи музичних творів, які мають провокативний характер, який зумовлений проявом театрального начала у нетеатральних за своєю природою музичних жанрах.

Така театральність стала однією з рис експериментального мислення композиторів. Вона дозволяє виконавцям розшифровувати й інтерпретувати твори не лише вокальними, а й театральними засобами виразності. Камерна музика для багатьох митців надала

Багато митців почали втілювати свої сміливі творчі задуми саме у камерній музиці у співпраці з виконавцями. Особливо цікавими стали проекти саме у галузі вокальної музики. Прикладом такої направленості стала творчість сучасної української композиторки Вікторії Польової. Вона є авторкою багатьох різножанрових камерно-вокальних творів – від мініатюр до камерних кантат, серед яких вокальні цикли на вірші вітчизняних та зарубіжних поетів, а також канонічні тексти («Слово Симеона» на текст Симеона Нового Богослова для сопрано та органа (1999), «Сяяла ніч» на вірші А. Фета для голосу та фортепіано (1998), «Зелені трав'яні зайчики» на вірші М. Воробйова для читця та фортепіано (1995), «Пісня» на вірші Й. Бродського для голосу та віолончелі (фортепіано) (1991), Сцена з «Гамлета» на текст В. Шекспіра для сопрано та фортепіано (1989), «Klage I» на вірші Р. М. Рільке для сопрано та фортепіано (1988), «Silentium» на вірші О. Мандельштама для голосу та фортепіано (1983), «Бестіарій», сюїта на вірші Б. Заходера для голосу та фортепіано (1982)).

У багатьох вокальних творах композиторки виявляється особливості її театрального мислення. Саме парадоксальна образна сфера та експериментальні засоби втілення її ідей відображають світогляд В. Польової, у якому вагоме місце займають трансцендентальні ідеї та релігійно-духовні переконання.

Результатом зацікавленості театральною та режисерською естетикою стало написання вокального циклу «Ехос» для сопрано, скрипки, фортепіано та акордеону (1999) – «веселої драми на власний текст». Так, у цьому циклі поєднуються прийоми та засоби різних театральних форм, які органічно вплітаються у загальну драматургію й посилюють ігрове начало в акторській манері щодо інтонування музичного матеріалу та поведінки на сцені.

Театральність виявлена тут ще й на рівні розкриття психологічного підтексту циклу. Для кращого розуміння програми музичного твору, авторка налає власні коментарі у передмові до твору: «По суті, єдиним цільним сильним значенням володіє тут тільки такий персонаж як діатонічна гама, чітка структура якої є та сама упорядкованість семи чисел, яку безуспішно намагається назвати співачка, власне кажучи, підняти по щаблям цієї драбини, але скочується і скочується по ковзкій гірці “луна...”» [цит. по 3]. В. Польова використовує виразові засоби театру абсурду – зокрема, невизначені час та місце дії, безглузді тексти дійових осіб та ін. Домінуючою рисою твору, що виявляється у сценічному дійстві та характері учасників-персонажів, стає його дивакуватість [цит. по 3, с.].

Ще одним прикладом театралізації вокальної музики кінця ХХ століття є вокальний твір В. Рунчака «Crying» («Голосіння») для сопрано, кларнета та фортепіано (1999). У цьому творі втілено музично-стильові новації, характерні для вокальної музики кінця ХХ століття: перетворення старовинного жанру, звернення до фольклорних витоків, емоційне інтонування мови, яка спонукає до драматичної театральності.

Так, фольклорність і жанровість визначається назвою твору. Емоційне інтонування закладене в самому плачі (голосінні), направлене на те, щоб «зачепити» слухача, пробудити у нього емоційний відгук. Тому саме від умов виконання голосильницею плачу залежить вплив на слухача. Така обрядовість вимагає наявності слухачів. Така умова давнього обряду й спонукає до театральності композитора й виконавців. Різноманітна палітра звукозображальних ефектів та прийомів, яскрава індивідуальність партій всіх

учасників ансамблю посилюють камерно-театральний характер у камерно-вокальному творі.

Ще одна характерна риса виявилась у вокальному творі В. Рунчака – це тенденція до інструменталізації вокальної партії, яка притаманна його творчості. Принцип інструменталізації полягає у наближенні звучання голосу до інструментального тембру. Обрамляючи голос звучанням інших інструментів камерного складу, композитор робить його учасником інструментального ансамблю.

Отже, експериментуючи у жанрі камерно-вокальної музики наприкінці ХХ століття, українські композитори все частіше відмовляються від звичного тандему голосу з фортепіано, використовуючи співіснування голосу (як особливого тембру інструментального ансамблю) та інструментальних складів, голосу та вокальних ансамблів.

РОЗДІЛ 2

ОБРАЗНО-СТИЛЬОВА ХАРАКТЕРИСТИКА ВОКАЛЬНОЇ ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ХХ СТОЛІТТЯ

2.1 Вокальний цикл Ю.Іщенка «Календарні пісні»: особливості втілення жанру

Вокальний цикл Юрія Іщенка «Календарні пісні» був створений на автентичні народні пісенні тексти у 1973 році. Цикл відносять до течії неофольклоризму, до нової фольклорної хвилі, і це не єдиний такий твір у творчості композитора. Серед неофольклорних творів дослідники називають Першу флейтову сонату, хор а capella «Щороку», Концертну сюїту для флейти і струнного оркестру, «Акварелі» для скрипки і фортепіано. Але, звичайно, «Календарні пісні», що виникли на основі українського фольклору, посідають окреме місце у переліку зазначених творів композитора.

Текст народної пісні, як відомо, тісно пов'язаний з її наспівами, і по суті, являє текст-музичну єдність із загальною музично-ритмічною формулою (термін Б.Б. Єфименкової) [24].

Використання тексту окремо від притаманного йому мотиву завжди вимагає від композитора надзвичайної чуйності і винахідливості у роботі з ним. Руйнуючи цю єдність, композитор повинен створити нове, яке не поступається за своєю органічністю оригіналу. Використовуючи поезію Т. Шевченка або будь-якого іншого поета, композитор розпоряджається лише вербальним текстом і його ритмічною структурою. У народній поезії композитор звертається до глибокої традиції, в контексті якої пісня існує як текст-музична єдність, що має ритмічну формулу, яка походить від жанру, а у разі календарних пісень - ще й пов'язану з особливостями його ритуального розуміння.

Відомо, що календарні пісні – найдавніші в народних традиціях – мали магічне значення. Існували заборони співати їх у позаурочний час, – наприклад, після сівби, коли земля прийняла зерно, або на порожній ліс,

після листопаду, що могло викликати неврожай і голод. Регламентувалася й манера виконання – як правило, гучним, напруженим голосом, і самі наспіви разом з текстами, які мали магічну функцію, намагалися якомога менше варіювати.

При цьому необхідно враховувати, що крім власне календарних пісень, суворо регламентованих, «до народного календаря були залучені й інші жанри музичного фольклору, які отримали тимчасову приналежність у межах річного календарного кола. До них відносяться сезонно приурочені ліричні й хороводні пісні; весільні пісні й плачі, що потрапили до календаря завдяки використанню в них відповідних ритуальних моделей» [38, с. 101]. Тому серед текстів календарно-обрядових пісень можна виявити і тексти інших жанрів і структур – більш вільних і варіативних. По відношенню до них текстово-музична єдність, скріплена магічними функціями, не така міцна, і вони більшою мірою підходять для створення авторських пісень.

Тексти, обрані Ю. Іщенком відносяться саме до календарно приурочених пісень. І хоча в назвах стоять саме календарні обрядові «Веснянка», «Гаївка», «Русальна», «Обжинкова» і «Щедрівка», в них присутні й інші жанрові ознаки, які виявляються як на рівні змісту, так і текстово-ритмічної структури.

Починається цикл «Веснянкою». Українські веснянки, відзначаючись дійовістю й активністю, разом з тим мали в собі й елементи світлої лірики, жарту та гумору, що відбивали настрої людини у зв'язку з настанням тепла, весни, розквітом природи. Саме завдяки своєму життєствердному характеру багато пісень-танців, гаївок, веснянок відіграли особливу роль у житті народу. Для мелодій веснянок характерні дуже прості мелодії невеликого діапазону з багатьма повторами. Це пісні, які виконують за межами дому, гучні й виражено-ритуальні.

Веснянка «Весна красна, що ж ти нам принесла?» діалогічного характеру. Трьом строфам тексту відповідають три куплети пісні. Кожен з

куплетів починається питанням до Весни «Весна красна, що ж ти нам принесла?» висхідною квартою *e-a*, що є характерною закличною інтонацією.

Друга репліка – відповідь Весни має різне мелодичне оформлення у трьох куплетах.

Фортепіанний акомпанемент потребує деяких коментарів. Зрозуміло, що в автентичних календарних піснях ніякого інструментального супроводу немає і бути не може. У «Календарних піснях» Ю. Іщенка супровід виражає зв'язок твору з академічною професійною традицією, з одного боку, і є свого роду авторським коментарем до пісні – з іншого. У піснях циклу фортепіанна партія абсолютно самостійна, і в ній помітна техніка композитора, який має великий досвід написання атональної музики, роботи з мікромотивами, конструювання складних музичних форм з поліфункціональними складовими. Саме акомпанемент робить календарну українську пісню авторським опусом, що виражає певний художній образ. Зрозуміло, що твір Ю. Іщенка абсолютно не призначений для весняного закликання, і якщо в ньому і є якась магія, то вона зовсім іншого роду, ніж у традиційних веснянках.

Особливості фортепіанної партії у «Веснянці» відповідають структурі куплетів і складаються з фактури трьох типів. У повільному вступі *Andante* наявна мелодична лінія. Вона повторюється буквально перед першим і другим куплетами (3 такти) і скорочена перед третім куплетом (лише 2 такти). Танцювальний тип акомпанементу відповідає розділу *Allegretto con moto*, де композитор застосовує форшлаги, синкоповані акорди, які відтворюють характер старих дідів і бабів (2 куплет). Третій тип акомпанементу у закінченні куплету *Allegro* на вигук «Ой!» являє собою перебіг восьмих віртуозного характеру, які заповнюють довгу ноту вигуку у вокальній партії.

Невеликі структурні зміни відбуваються наприкінці третього куплету. Розділ *Allegro* відіграє тут функцію невеликої коди, стверджуючи прихід весни: «Ой весна, ой красна, ой до нас вже прийшла!». Вокальна партія

досягає тут найвищих нот, стверджуючи прихід весни, пробудження природи.



Після цього знову звучить тема вступу цього разу октавою вище, створюючи музичну ремінісценцію.

«Гаївка» «Ой не ставай край мене» – це приурочена хороводна пісня зі змінною складовою структурою і незмінним рефреном «Мій кудрявче, кучерявче Іване». У тексті йдеться про дівчину, яка збирається «на вулицю рядиться», щоб «танок (хоровод) водити», долаючи перешкоди у вигляді нагайки, «шабелькі» і ревнивого милого, попутно заграючи з «кучерявим Іваном». Такого роду ігри з дівочими хороводами, гуляннями характерні для обрядів весняного періоду, коли співають заклички, веснянки, кличуть пташок, жайворонків.

У «Гаївці» Ю. Іщенка очевидно спочатку використання двох мелодичних зворотів обмеженого діапазону – на заспіві та в приспіві «мій кудрявче, кучерявче Іване»:

1) Заспів в діапазоні низхідної квати зі збільшеною секундою *cis-b*, акцентованою вершиною *d*.

2) Приспів на *piu mosso* в діапазоні квінти навколо звуку *a* з більш рівним ритмом і повторами звуків.

Текст розділений на нерівні строфи з рефреном (приспівом) в кінці. Причому кількість проведень рефрену зменшується, відповідно самі строфи подовжуються. Кожна строфа в першому розділі конструюється композитором з двох позначених (точних або варійованих) наспівів, у яких функціонально текст і музика не збігаються: наприклад, в тексті заспіву «Не велить мені рядиться, а з таночком водиться» використаний наспів рефрену.

текст	мотив	функція
Ой не становись край мене	а	заспів
мій кудрявче, кучерявче Іване	б	рефрен
А у мене милий ревнивий	а	заспів
мій кудрявче, кучерявче Іване	б	рефрен
Не велить мені рядиться, а з таночком водиться	бб	заспів
мій кудрявче, кучерявче Іване	б	рефрен

Увесь розділ цілком можна позначити як А, тоді подальший розвиток буде укладатися в повторену двочастинну форму АВ АВ. У розділі В зі слів «Прийде неділенька» виникає новий наспів, заснований також на мотиві в діапазоні низхідної квінти *c-f*, і на ній же буде заснований відповідний розділ В зі слів «Я нагайку испалю».





Щодо ладу, то тут композитор дотримується меж тональної системи, розмиваючи, мелодичну визначеність фортепіанним акомпанементом.

Що дає (і що навпаки виключає) фортепіанний акомпанемент в «Гаївці»? - Він являє собою додатковий вимір у музичній тканині пісні, де на мотивну структуру вокальної лінії накладається лінія фортепіанної фактури трьох типів: 1) награвання; 2) танцювальний акомпанемент; 3) поліфонічне чотирьохголосся. Награвання зазвичай передують вступу вокальної партії і появі мотивів, побудованих на трихорді. Танцювальні фрагменти з характерною фактурою «бас-акорд» звучать у рефрені й розділі В, поліфонічне чотирьохголосся виникає на слова «Не велить мені рядиться» і «Другой тот посол шабелька», тобто в другій половині розділів А. Таким чином музичне ціле стає багатоплановим, підкреслюється його структура, а мотиви отримують коментар, який відрізняється інтонаційним складом, ладовою основою і фактурою.

Наступна пісня циклу, «Русальна», відноситься до купальського періоду, кульмінації літа, коли все квітне у повну силу, і на світ виходить міфологічна нечисть, однією з якої є русалка. Тут використовується більш строгий текст, зачин, що складається зі строф зі структурою *ab, cdeb, efgc* з рефреном *b* (Ей рано, рано) і повтор передостаннього рядка на початку наступного куплета. Відповідно і втілення цього тексту Ю. Іщенко вибрав більш строге.

Пісня починається з вокалу без супроводу (як і належить за традицією), вона заснована на обігруванні терцових мотивів, і виглядає так, як зазвичай носії традиції виконують соло багатоголосні пісні – з варіантними обігруваннями однієї мелодії.



У другій строфі вступає фортепіанна партія – надто скупа, в тому ж вокальному діапазоні (крім баса, який виконується делікатним піццикато), ніби доповнюючи ті голоси, яких не вистачає. І такого типу фактури, типу взаємодії вокаліста та піаніста композитор дотримується до кінця пісні.

Дуже цікаво вибудувана драматургія пісні в самому кінці. У останньому куплеті, де «горічко приспіло», помітно ущільнюється фортепіанна фактура, і звучність від *p* доходить до *ff*.

Піс
«Відлунн

вигляді
рано» і

Останню

※

Тональну соль-мінорну основу композитор доповнює мерехтливими змінними ступенями (III, VI). Це надає імпресіоністичне розмите звучання, яке композитор досягає за рахунок скупих засобів виразності.

«Обжинкова» відноситься до жнивних пісень, які виконуються в період збирання врожаю злакових. За повідомленнями фольклористів, такі пісні поширені не у всіх традиціях: вони існують в українському, білоруському фольклорі та в традиціях прилеглих російських областей. Обжинкові пісні, як правило, не мають своєї вираженої структури, вони не приурочені до жодного церковного свята (оскільки терміни дозрівання та збору хлібів залежать від регіону і погоди). Зазвичай це пісні з силабічною структурою вірша з шести і/ або чотирьох складів, часто з рефреном, а також використанням специфічного виконавського прийому гукання – «гучного вигуку в кінці кожної мелострофи, зазвичай октавного або квінтового» [38, с. 138]. Часто на жнивну специфіку накладається специфіка довесільного періоду. Тому весільні пісні могли виконувати виконувались замість жнивних. Усю специфіку жнивних пісень можна виявити в пісні циклу Ю. Іщенко: тут і ритуал відмикання обжинка – ритуального першого снопа, який зберігали в будинку до закінчення жнив, і вітання наречених за святковими столами, і рефрен «Ой паночку наш, обжиночок ваш», і «гукання»: «Гу-у-у!».

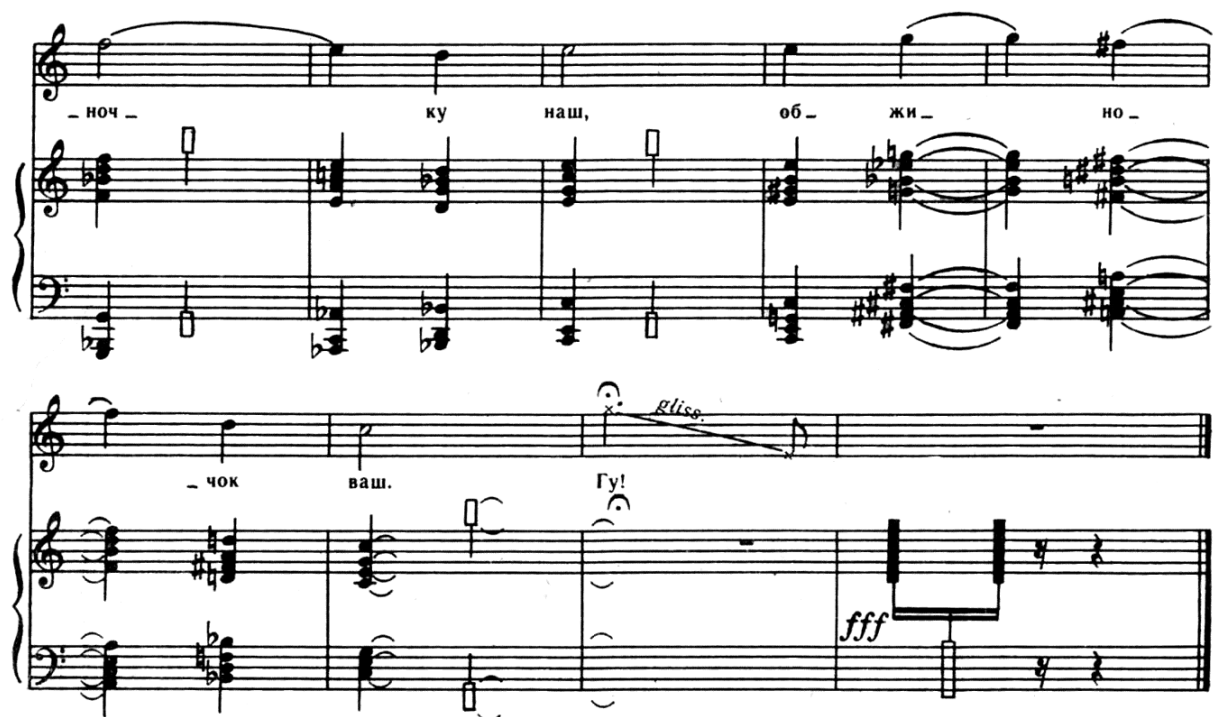




Трьом строфам тексту відповідають три куплети пісні. Третій куплет, у якому йдеться про пиття горілки, динамізований, завершується рефреном у збільшенні з «розгульною» фактурою – багатозвучними акордами і кластерами.

Мотивна структура мелодії пісні складається з коротких мотивів і мікромотивів. Композитор використовує такі ж ритмічні структури, які закладені у вірші, але робить їх менш формальними, нерівними (вставляючи такт в розмірі 5/8) і відповідними до живого виконання.

Динамізація третього куплета виправдана і драматургією розвитку, і текстом, і логікою фактурного розвитку. Спочатку в партії фортепіано звучить легкий акомпанемент жартівливого характеру, який у третьому куплеті розростається у повнозвучну й виразну фактуру, що створює напруженість апофеозу свята.



Святочна «Щедрівка» також є частиною давнього ритуалу переходу від старого року до нового. В щедрівках багато язичницьких елементів, до яких, без сумніву, належить міфічний персонаж кози. Колядники, які колядують, щедрують, разом з козою обходять будинки господарів з побажаннями («де коза ходить, там жито родить»), за що отримують гостинці (зазвичай їжу).

У щедрівки є абсолютно певна ритмічна структура (5 + 5) з зупинкою на останньому складі і, як правило, дуже простою мелодією, яку з легкістю виконують і діти (часто вони і колядують, обходячи будинки у своєму селі).

В українській щедрівці наспів відомий:

ГО-ГО-ГО, КОЗА



Саме він є основою «Щедрівкі» Ю. Іщенка, причому спочатку він цитується абсолютно точно, але на іншій висоті (нижче на терцію) з дуже делікатним супроводом фортепіано (схожим на імітацію дзвіночка на козі). У наступних куплетах, у процесі розгортання сюжету з убивством і оживленням кози, розвиток динамізується, і у цій динамізації основна роль належить фортепіано. Утім, у вокальній партії композитор також знаходить виразні прийоми: наприклад, в момент вбивства кози, на слові «нежива» (стала) виписаний вигук, ніби у співака в такий напружений момент зірвався ГОЛОС.

Allegretto quasi allegro

Пуць! Ко_за впа_ла, не_жи_ва_я ста_ла.

А мі_хо_но_ша бе_ре ду_доч_ку,

на_ди_ма ко_зі та й у жи_лоч_ку.

Таким чином, і в щедрівці, і в інших піснях циклу відбувається театралізація календарних пісень. Перед слухачем розгортається не просто ритуал, це ритуал театралізований. У такій інсценізації слухачі мимоволі були залучені до дійства, стаючи безпосередніми учасниками давньої, але живої культури.

2.2 Медитативність як прояв духовності у «Тихих піснях»

В. Сильвестрова

Валентин Сильвестров – композитор досить відомий, його музика звучить у всьому світі, а сам він удостоївся престижних нагород і визнання. Однак літератури про нього не так багато, і дослідники вбачають у тому багато причин, однією серед яких є складність його музики: «Робіт про Сильвестрова майже немає – і тому, що до недавнього часу для них були закриті всі шлагбауми, і тому, що його музика – не легкий матеріал для дослідника. Сильвестров творить за своїми законами, за якими ми і маємо судити про його творчість; його світ відкритий усім “музичним вітрам” ХХ століття, і той, хто пише про нього повинен добре орієнтуватися в складній музичній топографії нашого століття. Художник типу Сильвестрова більш, ніж будь-хто інший, вимагає глибокої розмови, включення до загальному мистецького (а не тільки музичного) контексту – до літератури, живопису. Тут можуть виникати цікаві паралелі, які допоможуть багато що пояснити в його музиці» [переклад мій – О.Я.] [26].

Ключова фраза наведеної цитати – це приналежність музики Сильвестрова до загальному мистецького контексту, що має на увазі неможливість її адекватного сприйняття і розуміння поза зв'язками з музикою, перш за все, а також літературою і живописом. Це відноситься, безумовно, до всієї музики композитора, але в деяких опусах проявляється особливо помітно. Яскравим прикладом такої приналежності є вокальний цикл для баритона з фортепіано «Тихі пісні», створений у 1977 році.

Цикл складається з 24 пісень (загальною тривалістю близько двох годин) на тексти російських, українських і англійських поетів (у перекладі) переважно ХІХ століття. Усі вони поділені на 4 групи: 1. П'ять пісень на вірші Є. Баратинського, Джона Кітса у перекладі В. Левика, О. Пушкіна та Т. Шевченка; 2. Одинадцять пісень на вірші О. Пушкіна, М. Лермонтова, О. Мандельштама, Ф. Тютчева, С. Єсеніна, П.-Б. Шеллі; 3. Три пісні на вірші

М. Лермонтова; 4. П'ять пісень на вірші О. Пушкіна, Ф Тютчева, О. Мандельштама, В. Жуковського.

Вибір віршів більш-менш зрозумілий: цикл має назву «Вокальний цикл на вірші поетів-класиків», і ніхто не буде сперечатися, що всі обрані автори – класики в тому сенсі, що їхня поезія є зразковою, найвищого рівня і якості. Але чому саме чотири групи, і який зв'язок між текстами всередині кожної? Зрозуміло щодо третьої групи – тут вірші Лермонтова, всі тексти відомі й об'єднані елегійною образністю. Перша група, ймовірно, об'єднана темою поета і прощання, що виглядає дещо нестандартно на початку циклу. Друга, найбільша, присвячена кохання і його згасанню. Четверта – найцікавіша, оскільки усі п'ять текстів мають жанрове позначення: Елегія, Хорал, Медитація, Ода, Постлюдія. Ця особливість і може бути об'єднуючою ідеєю четвертої групи пісень.

Звичайно, аналіз «Тихих пісень» щодо усього циклу – ідея дуже приваблива і цікава, але вона вимагає об'ємної роботи. Тому обмежимося аналізом кількох вибраних пісень, щоб скласти уявлення про камерно-вокальну музику В. Сильвестрова і її особливості.

«Прощай світе, прощай земле ...» – єдина пісня не російською мовою, причому в нотах композитор відзначає: «Співати обов'язково українською мовою!». Зрозуміло, що в перекладі частина художньої інформації поетичного тексту втрачається, і тому оригінал краще перекладу, проте вірші Дж. Кітса і П.-Б. Шеллі Сильвестров все ж використовує в перекладах. Отже, композитору було важливо звучання саме українською мовою.





Строфічна форма вірша Шевченка знаходить відображення в куплетній музичній формі пісні, яка, як і інші пісні циклу, витримана в тихій динаміці від *pp* до *ppp*, а в кінці звучність фортепіано згасає на відкритій педалі, після чого композитор виписує тривалі паузи з ферматами, і наступна пісня починається *attaca*.

Навіщо Сильвестров це робить? Чому він не пише, як зазвичай, подвійну лінію закінчення, адже виконавці можуть тримати паузу скільки завгодно довго на свій розсуд? Мабуть, йому важливо, щоб художній час виконання не переривався, щоб не було відчуття «виключення» слухачів і виконавців з простору класичної поезії, озвученою тихою музикою.

Взагалі, паузи в творчості Сильвестрова відіграють особливу роль. Дослідники вважають, що вони наділені особливим сакральним і медитативним змістом: «Особливо необхідно підкреслити, що тиша, наділена сакральним змістом, породжує в “Тихих піснях” Сильвестрова подвійне значення музично-мовної знакової системи. З одного боку, композитор піднімає розуміння тиші до рівня сакральності, коли тиша стає знаком дотику Божественної духовності. З іншого боку, подаючи тишу в видимих формах, точніше, в знаках музично-мовної реальності, Сильвестров розглядає її як знак дотику профанної реальності, провокуючи тим самим процес самопізнання (вслухання в самого себе)» [переклад мій – О.Я.] [9, с.37.]

Тобто, тиша для Сильвестрова є знаком присутності Божого і спосіб пізнання його в собі.

З пауз, з тиші народжується музика, неголосна, в межах *p* і *mp*, *sotto voce*, медитативного самозаглибленого характеру. Сам композитор називає пісні «вокальними медитаціями», і бачить їхній зв'язок з медитативною музикою на кшталт індійських раг або арабських шашмаків, він пише, що це «європейські раги» і «європейські шашмаки», які, розділяючись інструментальними програшами, створюють «велику пісню» [46, с. 111].

Філософ А. Майнарді бачить у «Тихих піснях» втілення метафори мовчання: «Більш близькі до беззвучності, ніж до голосу людського “Тихі пісні” є метафорою мовчання, або точніше метафорою безмовності. Очищення від шуму є очищенням від помислів, від безуявної “мишачої метушні”» [переклад мій – О.Я.] [14, с.39].

Повертаючись до пісні на слова Шевченка, задамо питання: чим принципово ця музика відрізняється від пісень і романсів Глінки, Даргомижського і Чайковського на слова тих самих поетів? Або Шуберта на інші тексти, але які також належать естетиці романтизму?

У пісні «Прощай світе, прощай земле ...» виникає настрій і образ, дуже схожий з останньою піснею «Зимового шляху» Шуберта «Шарманщик»: той самий модус прощавання, глибокої печалі, відчуття застигlosti і порожнечі. Засоби втілення образу також подібні: на тлі порожніх квінт акомпанементу звучить монотонна мелодія, яка повторюється і безсило гасне в кінці фраз. Навіть тональності споріднені: у Шуберта – соль мінор, у Сильвестрова – ре мінор. Форма в обох випадках куплетна.

Що нового в композиційній техніці у Сильвестрова? По-перше, те, що звучить в партії фортепіано неможливо визначити як акомпанемент. Композитор відразу пропонує вслухатися в першу квінту, ставить після неї фермату, а потім акуратно повторює ще раз до вступу голосу. У нижніх фортепіанних голосах ми бачимо тільки (!) паралельні квінти і октави, чого, звичайно, не написав би Шуберт. Але це, в свою чергу, створює акустичну

алюзію на середньовічні органи, які складають основу всієї європейської багатоголосної музики і яким спочатку був притаманний молитовний медитативний характер.

По-друге, мелодія пісні складається з декількох мікромотивів, які повторюються. Так виникає відчуття перебирання молитовних чоток.

Таким чином, у пісні «Прощай світе, прощай земле ...» Сильвестров, перш за все, втілює ту романтичну музично-стильову традицію, яка йде від Шуберта. Але при цьому композитор ніби дивиться крізь неї далеко назад, йому відкривається щось віддалене, сакральне, звернене до Божественного. І в цьому розкривається зміст сильвестровської медитативності.

Одну з пісень циклу Сильвестров так і називає – **«Медитація»**. Вона входить до останньої, четвертої групи пісень. У ній дослідники вбачають виразні ознаки жанру елегії: «“Медитація” з вокального циклу “Тихі пісні”, незважаючи на своє позначення, не тільки має в собі явні ознаки елегії, а й стає яскравим виразником саме цього жанру як домінантного (в синтезі декількох жанрових програм)» [переклад мій – О.Я.] [44, с. 94]. Таким чином, жанрове позначення, вказане автором, не збігається з жанровими ознаками, що містяться в самій пісні. Але чи є це протиріччям у даному випадку?

Виразні ознаки елегії містяться, перш за все, вже в тексті О. Пушкіна «Пора, мой друг, пора» зі знаменитим «На свете счастья нет». Це практично хрестоматійний зразок елегії. І його природньо супроводжує музичне втілення також у жанрі елегії. Серед її характерних ознак зазвичай називають «синтез пісенно-романсових і декламаційних лексем; часте використання ямбічних інтонацій низхідної секунди і висхідної сексти; типові інтонації – “призову” (висхідна ямбічна кварта між V і I ступенями), “ствердження” (низхідна квінта між V і I ступенями), “вигуки” (висхідні і низхідні октавні ходи), “скорботи” (низхідна секунда), “мелодекламації” (багаторазове повторення одного тону)» [переклад мій – О.Я.] [44, с. 95], наскрізна строфічна форма, гомофонний тип фактури з простим акомпанементом, ніби розрахований на аматора.

Усе це присутнє і в пісні Сильвестрова, але в дещо трансформованому вигляді. Наприклад, часто елегії починаються інтонацією висхідної сексти – як хрестоматійна елегія «Не искушай» М. Глінки. У Сильвестрова її в чистому вигляді немає, але вона прихована: мелодія починається з терції ладу, в поєднанні з квінтовым тоном, що звучить в партії фортепіано, утворюється секста.

У «Медитації» Сильвестров використовує цілу низку риторичних фігур, поява яких, як і належить, тісно пов'язана з текстом: на слова «а мы с тобой вдвоем предполагаем жить» (перед словами «и глядь как раз умрем») звучить фігура анабазис – поступовий низхідний рух по цілотону, який сприймається яскраво. На слова «побег в обитель дальнюю трудов и чистых нег» - навпаки, звучить катабазис, поступовий висхідний рух. У фразі «давно, усталый раб, замыслил я побег» у Пушкіна немає цезури перед словом «побег», проте Сильвестров виписує паузу з ферматою, що є прикладом використання риторичної фігури умовчання, аросіорезис. У фразі «и глядь – как раз умрем» мелодична лінія з трьох ямбічних стоп двічі переривається паузами – це фігура tmesis, розсікання паузами.

Жанр елегії, звичайно, не передбачає риторичних фігур, це явище характерне для музичної мови іншої епохи – барокової. Але в результаті накладення одного на інше виникає така ж ситуація, яку ми відзначили в пісні на слова Шевченка: крізь призму романтичної образності і музичної мови проглядаються більш глибокі смислові зв'язки. І це дозволяє говорити про медитативність у музиці Сильвестрова як здатність і можливість вбачати в музичній мові віддалені зв'язки як пошук смислів і значень. І це знімає будь-яке протиріччя між властивою пісні елегійністю і авторською назвою «Медитація».

На закінчення кілька слів про «Постлюдію», яка завершує цикл. Про неї не можна не згадати, оскільки характер післямови має практично вся музика Сильвестрова. Це полягає в розумінні, обмірковуванні образів, жанрів, типових топосів і музичної мови попередніх епох.

Навіть не відкриваючи нот, можна було б передбачити, що в останній пісні циклу відбудеться перехід від звучання до тиші. Уже на початку композитор виписує ремарку: «Співати дуже тихо і дуже прозоро, ніби розчиняючи голос у фортепіанному звучанні». Саме фортепіанне звучання тут дуже прозоре, звуки беруться по черзі, немає акордових вертикалей (стовпів), звуки накладаються один на одного, посилюючи своє звучання обертонами на відкритих струнах. У вокальній партії, як і слід було очікувати, все більше пауз, потім голос замовкає, і фортепіано закінчує мелодію вже без слів. Це дуже значний, сакральний момент переходу до тиші, але не до відсутності звуку, а до його переходу в інший вимір – в духовний. Звук не припиняється, після прослуховування циклу Сильвестрова виникає відчуття внутрішнього звучащого простору, наповненого змістом, «тихими піснями».

2.3 І. Карабиць Вокальний цикл «Мати»: взаємозв'язок поетичного тексту і музики

До плеяди видатних композиторів ХХ століття належить творча постать Івана Федоровича Карабиця (1945–2002) – композитора, педагога, диригента, музично-громадського діяча, засновника першого українського міжнародного музичного фестивалю «Київ Музик Фест».

Творча діяльність композитора була багатогранною і різноманітною, оригінальною, самобутньою, багато в чому визначала обличчя української музики 60-70-х років ХХ ст. і дала яскраві зразки в основних музичних жанрах: три симфонії, три концерти для оркестру, дві ораторії, два концерти для фортепіано з оркестром, великі симфонічно-хорові опуси, серед яких поема для баритона і симфонічного оркестру «Vivere memento» на вірші Івана Франка, концерт для хору, солістів і симфонічного оркестру «Сад божественних пісень» на вірші Григорія Сковороди.

Понад п'ятдесят естрадних пісень, музика до художніх, анімаційних фільмів і театральних вистав, ораторія «Заклинання вогню», опера-ораторія

«Київські фрески», вокальні цикли «На березі вічності», «Мати» та інші твори написані у співпраці зі славетним українським поетом Борисом Олійником. Особливе місце у творчості І. Карабиця посідає перлина камерно-вокальної лірики – вокальний цикл «Мати» на вірші Б. Олійника.

За Г. Юнгом, з матір'ю асоціюються такі якості, як турбота і співчуття, магічна влада жінки, мудрість і дух зростання, що переступає межі розуму. Любов до матері і до Вітчизни є провідним мотивом творчості Т. Шевченка. Образ матері багатогранно розвинутий у творах П. Тичини, М. Рильського, А. Малишка, Д. Білоуса, В. Симоненка, але з особливим почуттям – у Б. Олійника.

Окрему нішу займає тема Матері і материнства у творчості поета, котра, за твердженнями дослідників, пов'язана із вшануванням світлої пам'яті його матері Марфи Никонівни. Образ матері у творчості поета поєднується з образами дитинства, рідного краю, українською традицією, для якої цей образ є символом добра на землі, людяності, любові і часто порівнюється з образом Богородиці.

Яскраве, ємне, метафоричне слово поета віддзеркалює глибинні етичні й естетичні засади української національної ментальності.

У співпраці Б. Олійника і І. Карабиця народилося багато творів: ораторія «Заклинання вогню», опера-ораторія «Київські фрески», вокальний цикл «На березі вічності», багато ліричних естрадних пісень. І для Б. Олійника, і для І. Карабиця, і для української культури загалом образ матері є основою духовного універсуму, він має безліч художніх інтерпретацій.

У вокальному циклі І. Карабиця образ матері глибоко особистісний, інтимний, у ньому бринять і материнська любов, і її тривоги, сподівання, молитви, і щем спогадів про дитинство, і прощання з батьківською домівкою, і вічне чекання-виглядання матір'ю своїх дітей. Образ матері для творців вокального циклу є суспільно значущим: у ньому втілено трагічні моменти історії і символічно уособлений образ України.

П'ять пісень циклу «Мати» розкривають глибину синівських почуттів, вони поєднують наспівну віршову інтонацію з рельєфними мелодіями і виразним фортепіанним супроводом, їм притаманні національна визначеність і сучасність музичної мови.

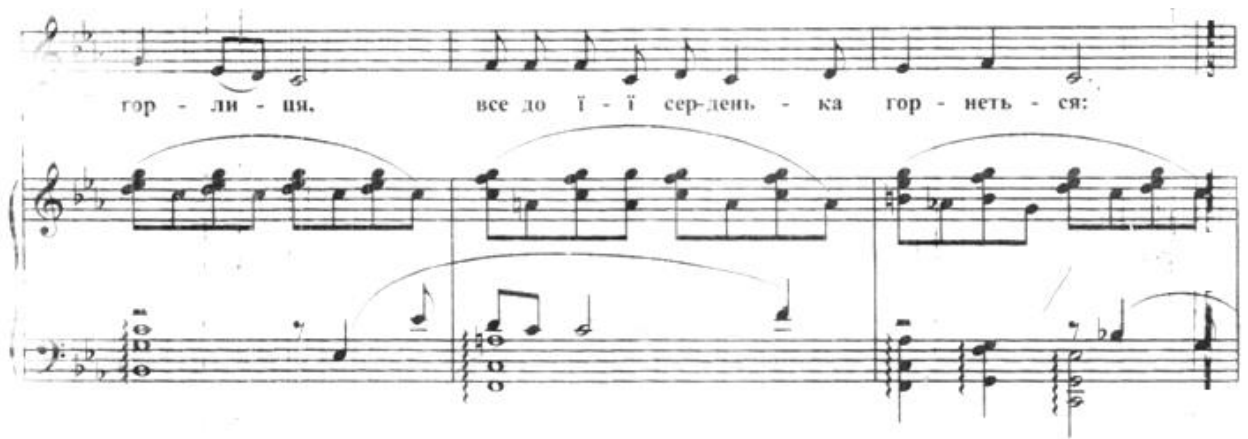
Розглянемо взаємодію поетичного тексту і музики на прикладі пісень з цього циклу.

Перша пісня «**Мати наша – сивая горлиця**», яка набула найбільшої популярності, сповнена ніжності й туги. Тематика першої пісні – трагічна доля жінки-вдови, яка незважаючи на випробування долі, зберегла доброту серця, яку черпала в красі природи та пісні.

І. Карабиць, узгоджуючи з Б. Олійником, перебудував початковий варіант вірша – ввів подвійний повтор перших двох рядків вірша «Мати наша – сивая горлиця», перемістив куплети і рядки куплетів і зробив акцент на риторичному питанні «Де ж це, молодице, твій суджений» як семантичної кульмінації всієї пісні.

Пісня написана у тональності c-moll, одній з найтрагічніших тональностей у музичному мистецтві. Перші два куплети уособлюють собою розповідь і звучать доволі спокійно. Пісенно-речитативна мелодія вокальної партії підсилюється партією фортепіано у акордовій фактурі, якій властива широта діапазону, при зовній мелодичній скутості. Цим композитор створює ефект всеосяжності, безмежності почуттів люблячого серця матері: «Мати наша – сивая горлиця».





Третій куплет збагачується ритмічними варіантами, фактурою. Вокальна партія зосереджується на розширенні мелодичного діапазону, октавних стрибках. Все це створює ефект наростаючого оркестру, який поступово втілюється у фортепіанній партії. Поступове наростання експресії закінчується семантичною кульмінацією, питанням «Де ж це, молодице, твій суджений?», яке підкреслює акорд на довгій ноті у вигляді арпеджіато і мелодично самотня лінія. Пафосно-трагічний програш на *tutti* показує страшну душевну трагедію молодої вдови.

Закінчується твір словами «А літа... А земля...». Довгі ноти у вокальній партії, що символізують замріяність, роздуми над життям, заповнюються рухом з шістнадцятих у фортепіанному супроводі.

На словах «А вона до всіх піснею» акомпанемент знову набуває епічного характеру. На останній ноті у вокальній партії з'являється домажорний акорд. До кінця пісні зберігається тональність C-dur. Мажорне закінчення пісні про тяжку долю жінки є своєрідним символом продовження життя.

Завдяки щирій спорідненості з народними витоками, ця пісня закріплюється у свідомості слухачів, як безцінна пам'ятка мелодичного обдаровання композитора.

У другій пісні «**Як упав же він**» йдеться про загибель молодого воїна. Для відображення цієї події композитор обирає одну з найтрагічніших тональностей – b-moll. Пісня складається з трьох куплетів. Музичний твір починається чотиритактовим вступом. На фоні рівномірного руху восьмих у

партії акомпанементу на другу долю чуємо імітацію перегуків гусей у вигляді арпеджованих акордів та трелі.

Рівномірний рух восьмих у вступі на початку куплету (5-9 тт.) змінюється оркестровим прийомом тремоло, який зазвичай відображає тривогу й страх. Так композитор змальовує раптове припинення життя солдата «Як упав же він на білий, на останній сніг весни, – налетіли гуси й сіли в головах йому мов сніг». Драматичність поетичного тексту посилюється повтором-оспівуванням основного тону тональності (b) у низькій теситурі вокальної партії.

У другому реченні, наслідуючи зміст поетичного тексту Б. Олійника на словах «А із сну виходить мати на тесові на мости. “Гуси, гуси, гусенята, візьміть мене на крилята, візьміть мене...” і затиш» І. Карабиць змінює характер музичного супроводу. Образ матері композитор висвітлює прозорою фактурою мажорної тональності (Des-dur), рівномірним рухом восьмих в акомпанементі, на тлі якого розгортається секвенційний розвиток коротких мотивів у вигляді тремоло (10-15 тт.). Цікавим моментом є використання Карабицем тональності Des-dur, яка у ліричному типі тематизму асоціюється з темою любові, що пов'язана з трагедією або смертю. О. Соломонова, розглядаючи сферу ліричного тематизму П. Чайковського зазначає, що за «інтонаційною концепцією П. Чайковського тональність Des-dur майже завжди пов'язана з любов'ю, яка виживає після смерті, що створює філософсько-етичний простір» [48, с. 139]. Таким чином, і у Б. Олійника, і у І. Карабиця мати у цьому випадку є предметом духовної любові, яка залишається у солдата і після його смерті.

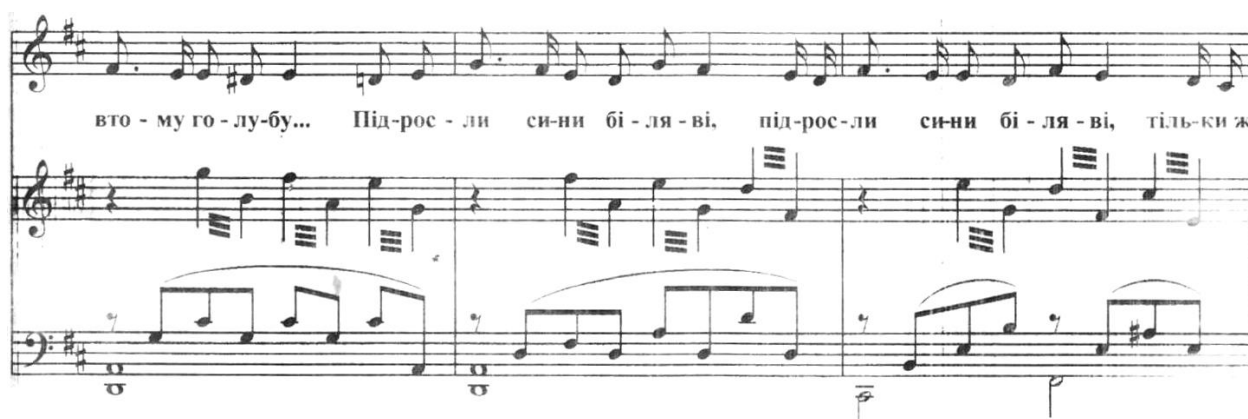
У третьому реченні «Стрепенулись гуси злякано та й на поклик вожака: загорівся сніг той маками під грудьми у вояка» (16-19 тт.) І. Карабиць змінює фактуру акомпанементу. На фоні довгих нот у басу і фігурацій у середньому голосі, у верхніх голосах з'являються дві лінії – низхідна мелодія восьмими і фігурації з триолей, які заповнюють фактуру, надаючи музиці

схвильованості, що відображає характер поетичного тексту «стрепенулись гуси злякано».

Програш у фортепіанній партії побудовано на інтонаціях третього речення вокальної партії.

Другий куплет повторює музичний матеріал першого. Охарактеризуємо взаємодію поетичного тексту і музики у другому куплеті. Перше речення. Тут, як і у першому куплеті згадується сон, у який відійшов солдат і гусей, які полетіли до лелек: «Гей полинули далеко ув останній тихий сон, де вимощують лелеки свої гнізда колесом». У другому реченні як і у першому куплеті виникає образ матері: «Вийшла мати в синій вечір, а з високої їмли впали гуси їй на плечі і заплакали...». Музичний матеріал аналогічний другому реченню першого куплету. У третьому реченні триольний рух шістнадцятих передає внутрішнє хвилювання матері: «Похитнулася мов колос, без ридання і молитв. Тільки сивим квітом коси материні зацвіли».

Музичний супровід третього куплету має деякі відмінності від попередніх. Він звучить на півтона вище (h-moll). Тремоло у першому реченні перших двох куплетів змінюється тріолями з шістнадцятих, що передає невимовне горе жінки-вдови: «Тільки десь за верболозом, на калиновім мосту, пропекли дівочі сльози білопінну фату». У другому реченні йдеться про найдорожчих для батьків людей, на яких спрямована їхня любов – дітей: «Підросли сини біляві, підросли сини біляві, тільки ж він русявим був».





У музичному супроводі довгий ас та легке тремоло у верхньому голосі змальовують світлий образ білявих синів і руського батька. Третє речення. Схвильований акомпанемент повторює музичний матеріал третього речення перших двох куплетів відображає головне питання синів: «А чому як сходить сонце, сніг багрянцями цвіте?». Мелодію питання, яке щойно прозвучало у соліста-вокаліста, підхоплює фортепіанний програш, який повторює вокальну мелодію. Щільна фактура, широкий діапазон, октавне викладення мелодії свідчать про кульмінацію піснеспіву.

Кода «Не питаєте її, милі, не будіть далекі сні... Він колись упав на білий, на останній сніг весни» побудована на музичному матеріалі першого речення. Вокальна мелодія повторює оспівування основного тону (h). Натяк у гармонії на мажорну сферу (E⁹) слугує свідченням того, що життя продовжується.

Повтори у поетичному та музичному текстах створюють замкненість форми і сприяють її цілісному сприйняттю.

Третя пісня «Мати» складається з чотирьох куплетів. Починається з восьмитактового вступу. І. Карабиць поступово до одного звуку додає ще сім, утворюючи кластер у діапазоні октави (1-4 тт.). Такий розвиток підводить до кульмінації вступу (5-7 тт.). Ще однією особливістю вступу є наявність остинатної ритмічної формули з легким синкопуванням, що надає відчуття руху. Ця формула стає ритмічною лейт-темою цього музичного твору.



Проаналізуємо поетичний текст цієї пісні. Він починається із заклику: «Зупиніться поети! Чекайте, не треба... Мати вийшла на ганок і дивиться в небо». Все завмирає і немає ніякого сенсу, тому Мати вийшла для священної дії – молитися Богу. Б. Олійник подає велич цієї людини. Ніщо і ніхто не може зрівнятися з нею: «Мати дуже висока, древніша од космосу. На плечі її

райдуга гнеться коромислом». Вона не вірить прогнозам, науковим теоріям – ніщо не може втішити материнське серце: «Мати вірить не дуже професорським викладам: ще ж немає од серця точнішого приладу».

Цей поетичний текст перших двох строф Б. Олійника І. Карабиць оформлює у два куплети, які мають однаковий музичний матеріал. Схвильованості й напруженості поетичному тексту надає акомпанемент побудований на основній ритмічній синкопованій формулі. У вокальній мелодії на відміну від перших двох пісень циклу дуже часто зустрічаються скачки на широкі та дисонуючі інтервали: ч.5 (9, 11 тт.), м.7 (10 т.), ч.8 (12 т.), зб.4 (13 т.), зм.5 (15 т.).

У третьому і четвертому реченнях фактура у акомпанементі стає більш щільною – композитор надає октави у партії правої руки, що створює більше напруження й стрімкий розвиток до кульмінації. (17 т. у першому куплеті, 18-19 тт. у другому куплеті).

Третю і четверту стопу поетичного тексту Карабиць відтворює у більш кантиленному характері. У перших двох реченнях «І тривога їй кригою пада на серце: “А як з космосу чорного син не повернеться?”» акомпанемент має плавний характер, що створює рівномірний рух восьмих дублювання вокальної мелодії октавами та акордами. На словах «І тому вона йде за село на околицю, і стає на коліно, і небові молиться», композитор повертається до першої формули акомпанементу, що знову надає музиці схвильованості. Із закінченням вокальної партії починається розгорнутий фортепіанний програш, у якому використовуються усі попередні формули – довгий бас, мелодія в октаву, рівномірний рух восьмими, синкоповану ритмічну формулу.



чор - но - го син не по - вер - неть-ся?» І то - му во - на йде за се -

- ло, на о - ко - ли - цю, і ста -

- є на ко - лі - на, і не - бо - ві

У четвертому куплеті композитор повторює два рядки третього куплету «І тому вона йде за село на околицю, і стає на коліна, і небові молиться». Музичний матеріал четвертого і третього куплетів співпадають. Ліричний (другий) тип акомпанементу в кінці куплету змінюється на синкоповану формулу.

Фортепіанне заключення співпадає зі вступом. Тільки тепер автор просить виконавця заграсти цей музичний матеріал в динамічній інверсії – від *f* до *p*. Арпеджований акорд звучить легко та прозоро на *p*, на фоні якого проходить невеликий пасаж з восьмих. Різким контрастом на *f* його змінює основна ритмічна формула акомпанементу, створюючи ефект обриву. Так закінчується третя пісня циклу «Мати».

Четверта пісня циклу «Ніхто не забутий» продовжує тему материнської любові до загиблих синів. Три куплети пісні складають тричастинну репризну форму з буквальним повтором першого куплету. Структура музичного тексту співпадає з поетичним.

Композитор починає пісню вступом, який складається з двох тематичних елементів. Перший імітує звучання труби з характерним метроритмом воєнних мелодій з наявністю двох шістнадцятих. Другий елемент – короткі сухі акорди *tutti* – звучать контрастом до «соло труби» як набат, нагадування живим людям про загиблих.

Стримано, суворо

Ні - хто не за - бу - тий. На по - піл ні - хто не зго - рів: сол-

Мелодія вокальної партії, викладена у невеликому діапазоні, підтримується акордами, які співпадають з метричними долями, що підкреслює маршевість та воєнний стриманий і суворий характер.

Другий куплет пісні контрастує першому. Окличні слова надії «І повернуться! І мчатимуть юно степами...» композитор втілив зовсім іншими засобами виразності. Насамперед, це виявляється у партії акомпанементу – вона стає більш розгорнутою, порівняно з першим куплетом, викладена арпеджованими фігураціями.

І по-вер-нуть-ся! І мча-ти-муть ю-но сте-па-ми,
до-ки лу-на-ти-ме в ді-тях наш рід і на-род.

Мелодія фортепіанної партії звучить в октаву. Усе це готує в партії фортепіано динамічний програш, який поєднує у собі два типи фактури – вступу (з фанфарним мотивом труби) та фактуру другу куплету. Кульмінація відбувається у 36-37 тт., де фактура акомпанементу охоплює майже увесь діапазон інструменту. Заповнене акордове звучання, наявність фанфарного мотиву створює емоційний і динамічний підйом. З 38 т. відбувається поступовий спад – фактуру складають гармонічні вертикалі, на фоні яких звучить фанфарний мотив труби в октаву. Програш повертає нас до третього куплету (репризи першого), де композитор хоче ще раз наголосити «Ніхто не забутий».

Фортепіанне закінчення побудоване на матеріалі вступу, чим створюється замкненість пісні. Фанфарний мотив поступово розчиняється,

здається, що це закінчення. Останній акорд раптово обриває загасання одноголосої мелодії, різко закінчуючи музичний твір. Він ніби символізує обрив пам'яті про загиблих синів після уходу матерів.

Остання пісня циклу «Пісня про матір» написана на одну з найвідоміших поезій Б. Олійника. Пісня складається з п'яти куплетів, які побудовані на двох тематичних розділах (А, В). Структуру пісні можна представити таким чином.

вступ		d	
А	Посіяла людям	d	Образ Матері
В	Куди ж це Ви, мамо?	c-f-B-D-g	Образ дітей
А	Та як же без вас ми?	d	Образ Матері
В	Не треба нам райдуг	c-f-B-D-g	Образ дітей
А	Вона посміхнулась	es	Образ Матері
програш		es	Інтонації розділу В
Повтор двох останніх рядків	Лишайтеся щасливі	es	Образ Матері

У цій пісні поєднується кілька жанрових ознак. Вальсовість, яка закладена вже у фортепіанному вступі (тридольна пульсація, характерна для вальсу, метро-ритмічна організація формули акомпанементу (бас-акорд), «кружляння шістнадцятих»). На фоні такого акомпанементу вступає вокальна партія, яка починається з висхідної сексти, характерної також для жанру елегії. Композитор цю інтонацію використовує двічі, починаючи перше і друге речення повторної будови. Ці дві жанрові ознаки пов'язані у пісні з образом Матері. У другому куплеті відповідно до напружених слів «“Куди ж це Ви, мамо?” - сполохано кинулись діти» Карабиць додає драматизму й у музичному супроводі. Партія фортепіано стає більш щільною й складається з кількох пластів: широких фігурацій і акордів у лівій руці, повторюваних довгих нот в мелодії, фігурацій з шістнадцятих. З цим типом фактури пов'язано образ дітей та онуків, схвилюваних долею Матері.

ти-хо пі-шла за ме-жу. - Ку-ди ж це Ви, ма-мо? -- спо-
зо-ло-то на ко-лос-ках. - Не тре-ба нам рай-дуг, не

-ло-ха-но ки-ну-лись ді-ти. - Ку-ди Ви, ба-бу-сю? - о
тре-ба нам сріб-ла і зло-та, а-би тіль-ки Ви нас че

На відповідь Матері «Та я ж недалечко... де сонце лягає спочити» композитор знову повертає перший тип акомпанементу (як спочатку куплету).

Музичний матеріал третього і четвертого куплетів відповідає першому і другому – композитор виставив знак репризи, вказавши на буквально повторення.

П'ятий куплет «Вона посміхнулась, красива і сива, як доля» повторює музичний матеріал першого в тональності *es-moll*, де присутній тематизм Матері. Після п'ятого куплету у фортепіанній партії звучить проґраш, інтонаційно близький до розділу В. Високий регістр мелодії, низхідні секундові інтонації, широкий діапазон фігурацій у лівій руці створюють емоційний та динамічний підйом. Це динамічна кульмінація усієї пісні. Після цього Карабиць ще раз повторює останні рядки куплету – настанову Матері – ««Лишайтеся щасливі», – і стала замисленим полем на цілу планету, на всі покоління й віки». Повторення цих рядків є смисловою кульмінацією останньої пісні циклу й філософським резюме усього вокального циклу.

«Ти-шай-тєсь шас-ли-ві», - і ста-ла за-мис-ле-ням по

-лем на ці-лу пла-не-ту, на всі по-ко-лін-ня

- ки.

mf

Вокальний цикл Карабиця «Мати» умовно побудований у формі рондо, де перша, третя, п'ята поезії пов'язані з Матір'ю, а друга і четверта – присвячені темі війни. Образ Матері об'єднує піснеспіви загальною ідеєю, любов'ю до найдорожчої людини на світі – Матері.

Отже, у піснеспівах вокального циклу «Мати» І. Карабиць виразно передає поетичний текст Б. Олійника. У першій та четвертій піснях композитор вдається до зміни послідовності поетичного тексту, повторюючи кілька разів основні рядки поезії «мати наша – сивая горлиця» (у першій пісні), та цілий куплет (у четвертій). Особлива роль у піснях належить фортепіанному супроводу, який підтримує розвиток вокальної партії.

Усі пісні циклу починаються фортепіанним вступом, який налаштовує на характер піснеспіву. Фортепіанне закінчення, яке співпадає зі вступом, створює замкненість вокальної форми і сприяє її цілісному сприйняттю.

ВИСНОВКИ

Результати дослідження вокальної творчості українських композиторів ХХ століття у контексті вітчизняної музичної культури дозволяють зробити такі висновки:

1. ХХ століття було водночас складним й цікавим періодом в історії України. Протягом ХХ століття українські композитори сформували вітчизняну традицію вокальної творчості, яка передавалась від старійшин української композиторської школи наступним поколінням. Так, протягом ХХ століття формування й розвитку набули усі жанри музичної творчості українських композиторів – симфонічні, хорові, твори для театру, камерно-інструментальні жанри. Особливе місце у цьому переліку займає камерно-вокальна творчість, розвиток якої історично зумовлений особливостями менталітету нації.

2. Камерно-вокальна творчість українських композиторів другої половини ХХ століття характеризується інтересом композиторів до цього жанру, а також широкою жанровою палітрою вокальних творів. Так, основними напрямками камерно-вокальної музики другої половини ХХ століття стали такі:

- звернення до фольклорних джерел, опора на український мелос та народні інтонації (напрямок, який отримав назву «нова фольклорна хвиля»). Прикладом цього напрямку стали «Десять обробок українських народних пісень» В. Кирейка, «Три українські весільні пісні» для сопрано та камерного ансамблю М. Скорика, «Чотири українські пісні» для голосу і камерного оркестру Г. Гаврилець, «Календарні пісні» для сопрано і фортепіано Ю. Іщенко;

- звернення до іншонаціональних джерел – напрям, який набув нового рівня в творчості українських композиторів як сприйняття «чужого». Найбільш актуальною стало звернення вітчизняних митців до «східної теми», яка виявилась у вокальному циклі Б. Лятошинського «Три вірші стародавніх китайських поетів» для голосу та оркестру, «Корейській сюїті» на вірші

корейських поетів для голосу з оркестром і вокальному циклі на вірші Р. Тагора Ф. Надененка, «Із пісень Хіросіми» для голосу і флейти на вірші Е. Йонеди І. Карабиця, «Шести японських віршах» для сопрано у супроводі арфи Ю. Іщенка, «Трьох романсах на тексти старовинних корейських поетів» для баритона і фортепіано Я. Верещагіна, «Шести японських хоку» Л. Грабовського, вокальному циклі «Японські силуети» на тексти стародавніх японських поетів Д. Клебанова, вокальному циклі «Хайку» на вірші К. Ісен для голосу і фортепіано В. Польової, циклі пісень «Із японської поезії» на тексти сучасних японських поетів для баса, фортепіано, перкусії С. Пілютикова, вокальному циклі «Пісні кохання» з семи солоспівів на вірші стародавніх японських поетів для сопрано в супроводі фортепіано І. Алексійчук;

- звернення до поезії різних поетів: класиків (О. Пушкін, М. Лермонтов, А. Міцкевич, І. Франко, Леся Українка); поетів, творчість яких була заборонена (А. Ахматова, О. Олесь, Б. Пастернак); поетів-сучасників (І. Драч, Л. Забашта, Д. Павличко, В. Сосюра, М. Рильський);

- звернення до сатиричного жанру для відображення недоліків людей та проблем суспільства епохи соцреалізму. Прикладами цього напряму стали вокальні цикли «Повісті» на вірші О. Куліча для голосу і фортепіано І. Карабиця та «Облачність» на вірші Л. Мартиновського для баса і фортепіано О. Злотника;

- традиційно розвивається пісенний жанр, у якому також представлена різножанрова палітра – життя молоді, лірична сфера, тема кохання, любові до рідної землі. У пісенному жанрі працювали Г. Майборода, П. Майборода, І. Шамо, О. Білаш, В. Івасюк та ін.;

- втілення експериментально-новаторських рис (нетрадиційний склад виконавців, трансцендентальні ідеї, вияв драматичної театральності).

3. Проаналізовано вокальний цикл Юрія Іщенка «Календарні пісні» (1973), який відноситься до течії неофольклоризму. Пісні циклу написані на автентичні тексти. Наявність акомпанементу являє собою додатковий вимір у

музичній тканині пісні, у якому на структуру вокальної лінії накладається лінія фортепіанної фактури. Тому фортепіанна партія виражає зв'язок твору з академічною професійною традицією і є авторським коментарем до пісні. Ю. Іщенко добирає різні типи акомпанементу відповідно до різних мотивів вокальної партії. Саме акомпанемент робить календарну українську пісню авторським опусом, що виражає певний художній образ.

4. Проаналізовано вокальний цикл Валентина Сильвестрова «Тихі пісні» для баритона з фортепіано (1977). Визначено особливості камерно-вокальної музики композитора. Партію фортепіано не можна назвати певною мірою акомпанементом. За рекомендаціями самого автора, фортепіано має зливатися з голосом. Сама назва циклу говорить про тиху динамічну градацію, якою оперує Сильвестров. З пауз, з тиші народжується музика, неголосна, в межах *p* і *mp*, *sotto voce*, медитативного самозаглибленого характеру. Тиша для Сильвестрова є знаком присутності Божого і спосіб пізнання його в собі. Сам композитор називає пісні «вокальними медитаціями», і бачить їхній зв'язок з медитативною музикою на кшталт індійських раг. Остання пісня циклу – «Постлюдія» – одна з улюблених назв творів автора, яка має характер післямови, властивий для усієї музики Сильвестрова. Таким чином композитор обмірковує вічні питання смислу життя. У музиці це позначено переходом від звучання до тиші.

5. Проаналізовано вокальний цикл Івана Карабиця «Мати» на вірші Б. Олійника (1980). Для обох авторів циклу образ матері є дуже значущим: мати уособлює образ України з її трагічними сторінками історії.

У всіх піснеспівах вокального циклу І. Карабиць дуже виразно передає поетичний текст Б. Олійника. У першій та четвертій піснях композитор змінює послідовність поетичного тексту, повторюючи кілька разів основні рядки поезії «мати наша – сивая горлиця» (у першій пісні) та цілий куплет (у четвертій). У мелодіях пісень поєднуються національні витоки та особливості сучасної музичної мови. Особлива роль у піснях належить фортепіанній партії, яка підтримує розвиток вокальної.

Драматургія вокального циклу Карабиця «Мати» нагадує форму рондо, у якій перша, третя, п'ята поезії пов'язані з Матір'ю, а друга і четверта – присвячені темі війни. Образ Матері об'єднує піснеспіви загальною ідеєю, любов'ю до найдорожчої людини на світі – Матері.

Фортепіанний вступ, яким починаються усі пісні циклу, налаштовує на характер піснеспіву. Музичний матеріал фортепіанного закінчення співпадає зі вступом і створює замкненість вокальної форми, що сприяє її цілісному сприйняттю.

Окреслений у роботі комплекс напрямів вивчення теми, безумовно, не вичерпує усієї складності проблем вокальної творчості українських композиторів, а лише намічає основні перспективи їх дослідження.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Баланко О. Актуальні проблеми сучасного камерно-вокального виконавства на Україні. Київське музикознавство. Теоретичні та історичні проблеми мистецтвознавства у світовій та вітчизняній музичній культурі : зб. наук. статей. К. : Київський інститут музики імені Р. М. Глієра, 2009. Вип. 29. С. 3–10.
2. Баланко О. Принципи втілення театральності у камерно-вокальному циклі В. Польової «Ехос». Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : Проблеми музичної інтерпретації : зб. наук. статей. К. : Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, 2011. Вип. 95. С. 250–257.
3. Баланко О.М. Українська камерно-вокальна музика кінця ХХ – початку ХХІ ст. як виконавський феномен : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. К., 2016. 246 с.
4. Баланко О. «Ното ludens» для сопрано В. Рунчака: фіксація нотного тексту – звуковий образ – виконавська інтерпретація. Київське музикознавство. Культурологія та мистецтвознавство : зб. наук. статей. К. : Київський інститут музики імені Р. М. Глієра, 2010. Вип. 34. С. 284–295.
5. Баланко О. «Underground birds» В. Польової: на перехресті жанрових традицій. Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : Жанр як категорія музичної творчості : зб. наук. статей. К. : Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, 2009. Вип. 81. С. 250–257.
6. Берегова О. М. Постмодернізм в українській камерній музиці 80–90-х років ХХ століття. К. : НПУ, 1999. 141 с.
7. Берегова О. М. Тенденції постмодернізму в камерних творах українських композиторів 80–90-х років ХХ сторіччя : дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво. Нац. муз. академія України ім. П. І. Чайковського. К., 2000. 204 с.
8. Білаш О. Два кольори... *Музика*. 2011. № 4–6. С. 4–9.
9. Бродова И.А. О сакральном смысле тишины в «Тихих песнях» Валентина Сильвестрова. Материалы II международной научно-практической конференции. Ярославль : Ярославский государственный педагогический университет им. К.Д.Ушинского, 2017. Музыкальная культура и образование: инновационные пути развития. Ярославль, ЯГПУ. С. 34–37.
10. Булат Т. П. Камерно-вокальна лірика. Становлення пісні-романсу. Історія української музики : в 6 т. / ІМФЕ імені М. Рильського; [редкол.: М. М. Гордійчук та ін.]. К. : Наукова думка, 1989. Т. 2. С. 231–254.
11. Булат Т. П. Солоспіви. Історія української музики : в 6 т. К.: Наукова думка, 1992. Т. 4. С. 175–204.
12. Верещагіна О.Є. Історія української музики ХХ століття / О.Верещагіна, Л.Холодкова. Київ : Освіта України, 2008. 312 с.

13. Вопросы анализа вокальной музыки : сб. трудов / Министерство культуры Украины ; Киевская гос. консерватория имени П. И. Чайковского. К., 1991. 153 с.
14. Встречи с Валентином Сильвестровым [Текст] / сост. К. Сигов, А. Вайсбанд. Киев : ДУХ І ЛІТЕРА, 2012. 407 с.
15. Галузевська О. М. Діалог слова і музики у співтворчості Івана Карабиця та Бориса Олійника : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. К., 2005. 178 с.
16. Галузевська О. Духовний простір Сходу у творчості Івана Карабиця. Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського. Вип. 84 : Композитор і сучасність. К., 2009. С. 143–150.
17. Галузевська О. Духовний простір Сходу у творчості Івана Карабиця. Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського. Вип. 85 : Духовна культура України: традиції та сучасність. К., 2010. С. 299–312.
18. Грінченко М. О. Історія української музики. К. : Спілка, 1992. 278 с.
19. Гордійчук М. Леся Дичко. К. : Музична Україна, 1978. 79 с.
20. Грица С. Й. Мелос української народної епіки. К. : Наукова думка, 1979. 247 с.
21. Гуркова О. Творчість І. Карабиця в контексті жанрово-стильових тенденцій в українській музиці останньої третини ХХ століття : дис. ... канд. мист-ва : 17.00.03. К., 2016. 324 с.
22. Гусаченко Т.О. Тематика пісенної творчості І.Н.Шамо в контексті розвитку української музичної культури. URL http://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/opac/search.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1&Image_file_name=PDF/Vknukim%5Fmyst%5F2013%5F28%5F11%2Epdf (дата звернення 09.11. 2019).
23. Єрмакова Г. Іван Карабиць. К. : Муз. Україна, 1983. 48 с.
24. Ефименкова Б.Б. Ритмика русских традиционных песен. М., 1993. 264 с.
25. Загайкевич А. Стильові домінанти творчості Юрія Іщенка: естетико-теоретичний аспект. Юрій Іщенко та сучасний музичний простір: зб. статей. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Вип. 94. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2012. С. 20 – 23.
26. Зинькевич Е. Валентин Сильвестров. URL: http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/_a-zinkevich-silvestrov.html (дата звернення 15.01.2019).
27. Кабка Г. М. Дискурс особових текстів діячів вокальної культури у мистецькому середовищі України 1950 – 1970-х років : дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01. К., 2015. 182 с.
28. Кияновська Л. Сад пісень Івана Карабиця. К. : ДУХ І ЛІТЕРА, 2017. 288 с.
29. Корній Л. Українська музична культура. Погляд крізь віки / Лідія Корній, Богдан Сюта. К. : Музична Україна, 2014. 592 с.
30. Коханик И. Слово как фактор стилеобразования в музыке В. Сильвестрова. Науковий вісник Національної музичної академії України

- імені П. І Чайковського : Слово, інтонація, музичний твір. К., 2003. Вип. 27. С. 189–198.
31. Кузик В. Українська лірична пісня. К. : Наукова думка, 1980. 112 с.
 32. Кузнецова М. В. Вокальные циклы Валентина Сильвестрова в диалоге с традицией медитативной лирики. Музыкаведение. 2005. № 4. С. 28–33.
 33. Литвинова О. Камерно-вокальний цикл як різновид жанру. Музика. 1979. № 5. С. 4–5.
 34. Лунина А. Композитор в зеркале современности. В 2-х томах. Том 1. К. : ДУХ І ЛІТЕРА, 2015. 504 с.
 35. Лунина А. Композитор в зеркале современности. В 2-х томах. Том 2. К. : ДУХ І ЛІТЕРА, 2015. 472 с.
 36. Лунина А. Композитор – маленькая планета. К. ^ДУХ І ЛІТЕРА. 2013. 736 с.
 37. Маркова Е. Интонационность музыкального искусства. К. : Музична Україна, 1990. 182 с.
 38. Народное музыкальное творчество: Учебник. Спб. : Композитор, 2005. 285 с.
 39. Невенчанная Т.С. Игорь Шамо. К. : Музична Україна, 1982. 86 с.
 40. Нестьева М. Музыка Валентина Сильвестрова. Беседы. Статьи. Письма. Харьков : Акта, 2012.
 41. Ніколаєва Л. М. Камерна вокально-інструментальна музика в аспекті проблем термінології. Проблеми української термінології. Львів : Національний університет «Львівська політехніка», 2006. № 559. С. 255–259.
 42. Огаркова Н.А. О музыкальном языке вокального цикла В.Сильвестрова «Тихие песни». Советская музыка 70-80-х годов. Эстетика. Теория. Практика : сб. статей. Л., 1989. С.142-150.
 43. Павлишин С. С. Валентин Сильвестров. Київ: Муз. Україна, 1989. 88 с.
 44. Постоловская Н. К вопросу о жанровой доминанте «Медитации» из цикла «Тихие песни» В. Сильвестрова. Київське музикознавство. 2013. Вип.46. С. 94-101.
 45. Редя В. Я. Тема «Схід-Захід» у сучасній українській музиці: пошук нових стильових синтезів. Українська культура в контексті сучасних наукових досліджень та практичних реалій : матеріали Всеукр. науково-практ. конф., част. 2. К., 2007. С. 320–324.
 46. Сильвестров В. Дочекатися музики : Лекції-бесіди. К. : ДУХ І ЛІТЕРА, 2011. 368 с.
 47. Сильвестров В. Музыка – это пение мира о самом себе... . Сокровенные разговоры и взгляды со стороны : Беседы, статьи, письма / Сост. М. Нестьева. Киев, 2004. 173 с.
 48. Соломонова О. Метаморфози ліричного тематизму П. Чайковського: концептуальний вимір. Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 2 (43). 2019. С. 135-147.
 49. Старюченко Н. Інтеграційні процеси в камерно-вокальних творах Ю. Іщенка, написаних на інонаціональні тексти. Науковий вісник

- Національної музичної академії ім. П. Чайковського. К. : Національна музична академія України ім. П. Чайковського, 2007. Вип 99. С. 423-435.
50. Степанченко Г. Пісенне диво Івана Карабиця / Музика. 2003. № 3. С.9-11.
51. Субтельний О. Україна. Історія. К. :Либідь, 1991. 374 с.
52. Сюта Б. Проблеми організації художньої цілісності в українській музиці другої половини ХХ століття : дослідження. К., 2004. 120 с.
53. Сюта Б. Українська музика молодшої генерації композиторів. URL : <http://musika-ukrainika.odessa.uaa-syuta-youngkrcjmp.html> (дата звернення 12.07.2019).
54. Фільц Б. М. Український радянський романс. К. : Наукова думка, 1970. 124 с.
55. Харандюк Н. Т. Діалог як принцип жанроутворення та форма буття камерно-вокального твору (теоретичний та виконавський аспекти) : автореф. дис. ... канд. мист-ва : 17.00.03. Львів, 2011. 19 с.
56. Харнонкурт Н. Музика як мова звуків. Суми : Собор, 2002. 184 с.
57. Хуторська А. Й. Композиторська інтерпретація поетичного тексту як художній переклад : автореф. дис. ... канд. мист-ва : 17.00.03. Харків, 2009. 17 с.
58. Шестеренко І. В. Творчість Віталія Кирейка в аспекті біографічних досліджень автореф. канд. мистецтвознавства. Львів, 2009. 24 с.
59. Шип С. В. Иконические жанровые модели музыкальной культуры. Київське музикознавство. Культурологія та мистецтвознавство : зб. статей. К., 2004. Вип. 13. С. 3–13.
60. Шип С. В. Музыкальная речь и язык музыки. Одесса : Изд-во Одесской гос. консерватории имени А. В. Неждановой, 2001. 296 с.
61. Щербакова Н. Принципи композиційної цілісності у вокальній творчості Ю. Іщенка : автореф. дис. ... канд. мист-ва : 17.00.03 К., 2009. 20 с.