

**Національна музична академія України імені П. І. Чайковського  
Міністерство культури та стратегічних комунікацій України**

**Кваліфікаційна наукова праця  
на правах рукопису**

**ПАВЛЮК ТЕТЯНА СЕРГІЇВНА**

**НАУКОВЕ ОБҐРУНТУВАННЯ  
ТВОРЧОГО МИСТЕЦЬКОГО ПРОЄКТУ**

**СОЛОСПІВИ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ДРУГОЇ  
ПОЛОВИНИ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ В  
СУЧАСНОМУ КОНЦЕРТНОМУ ТА ПЕДАГОГІЧНОМУ  
РЕПЕРТУАРІ**

025 «Музичне мистецтво»

02 «Культура й мистецтво»

Подається на здобуття ступеня доктора мистецтв

Наукове обґрунтування містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело



Павлюк Тетяна Сергіївна

Творчий керівник і науковий консультант: **Антонюк Валентина Геніївна**,  
народна артистка України,  
доктор культурології, професор

**Київ – 2025**

## АНОТАЦІЯ

*ПАВЛЮК Т. С.* Солоспіви українських композиторів другої половини XX – початку XXI століття в сучасному концертному та педагогічному репертуарі. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту на здобуття ступеня доктора мистецтва за спеціальністю 025 – «Музичне мистецтво»; галузі 02 – «Культура та мистецтво». Національна музична академія ім. П. І. Чайковського, Міністерство культури України та стратегічних комунікацій. Київ, 2025.

**Зміст анотації.** У сучасному вокальному мистецтві, зокрема, в умовах викликів сьогодення, процеси концертно-виконавської та педагогічної творчості набувають особливого значення, стимулюючи пошук інноваційних підходів і нових форм мистецької взаємодії. Історично вокальне мистецтво розвивалося завдяки різноманіттю виконавських інтерпретацій, що призводить до появи нових мистецьких практик та зміни підходів до усталених видів вокальної діяльності. Однією з актуальних тенденцій є посилення уваги до жанру солоспіву з його широкими можливостями для концертної та педагогічної діяльності.

Наукове обґрунтування цього творчого мистецького проєкту полягає в теоретичному осмисленні концертно-виконавського та вокально-педагогічного потенціалу солоспівів українських композиторів другої половини XX – початку XXI століття.

Мета дослідження – здійснити комплексний аналіз обраних солоспівів українських композиторів другої половини XX – початку XXI століття в контексті сучасної концертної та педагогічної практики. Основний фокус роботи зосереджений на аналізі інтерпретаційних особливостей солоспівів, їхнього місця в сучасному концертному та педагогічному репертуарі, а також на їхньому впливі на формування національної ідентичності. Особливу увагу приділено інтерпретації тексту

у вокальному мистецтві як ключовому елементу, що постійно еволюціонує та збагачується новими виконавськими практиками.

Відповідно до мети, дослідження передбачає визначення основних підходів до типізації жанрів камерної вокальної музики, аналіз сучасних музикознавчих праць про солоспіви українських композиторів, дослідження еволюції жанру «солоспів» на прикладі аналізу вокального циклу М. Скорика «Три українські весільні пісні» для сопрано з фортепіано. Також передбачається виявлення та аналіз особливостей виконавської інтерпретації вокального циклу В. Рибальченка «Шість романсів на слова Т. Шевченка» для високого жіночого голосу в супроводі фортепіано, дослідження ролі вокального циклу І. Шамо «10 солоспівів на слова Т. Г. Шевченка» в концертно-виконавській творчості та розкриття і аналіз елементів інтерпретації циклу солоспівів Л. Колодуба на слова Т. Шевченка.

Дослідження спирається на теоретико-методологічний, історико-типологічний, музично-аналітичний, семантичний, виконавський та компаративний методи аналізу.

Дослідження базується на композиційному, семантичному та виконавському аналізі творів М. Скорика, В. Рибальченка, І. Шамо та Л. Колодуба в жанрі солоспівів, що дає змогу виявити різні підходи до інтерпретації. Виконавський аналіз солоспівів висвітлює особливості інтерпретації, зокрема, відтворення принципу декламаційності, підкреслення артикуляційної основи, а також використання елементів академічних та автентичних виконавських технік. Дослідження простежує еволюцію жанру солоспіву в українській музиці, здійснює аналіз сучасних музикознавчих праць та окреслює стилістичні аспекти вибраних творів.

Теоретичну і практичну складову творчого мистецького проєкту спрямовано на комплексне розкриття деталей методичного процесу концертного виконавства та педагогічної творчості співака в інтерпретаційному аспекті вокального циклу та солоспіву. Дослідження

показало, як інтерпретація впливає на сприйняття музичного матеріалу, розкриваючи його емоційний потенціал, закарбований у музичному та поетичному тексті. Художні особливості солоспівів українських композиторів другої половини ХХ – початку ХХІ століття зосереджуються на синтезі слова та музики, створюючи вишукані музичні образи, що характеризуються лаконічністю та зрозумілістю музичної мови.

В ході дослідження було виявлено, що солоспіви українських композиторів цього періоду, попри різноманітність стилістичних напрямів і композиційних технік, мають спільні інтерпретаційні риси, що свідчить про формування певних виконавських традицій, що відображають національну ідентичність та культурні цінності. Дослідження інтерпретаційних особливостей солоспівів розкриває їхній художній потенціал та визначає їхнє місце в сучасному концертному репертуарі. Здійснене дослідження сприяє популяризації української камерно-вокальної музики та її інтеграції у світовий мистецький контекст.

**Ключові слова:** солоспів, українські композитори, ХХ–ХХІ століття, концертний репертуар, педагогічний репертуар, інтерпретація, вокальний цикл, національна ідентичність, виконавський аналіз, камерно-вокальна музика, стилістичні особливості, виконавська майстерність, інтерпретація.

## SUMMARY

*PAVLYUK T. S. Solo Songs of Ukrainian Composers of the Second Half of the 20th – Beginning of the 21st Century in the Contemporary Concert and Pedagogical Repertoire. – Qualifying scientific work on manuscript rights.*

Scientific substantiation of a creative artistic project for obtaining the degree of Doctor of Arts in specialty 025 – «Musical Art»; field 02 – «Culture and Art». Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Ministry of Culture of Ukraine and Strategic Communications. Kyiv, 2025.

**Summary content.** The history of vocal art is formed by diverse performing interpretations of the sung word, where each era and each performer

contribute their unique features. In the process of establishing individual performing traditions, new artistic practices emerge, and approaches to interpreting established forms of vocal activity are transformed. The scientific substantiation of this creative artistic project lies in the theoretical comprehension of the concert-performing and vocal-pedagogical potential of solo songs by Ukrainian composers of the second half of the 20th – beginning of the 21st century.

The interpretation of the sung word is a key element of vocal art, which is constantly evolving, enriched by new performing practices. Therefore, the main focus of the work is concentrated on the analysis of the interpretative features of solo songs, their place in the contemporary concert repertoire, and their impact on the formation of national identity. The research is based on the analysis of performing versions of works by M. Skoryk, V. Rybalchenko, I. Shamo, and L. Kolodub, which allows revealing various approaches to interpretation and their impact on the perception of musical material.

The work examines the evolution of the solo song genre in Ukrainian music, analyzes contemporary musicological research, and identifies the stylistic features of the works selected for study.

The performing analysis of solo songs allows revealing the peculiarities of interpretation, in particular, the reproduction of the principle of declamation, the emphasis on the articulation basis, as well as the use of elements of academic and authentic performing techniques. The research shows how interpretation influences the perception of musical material, revealing its emotional and semantic potential.

The artistic features of solo songs by Ukrainian composers of the second half of the 20th – beginning of the 21st century are focused on the synthesis of word and music, creating exquisite musical images. The conciseness and clarity of the musical language contribute to a deep emotional impact on the listener.

The study revealed that solo songs by Ukrainian composers of this period, despite the diversity of stylistic trends and compositional techniques, have

common interpretative aspects. This allows us to talk about the formation of certain performing traditions that reflect national identity and cultural values.

The study of the interpretative features of solo songs by Ukrainian composers of the second half of the 20th – beginning of the 21st century allows revealing their artistic potential and determining their place in the contemporary concert repertoire. This, in turn, contributes to the popularization of Ukrainian chamber vocal music and its integration into the global artistic context.

**Keywords:** solo song, Ukrainian composers, 20th-21st centuries, concert repertoire, pedagogical repertoire, interpretation, vocal cycle, national identity, performance analysis, chamber vocal music, stylistic features, performing skills, interpretation.

## Список опублікованих праць за темою роботи

1. Павлюк Т. С. Виконавський аналіз солоспівів Всеволода Рибальченка на вірші Тараса Шевченка. *Слобожанські мистецькі студії : наук. журнал / Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка*. Одеса : Видавничий дім «Гельветика», 2023. Вип. 3. С. 75–79. DOI: <https://doi.org/10.32782/art/2023.3.11>
2. Павлюк Т. С. Музична інтерпретація поетичного слова Т. Шевченка в солоспівах І. Шамо: виконавський аналіз. *Музикознавча думка Дніпропетровщини : зб. наук. ст. Дніпровська академія музики*. Дніпро : «Грані», 2024. Вип. 27 (2). Вип. 3. С. 181–190. DOI: <https://doi.org/10.33287/222451>
3. Павлюк Т. С. Олександра Чалєєва – донька Павла Чубинського та видатна співачка зламу XIX – XX століть. *Видатні постаті музичного мистецтва в процесах національно-культурного розвитку України (до 185-річчя з дня народження Павла Чубинського) : зб. мат. Всеукраїнської науково-практичної конференції студентів і молодих учених. Київ, 15–16 квітня 2024 р. Київ : КЗВО КОР «Академія мистецтв імені Павла Чубинського», 2024. С. 125–129. <https://chubynsky.best/ua/biblioteka/konferentsiyi.html>*
4. Павлюк Т. С. Вокальний цикл «Шість романсів на слова Тараса Шевченка» Всеволода Рибальченка. *XXIII міжнародна науково-практична конференція «Молоді музикознавці» в рамках VI науково-творчого проєкту «Сучасне музикознавство та виконавство: від теоретичного дискурсу – до виконавської практики». 29–31 березня 2024 р. Тези*. Київ : КМAM імені Р. М. Глієра, 2024. С. 118–119. [https://glieracademy.org/wp-content/uploads/2024/04/2024\\_%D0%9C%D0%9C\\_%D0%A2%D0%B5%D0%B7%D0%B8.pdf](https://glieracademy.org/wp-content/uploads/2024/04/2024_%D0%9C%D0%9C_%D0%A2%D0%B5%D0%B7%D0%B8.pdf)

## **Інформація про апробацію результатів дослідження**

Результати наукового обґрунтування творчого мистецького проєкту обговорені на засіданнях кафедри камерного співу. Матеріали дослідження викладено в доповідях на тринадцяти науково-практичних конференціях (з них – чотири міжнародні та дев'ять всеукраїнських). Презентовано три творчих мистецьких проєкти, один із них – на здобуття освітньо-творчого ступеня «доктора мистецтва».

## **Нумеровані за хронологією доповіді на конференціях**

1. **03.10.2023** – Всеукраїнський круглий стіл «Український фестивальний рух в умовах війни як один із найвагоміших важелів музично-історичного процесу». Національна академія мистецтв України, Національна спілка композиторів України, платформа Zoom. Тема доповіді: **«Участь у дистанційних конкурсах і фестивалях вокальної музики: сучасні виклики та перспективи».**

2. **27.10.2023** – Всеукраїнський круглий стіл на тему «Про стан сучасного виконавського мистецтва» Київ, 27.10.2023. Національна філармонія України, Національна академія мистецтв України, Відділення музичного мистецтва та відділення теорії та історії мистецтв НАМ України, НМАУ імені П. І. Чайковського, платформа Zoom. Тема доповіді: **«Жанрово-стильові новації жіночого виконання солоспівів українських композиторів початку XXI ст».**

<https://res2.weblium.site/res/634ff5ae7fe688000e53c854/655223bc8218cd000f42e213>

3. **2–4.11.2023** – Сьома міжнародна науково-практична конференція «Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурномистецьких рефлексіях». НМАУ імені П. І. Чайковського, платформа Zoom. Тема



доповіді: **«Еволюція жанру «солоспів» у творчості Мирослава Скорика».**

[https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/8\\_Programa-2023\\_2.pdf](https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/8_Programa-2023_2.pdf)

4. **22–23.11.2023** – Сьома всеукраїнська науково-практична конференція «Ювілейна палітра 2023. Пам'ятні дати української музичної культури: до 45-річчя ННІ культури й мистецтв Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка». Сумська обласна універсальна наукова бібліотека. Тема доповіді: **«Солоспіви В. П. Рибальченка (1904–1988) на вірші Т. Г. Шевченка (1814–1861) у контексті творчої спадщини композитора»**

[https://art.sspu.edu.ua/images/2023/docs/nauka/konf/palitra\\_programa\\_22112023\\_f79ec.pdf](https://art.sspu.edu.ua/images/2023/docs/nauka/konf/palitra_programa_22112023_f79ec.pdf)

5. **29–31.03.2024** – XXIII міжнародна науково-практична конференція «Молоді музикознавці» в рамках VI науково-творчого проекту «Сучасне музикознавство та виконавство: від теоретичного дискурсу – до виконавської практики». КМАМ імені Р. М. Глієра. Тема доповіді: **«Вокальний цикл «Шість романсів на слова Тараса Шевченка» Всеволода Рибальченка».**

[https://glieracademy.org/wp-content/uploads/2024/04/2024\\_%D0%9C%D0%9C\\_%D0%A2%D0%B5%D0%B7%D0%B8.pdf](https://glieracademy.org/wp-content/uploads/2024/04/2024_%D0%9C%D0%9C_%D0%A2%D0%B5%D0%B7%D0%B8.pdf)

6. **15–16.04.2024** – Всеукраїнська студентська науково-практична конференція «Видатні постаті українського музичного мистецтва в процесах національно-культурного розвитку України» (до 185-річчя з дня народження Павла Чубинського), КЗВО КОР «Академія мистецтв імені Павла Чубинського», платформа Zoom. Тема доповіді: **«Олександра Чалєєва – донька Павла Чубинського та видатна співачка зламу XIX–XX століть».**

[https://chubynsky.best/15-kvitnyaiv\\_vseukrayinska-studentska-naukovo-praktichna-konferentsiya.html](https://chubynsky.best/15-kvitnyaiv_vseukrayinska-studentska-naukovo-praktichna-konferentsiya.html)

7. **19–20.04.2024** – Науково-практична конференція «Національна музична інтонація від історичних витоків до сучасності». НМАУ імені П. І. Чайковського, кафедра теорії та історії музичного виконавства, платформа Zoom. Тема доповіді: **«Особливості інтерпретації вокального циклу Всеволода Рибальченка «Шість романсів на слова Т. Шевченка для високого жіночого голосу в супроводі фортепіано» у виконанні Валерії Туліс».**

<https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/The-new-program-2024-na-sajt.pdf>

8. **26.09.2024** – Всеукраїнський круглий стіл на тему «Сучасні тенденції в музичному мистецтві», Національна академія мистецтв України, м. Київ. Тема доповіді: **«Ренесанс камерно-вокальної музики 2-ї пол. XX століття в сучасному суспільстві».**

9. **14–15.10.2024** – XIX Всеукраїнська студентсько-аспірантська науково-практична конференція «Музичний твір як світоглядна універсалія сучасного мистецтва». Дніпровська академія музики, навчально-науковий інститут, науково-творче товариство аспірантів та асистентів-стажистів, м. Дніпро, платформа Zoom. Тема доповіді: **«Фольклорна традиція в циклі М. Скорика «Три українські весільні пісні» для голосу й ф-но».**

<https://dk.dp.ua/wp-content/uploads/2024/10/%D0%A5%D0%86%D0%A5-%D0%92%D1%81%D0%B5%D1%83%D0%BA%D1%80.-%D0%BA%D0%BE%D0%BD%D1%84.-14-15.10.24-%D0%9F%D0%A0%D0%9E%D0%93%D0%A0%D0%90%D0%9C%D0%90.doc>

10. **7–9.11.2024** – Восьма міжнародна науково-практична конференція «Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях» НМАУ ім. П. І. Чайковського, м. Київ, платформа Zoom. Тема доповіді: **«Солоспів Ігоря Шамо на слова Тараса Шевченка: особливості циклотворення».**

[http://knmau.com.ua/wp-content/uploads/77\\_Programa-2024.pdf](http://knmau.com.ua/wp-content/uploads/77_Programa-2024.pdf)

11. **15–16.11.2024** – Десята науково-практична онлайн-конференція «Мистецькі родини (Ювілейні дати)». У рамках науково-творчого проєкту «Виконавські та педагогічні традиції української вокальної школи в контексті розвитку міжнародних зв'язків», платформа Zoom. Тема доповіді: **«Солоспів І. Шамо на слова Т. Шевченка: виконавський аспект»**.  
<https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/Informlist-MR10–200924.pdf>

12. **19.12.2024** – Всеукраїнський круглий стіл на тему «Про стан сучасного виконавського мистецтва» Київ. Національна філармонія України, Національна академія мистецтв України, Відділення музичного мистецтва та відділення теорії та історії мистецтв НАМ України, НМАУ імені П. І. Чайковського. Тема доповіді: **«Актуалізація жіночих форм сольного співу а *carrella* під час війни»**.  
<https://academyart.org.ua/news/vseukrainskyi-kruhlyi-stil-pro-stan-suchasnoho-vykonavskoho-mystetstva>

13. **5–7.05.2025** – Міжнародна наукова конференція «Сучасний мистецький простір як код митця: філософсько-культурологічний аспект» у рамках Третього міжнародного культурно-мистецького фестивалю пам'яті Героя України, Лауреата Національної премії України ім. Т. Г. Шевченка, академіка, композитора Мирослава Скорика. Міністерство культури та стратегічних комунікацій України, Єрусалимська академія музики й танцю, Державна музична консерваторія Трієсту ім. Джузеппе Тартіні, Академія музики й театру Естонії, УДУ ім. Михайла Драгоманова, Національна академія мистецтв України, Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, НМАУ ім. П. І. Чайковського, кафедра суспільних наук, центр музичної україністики ім. Героя України М. Скорика, м. Київ. Тема доповіді: **«Цикл солоспівів Ігоря Шамо на вірші Тараса Шевченка: стиль, образ, інтонація»**.  
<https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/Programa-5–7-travnya.pdf>

## Творча діяльність

09.03.2024 – Участь в авторському проєкті народної артистки України, професорки, докторки культурології, завідувачки кафедри камерного співу НМАУ ім. П. І. Чайковського Антонюк Валентини Геніївни до 210-х роковин Великого Кобзаря *«Вокальна Шевченкіана»*. У програмі: вокальний цикл І. Шамо «10 солоспівів на слова Т. Г. Шевченка», солоспіви: «Така доля моя», «У перетику ходила». Зал імені академіка О.С. Тимошенка.

20.03.2024 – Концерт-іспит аспірантки творчої аспірантури: *«Співане слово Тараса»*. У програмі: вокальний цикл І. Шамо «10 солоспівів на слова Т. Г. Шевченка». Зал імені академіка О. С. Тимошенка.

05.10.2024 – Концерт-іспит аспірантки творчої аспірантури. У програмі: «Три українські весільні пісні» М. Скорика, романси для високого голосу на слова Т. Шевченка Л. Колодуба.

16.11.2024 – Участь у Ювілейному концерті В. Г. Антонюк «Слово співане» із солоспівом Валерія Антонюка «Ave Maria» у супроводі органу.

25.06.2025 – Концерт-іспит на здобуття освітньо-творчого звання «доктор мистецтва»: *«Солоспіви українських композиторів другої половини ХХ – початку ХХІ століття в сучасному концертному та педагогічному репертуарі»*. У програмі: вокальний цикл І. Шамо «10 солоспівів на слова Т. Г. Шевченка», романси для високого голосу на слова Т. Шевченка Л. Колодуба, «Три українські весільні пісні» М. Скорика. Малий зал імені академіка О. С. Тимошенка.

## ЗМІСТ

|                                                                                                                                                                                                                    |            |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| ВСТУП.....                                                                                                                                                                                                         | 14         |
| <b>Розділ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ.....</b>                                                                                                                                                       | <b>20</b>  |
| 1.1. Проблеми типології жанру в камерній вокальній музиці.....                                                                                                                                                     | 20         |
| 1.2. Солоспіви українських композиторів у мистецтвознавчих дослідженнях.....                                                                                                                                       | 34         |
| 1.3. Еволюція жанру «солоспів» на матеріалі вокального циклу «Три українські весільні пісні» для сопрано з фортепіано М. Скорика.....                                                                              | 40         |
| Висновки першого розділу.....                                                                                                                                                                                      | 45         |
| <b>Розділ 2. СОЛОСПІВИ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ НА СЛОВА ТАРАСА ШЕВЧЕНКА – У КОНЦЕРТНОМУ ДОСВІДІ ТА ВОКАЛЬНО-ПЕДАГОГІЧНОМУ РЕПЕРТУАРІ (НА МУЗИЧНОМУ МАТЕРІАЛІ ТВОРЧОГО ПРОЄКТУ).....</b> | <b>49</b>  |
| 2.1. Особливості виконання вокального циклу В. Рибальченка «Шість романсів на слова Т. Шевченка» для високого жіночого голосу в супроводі фортепіано.....                                                          | 49         |
| 2.2. Вокальний цикл Ігоря Шамо «10 романсів на слова Т. Шевченка» в концертно-виконавській творчості співака.....                                                                                                  | 59         |
| 2.3. Елементи інтерпретації солоспівів Л. Колодуба на слова Т. Шевченка.....                                                                                                                                       | 70         |
| Висновки другого розділу.....                                                                                                                                                                                      | 101        |
| <b>ВИСНОВКИ.....</b>                                                                                                                                                                                               | <b>105</b> |
| <b>СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ.....</b>                                                                                                                                                                                      | <b>111</b> |
| <b>ДОДАТКИ.....</b>                                                                                                                                                                                                | <b>124</b> |

## ВСТУП

**Актуальність теми наукового обґрунтування.** Процеси концертно-виконавської та педагогічної творчості співаків в умовах сьогодення набувають вагомого значення, що, вимагає створення інноваційних підходів до індивідуального навчання, зумовлює виникнення нових мистецьких форм та відкриття нових аспектів творчої взаємодії. У цьому контексті відчутно зростає тенденція до камернізації мистецьких форм, одним із проявів якої є посилена увага до жанру «солоспів» із його широкими концертно-виконавськими можливостями, що цінується співаками та шанувальниками камерно-вокального мистецтва.

Концертно-виконавська та вокально-педагогічна діяльність сучасного митця – це процес, що розгортається в багаторівневій творчій лабораторії, де відбувається осмислення та трансформація емоційно-чуттєвого досвіду в художні образи, загартовується потенціал для формування виконавської майстерності. Попри лаконічну форму, солоспів стає своєрідною творчою лабораторією, адже саме в ній, ніби під мікроскопом, проявляється рівень технічної досконалості, емоційної гнучкості та інтелектуальної зрілості вокаліста. Жанр солоспіву не дає можливості «сховати» недоліки, але водночас є ідеальним полем для відшліфування найтонших аспектів звукоутворення, дикції та фрази, що є фундаментом виконавської майстерності.

Разом з тим, актуальними залишаються питання щодо сутності, змісту та інтерпретаційних особливостей цього жанру. Необхідність розширення та осмислення репертуару, особливо творами українських композиторів другої половини XX – початку XXI століття, зумовлена потребою у формуванні цілісного уявлення про розвиток національної камерно-вокальної музики. Адже саме ці твори відображають складні

процеси становлення української культури в умовах глобалізації та постмодерну.

Дослідження інтерпретаційних особливостей солоспівів цього періоду дасть можливість розкрити їхній художній потенціал та визначити їх місце в сучасному концертному та педагогічному репертуарі. Це, своєю чергою, сприятиме популяризації української камерно-вокальної музики та її активному включенню в сучасну виконавську практику.

Зазначені чинники зумовили вибір теми дослідження: «Солоспіви українських композиторів другої половини ХХ – початку ХХІ століття в сучасному концертному та педагогічному репертуарі: інтерпретаційний аспект».

**Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами та змістом творчого мистецького проєкту.** Творчий мистецький проєкт та його наукове обґрунтування виконано на кафедрі камерного співу Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського і відповідає темі № 2 Перспективного тематичного плану творчих мистецьких проєктів на 2020–2025 рр. «Виконавське мистецтво в сучасних дослідницьких вимірах: питання інтерпретації та педагогіки». Тему творчого мистецького проєкту затверджено на засіданні Вченої ради НМАУ ім. П. І. Чайковського (Наказ 52-А від 13.04.2023, протокол № 8) з назвою «Солоспіви українських композиторів другої половини ХХ – початку ХХІ століття в сучасному концертному та педагогічному репертуарі». Програми творчої складової мистецького проєкту погоджено з темою їх наукового обґрунтування на засіданні кафедри камерного співу НМАУ імені П. І. Чайковського (протокол № 6 від 26.01.2022) та перезатверджено (Наказ 48-А від 27.03.2025 протокол № 10).

**Мета дослідження** – здійснити комплексний аналіз обраних солоспівів українських композиторів другої половини ХХ – початку ХХІ століття в контексті сучасної концертної та педагогічної практики.

Відповідно до мети дослідження, були визначені такі **завдання**:

- визначити основні підходи до типізації жанрів камерної вокальної музики, окреслити їх особливості;
- проаналізувати сучасні музикознавчі дослідження, присвячені солоспівам українських композиторів;
- дослідити еволюцію жанру «солоспів» на прикладі аналізу вокального циклу М. Скорика «Три українські весільні пісні» для сопрано з фортепіано, виявивши особливості його композиційної та стилістичної будови;
- проаналізувати особливості виконавської інтерпретації вокального циклу В. Рибальченка «Шість романсів на слова Т. Шевченка» для високого жіночого голосу в супроводі фортепіано;
- виявити специфіку виконавського прочитання вокального циклу І. Шамо «10 солоспівів на слова Т. Г. Шевченка»;
- розкрити та проаналізувати особливості інтерпретації солоспівів Л. Колодуба на слова Т. Шевченка.

**Об’єкт дослідження** – солоспіви українських композиторів другої половини ХХ – початку ХХІ століття.

**Предмет дослідження** – роль солоспівів українських композиторів другої половини ХХ – початку ХХІ століття в сучасному концертному та педагогічному репертуарі, а також особливості їх інтерпретації.

**Методи дослідження.** У процесі дослідження солоспівів українських композиторів другої половини ХХ – початку ХХІ століття було застосовано комплекс науково-дослідницьких методів, спрямованих на досягнення поставленої мети:

- *теоретико-методологічний аналіз* – для окреслення сучасної музикознавчої парадигми з питань історії та теорії вокального мистецтва, музикознавства, культурології та естетики;
- *історико-типологічний аналіз* – для виявлення стилістичних, жанрових та структурних особливостей обраних для дослідження творів;



– *музично-аналітичний метод* – для аналізу нотного матеріалу солоспівів, з метою виявлення їх структурних, гармонічних, мелодичних та ритмічних особливостей;

– *семантичний аналіз* – для виявлення змісту та образного наповнення вокальних творів, взаємодії музики й поетичного тексту;

– *виконавський аналіз* – для дослідження особливостей виконавської інтерпретації творів, виявлення специфічних виконавських прийомів та засобів музичної виразності;

– *компаративний аналіз* – для порівняння різних інтерпретацій та виконавських підходів до солоспівів, що досліджуються.

**Теоретична база дослідження.** Наукове обґрунтування спирається на теоретичні здобутки сучасного музикознавства, зокрема, роботи присвячені *жанрово-стильовому аналізу камерно-вокальної музики* (О. Баланко [8], Я. Бардашевська [9], О. Басса [11], Н. Говорухіна [23], Л. Горелік [24], Я. Каушнян [43], О. Коменда [51], Н. Костюк [56], І. Коханик [57], І. Пясковський [83], І. Тукова [99] та ін.), *виконавській інтерпретації* (Н. Андрос [2], В. Антонюк [7], І. Білик [16], О. Григор'єва [26], Н. Жайворонок [31], О. Колесник [49], О. Мельничук [69], В. Москаленко [71, 72] та ін.) та *історії розвитку вокального виконавства* (В. Антонюк [5], Н. Величко [19], І. Колодуб [50], О. Тарасова [98], А. Терещенко [99], Ван Сіге [17], О. Шуляр [113] та ін.). Важливими є праці, що висвітлюють питання *взаємодії форми та змісту у вокальній музиці* (Л. Герасименко [20], Н. Говорухіна [22], В. Гусар [27], А. Калініна [42], В. Кафарський [44], С. Ковпик [47], В. Смілянська, Н. Чамата [93], О. Цалай-Якименко [106–110] та ін.), *особливості виконавської стилістики* (В. Антонюк [3, 4], Л. Красовська [59], О. Стахевич [94], О. Філатова [103] та ін.), а також дослідження з *методології аналізу музики* (Т. Загородній [34], І. Коханик [58], В. Москаленко [72], О. Нємкович [74], О. Самойленко [90], В. Степурко [95], Б. Сюта [96, 97], С. Шип [112] та ін.). Крім того, залучено наукові концепції, що розглядають *семантичні аспекти*

вокального мистецтва (В. Антонюк [6], О. Бігун [15], Н. Гребенюк [25], Г. Кабка [40], Т. Мадишева [65], А. Полканов [81], А. Хуторська [105], Д. Юник [115] та ін.), *ідеї інтеграції національних традицій у контексті європейської камерної музики* (А. Іваницький [37, 38], В. Іонов [39], Я. Бардашевська [10], В. Данилець [29], С. Кримський [60], І. Ляшенко [62], Б. Сюта [97] та ін.).

**Матеріалом дослідження** слугували ноти, аудіо- та відеозаписи солоспівів: вокальний цикл М. Скорика «Три українські весільні пісні» для сопрано з фортепіано, вокальний цикл В. Рибальченка «Шість романсів на слова Т. Шевченка» для високого жіночого голосу в супроводі фортепіано, вокальний цикл І. Шамо «10 солоспівів на слова Т. Г. Шевченка», вокальний цикл «Три романси на слова Т. Шевченка» Л. Колодуба.

**Наукова новизна творчого проєкту** полягає в тому, що:

- уперше здійснено системне дослідження виконавських підходів до інтерпретації українських солоспівів другої половини ХХ – початку ХХІ століття;
- запропоновано інтегративну модель типізації камерно-вокальної музики.

**Практичне значення** творчого проєкту полягає у використанні його результатів у викладанні курсів «Історія вокального мистецтва», «Методика викладання вокалу», «Камерний спів» у закладах вищої освіти зі спеціальності «Музичне мистецтво». Теоретичні напрацювання дослідження можуть слугувати методичною основою для формування концертного та педагогічного репертуару співаків, а також у їхній самостійній роботі над інтерпретацією українських солоспівів другої половини ХХ – початку ХХІ століття.

Застосовані в дослідженні підходи до аналізу та інтерпретації солоспівів можуть бути екстрапольовані та використані для дослідження іншого вокального матеріалу, а також можуть спонукати до реалізації подібних мистецьких проєктів.

**Апробація матеріалів дослідження та програм творчого мистецького проєкту.** Окремі положення та ідеї дослідження були представлені на 13 науково-практичних конференціях різного рівня, з яких 4 – міжнародні та 9 – всеукраїнські.

В рамках програми творчого мистецького проєкту відбулися публічні виступи, що стали формою апробації виконавських інтерпретацій: участь в авторському проєкті народної артистки України, професорки Антонюк В. Г. до 210-х роковин Великого Кобзаря «Вокальна Шевченкіана». Також було проведено три концерти-іспити на здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва: 20 березня 2024 року (Зал імені академіка О. С. Тимошенка, у програмі солоспіву І. Шамо) [афіша – Додаток 2]; 5 жовтня 2024 року (Зал імені академіка О. С. Тимошенка, у програмі солоспіву М. Скорика, Л. Колодуба) [афіша – Додаток 3]; 25 червня 2025 року (Зал імені академіка О. С. Тимошенка, у програмі солоспіву І. Шамо, М. Скорика, Л. Колодуба) [афіша – Додаток 4].

**Публікації здобувача.** За темою творчого мистецького проєкту здійснено 2 одноосібні публікації в наукових виданнях, затверджених МОН України як фахові в галузі «Культура й мистецтво», під назвами *«Виконавський аналіз солоспівів Всеволода Рибальченка на вірші Тараса Шевченка»* та *«Музична інтерпретація поетичного слова Т. Шевченка в солоспівах І. Шамо: виконавський аналіз»*. Також опубліковано тези двох доповідей у збірках матеріалів науково-практичних конференцій.

**Структура наукового обґрунтування.** Робота складається з анотацій, поданих українською та англійською мовами, вступу, двох основних розділів із висновками до кожного з них, загальних висновків, бібліографічного списку та додатків. Загальний обсяг наукового обґрунтування становить 127 сторінок, з яких – 97 сторінок основного тексту. Список літератури включає 122 позиції, з них 8 – іноземною мовою.

## Розділ 1

### ТЕОРЕТИКО-МЕТОДИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

#### 1.1. Проблеми типології жанру в камерній вокальній музиці.

Жанрова типологія в камерній вокальній музиці є досить складним і багатограним питанням, що потребує постійного переосмислення, уточнення та актуалізації. Її складність зумовлена як відображенням історичного розвитку музичного мистецтва та еволюцією естетичних ідеалів, так й передусім багатоаспектною природою самого феномену, центральним елементом якого є людський голос у його самотньому синтезі зі словом. Як зазначає дослідниця Я. Каушнян, «вокальне мистецтво являє собою розгалужену систему музичних родів і видів, об'єднаних у єдине ціле голосом людини – природним інструментом, призначеним для інтонаційного пізнання і самопізнання» [43, с. 15].

Ця системність, де людський голос є основним інструментом, дає змогу розглядати вокальне мистецтво як живу матерію. Мінливість, притаманна їй, знаходить своє відображення в багатогранності типології камерно-вокальних жанрів. Вона формується під впливом різноманітних чинників, серед яких – специфіка обраного поетичного тексту (його зміст, форма, стиль), характер взаємодії музики і слова, музично-стильові особливості епохи чи композитора, композиційна будова твору, а також його функціональне призначення та виконавський склад.

На сьогодні актуальними є декілька підходів до типізації жанрів камерної вокальної музики, кожен із яких висвітлює певні аспекти, але жоден поодиночі не охоплює всієї складності. Деякі дослідники зосереджуються на формальних ознаках творів, інші – на їхньому

змістовному наповненні, треті – на історичному контексті виникнення. Проте повноцінний типологічний аналіз вимагає інтеграції цих підходів.

На думку А. Полканова, специфіка камерно-вокального жанру глибоко закладена в самому понятті «камерно-вокального тексту» як «художньої цілісності» [81, с. 6] у органічному поєднанні ***композиторського задуму зі словесно-поетичною основою***.

Ця цілісність не є статичною. Вона вже містить певні «проекції виконавської інтерпретації», слугуючи заздалегідь закладеними «передумовами виконавського здійснення твору» [81, с. 6]. Для глибшого розуміння цих властивостей камерно-вокального тексту та його ролі у формуванні жанру, доцільно розглянути його в співставленні з текстовими основами інших вокальних сфер, зокрема, опери. Дійсно, як зазначає А. Полканов, ці тексти мають спільні виражальні риси та тенденцію до синтезу, проте водночас істотно різняться за своєю суттю та функцією [81, с. 6].

Принципова відмінність полягає, зокрема, у характері взаємодії компонентів, вимогах до деталізації текстури, специфіці вокальної партії та ролі інструментального супроводу. У камерному жанрі всі ці елементи сукупно спрямовані на максимально глибоке та нюансоване розкриття індивідуалізованого ліричного героя, його внутрішнього світу та найтонших психологічних станів, на відміну від більш узагальненого портретування в опері.

Така внутрішня орієнтація камерно-вокального тексту на специфічний тип виконавської інтерпретації, що має на меті розкриття психологічного стану особистості, є ключовим аспектом, який неодмінно має враховувати типологія – не тільки на рівні зовнішніх формальних ознак.

Іншою значущою проблемою типології є, на думку А. Полканова, надзвичайно зростаюча порівняно з багатьма іншими жанрами «роль особистості виконавця» – камерного співака [81, с. 5–6]. Дослідник вважає,

що в цьому жанрі співак виступає не просто ретранслятором нотного тексту, а стає «головною персоналією художньої дії», здатною репрезентувати декілька художніх реальностей: композиторську, поетичну та власну виконавську [81, с. 5–6].

За твердженням А. Полканова, саме власна «художня реальність» виконавця набуває провідного значення в акті виконання, додаючи оригінальний інтерпретаційний вимір і безпосередньо впливаючи на реалізацію багат шарового «смыслового потенціалу» твору [81, с. 6].

Глибше зрозуміти, як саме камерно-вокальний твір досягає цієї індивідуалізації, передачі складних психологічних станів та реалізації свого смыслового потенціалу через взаємодію музики, слова та виконання, допомагає дослідження семантики камерного співу. Дослідники висувують «достатньо продуктивну» думку про існування його «особливої семантики», що володіє власними «мовними кодами» [цит. за 81, с. 6].

А. Полканов вважає, що *семантика камерного співу* виявляється через відповідні їй «дискретні та континуальні експресивні показники», які охоплюють усі художні рівні твору та його виконання: «вербальний», «сценічно-жестикулятивний» та «музичний» [81, с. 6]. Визнання цих специфічних «мовних кодів», що функціонують одночасно на словесному, музичному й навіть візуальному (жестикулятивному) рівнях, додає ще один важливий вимір до проблеми типології. Відповідно, жанрова належність визначається не тільки нотною та текстовою фіксацією, а й сукупністю експресивних засобів, які реалізуються у виконанні та спрямовані на створення психологічно насиченого образу.

Проблеми типології також актуалізуються під час розгляду камерної вокальної музики як на рівні окремого солоспіву, так й у формі циклу. Камерний вокальний цикл, що виник в епоху романтизму, як зазначає О. Муравська, став яскравим прикладом музично-поетичного синтезу і продемонстрував інший тип циклізації, відмінний від інструментального [73, с. 162].

Як пише О. Муравська, у вокальному циклі окремі, відносно самостійні за формою номери, об'єднуються в єдине ціле не стільки за структурно-тематичною логікою розвитку, скільки за наскрізним драматургічним, сюжетним або глибоко ліричним принципом, що нерозривно ґрунтується на єдиній поетичній основі – тексті одного автора чи об'єднаної спільною ідеєю збірки [73, с. 162]. Це породжує особливі типологічні проблеми, пов'язані з визначенням *критеріїв єдності* такого *складноструктурованого цілого*, аналізу взаємозв'язку та підпорядкування його частин, а також осмислення складного співвідношення між загальним композиторським задумом та індивідуальними рисами кожного з творів.

Додаткові шари проблематики камерно-вокальної типології вносить *національно-історичний контекст*. Багатоаспектність камерної вокальної музики, зумовлена її походженням та синтетичною природою, виявляється в процесах історичного розвитку та інтеграції в національні музичні культури. Входження європейської традиції в український контекст, зокрема, як зазначає А. Полканов, сприяло формуванню стійких «жанрових парадигм», таких як романсово-елегійна, та наскрізних «образно-тематичних напрямів», що зберігаються, долаючи національні межі [81, с. 5].

Національні традиції особливо помітні в співвідношенні музичного й поетичного первнів, що зумовлює типологічне розмежування понять «пісенності» (тяжіє до простіших, узагальнених форм) та «романсовості» (пов'язана з поглибленою увагою до нюансів тексту, індивідуалізацією висловлення) [73, с. 162]. Хоча варто зазначити, що межі між цими поняттями не є абсолютними й на прикладі інших культур (О. Муравська наводить для ілюстрації зближення понять «*Lied*» (німецька сольна пісня) і «*song*» (англійська/американська пісня) – прим. Т. П.) можна спостерігати їх зближення [73, с. 162]. Це свідчить про співіснування універсальних моделей із національною специфікою, що також ускладнює типологію,

вимагаючи гнучкого підходу, що враховує конкретний історичний і культурний контекст.

Аналізуючи сутність камерно-вокального мистецтва, А. Полканов виокремлює естетичні чинники, що визначають його специфіку та лежать в основі зазначених вище проблем типології. Він виділяє три основні складові *естетичного підґрунтя камерно-вокального співу*: «індивідуалізація синтезованого музично-словесного змісту; інтимізація виражених особистісних почуттів, поглиблення рефлексивності; позитивне піднесення, ушляхетнення втілюваних образів водночас їх символічним ускладненням» [81, с. 4].

Наведені принципи знаходять своє втілення у творах, зокрема, досліджуваного нами періоду – другої половини XX – початку XXI століття. Зазначений часовий проміжок є показовим, оскільки демонструє тенденцію камернізації, що, за А. Полкановим, стала домінуючою і відіграла ключову роль у трансформації музичного мистецтва, підкреслюючи зростаючу увагу до камерних форм [там само]. У сучасному світі це явище пропонує альтернативу масовій культурі у вигляді більш особистісного діалогу.

Виявлені проблеми типології жанру в камерній вокальній музиці, що зумовлені багатогранною природою самого феномену, а також специфічні естетичні принципи, що лежать у його основі, мають безпосередній вплив на методологію нашого дослідження. Усвідомлення багатоаспектності цього жанру – від його фундаментальної синтетичної природи, глибинних інтонаційних витоків та еволюції в історичному та національному контекстах, до складності структурних форм (зокрема, циклу) та вирішальної ролі виконавця як активного суб'єкта смислотворення – підкреслює обмеженість суто односторонніх підходів до типізації. Традиційні класифікації, що зосереджуються виключно на зовнішніх формальних ознаках, абстрактному змістовному наповненні чи лише на історичному контексті виникнення творів, виявляються недостатніми для



адекватного відображення всієї багатогранності камерно-вокального мистецтва. Зазвичай кожен дослідник на власний розсуд послуговується декількома підходами до типізації, але для комплексного та обґрунтованого аналізу досліджуваного матеріалу, яким є українські солоспіви другої половини XX – початку XXI століття, їх критичне переосмислення, поєднання та інтеграція нових критеріїв, що впливають зі специфіки самого жанру, є не просто бажаним, а методологічно необхідним.

Складність типологічного осмислення, як було показано вище через аналіз поглядів дослідників, зумовлена історичною мінливістю жанру та його інтеграцією в національні традиції (формування «жанрових парадигм», розмежування «пісенності» та «романсовості», тенденція «камернізації»), але й іншими аспектами.

До них належить, зокрема, характер музично-поетичного синтезу, яку А. Полканов визначає як особливу «семіосферу» твору – «багаторівневий семіотичний простір діалогу» [81, с. 5]. Ця семіосфера виявляється через специфічні «мовні коди» камерного співу, що функціонують на всіх художньовиразових рівнях – від «вербального» та «музичного» до «сценічно-жестикулятивного» [цит. за 81, с. 6]. З огляду на ці чинники, а також на множинність концептуальних векторів, характерних для музики обраного нами для дослідження історичного періоду, традиційні класифікації, що базуються переважно на зовнішніх ознаках, виявляються недостатніми для відображення всієї багатогранності сучасного камерно-вокального мистецтва.

Спираючись на цей джерелознавчий аналіз та усвідомлення виявлених проблем, ми пропонуємо власний інтегративний підхід до типології камерно-вокальних жанрів другої половини XX – початку XXI століття [схематичне зображення – див. Додаток 1].

Запропонована модель виходить із розуміння твору як складної системи, у центрі якої знаходиться особистість виконавця. Типологічна належність твору визначається не тільки його партитурою (клавіром), але й

тим, як різноманітні чинники впливають на цю особистість та її виконавсько-інтерпретаційний потенціал, і як цей потенціал реалізується у звучанні. Аналіз наведених аспектів, що впливають на центральну фігуру камерного виконавства, є ключовим для типологічного осмислення.

Запропонована модель виокремлює кілька визначальних чинників, що формують камерно-вокальний твір та його інтерпретаційні можливості, що проходять крізь «фільтр» виконавського профілю інтерпретатора:

- **Музично-поетичний синтез та семантика.** Чинник, що охоплює глибинну взаємодію слова й музики на рівні інтонації [43, с. 27], формування особливої семантики через специфічні «мовні коди» [81, с. 6], та індивідуалізацію синтезованого змісту [81, с. 4]. Його розуміння визначає смисловий горизонт для виконавської інтерпретації та безпосередньо впливає на вибір виражальних засобів.
- **Композиційна структура та драматургія.** Включає формальні особливості твору (солоспів, цикл), принципи циклізації [73, с. 162] та внутрішню логіку взаємодії та розвитку музично-поетичного матеріалу. Структура і драматургія закладають каркас для інтерпретації, визначаючи її масштаби, логіку розгортання та співвідношення частин, що виконавець має осмислити та втілити.
- **Естетичні принципи,** що охоплюють ключові характеристики камерного співу за А. Полкановим – індивідуалізацію змісту, інтимізацію почуттів, поглиблення рефлексивності, позитивне піднесення та символічне ускладнення образів [81, с. 4]. Наведені принципи формують естетичну спрямованість виконання, скеровуючи виконавця на передачу відповідної атмосфери.
- **Виконавсько-інтерпретаційний потенціал твору.** Осмислення закладених у «камерно-вокальному тексті» «проекцій виконавської інтерпретації» [81, с. 6] та аналіз потенційних «мовних кодів» камерного співу (вербальний, музичний, сценічно-жестикулятивний)

[81, с. 6], які твір пропонує для реалізації виконавцем. Цей потенціал формується на перетині всіх вищезазначених факторів.

- **Історичний контекст.** Враховує етап еволюції жанру (зумовлений хронологічними рамками творчості того чи іншого композитора), стилістичні особливості епохи та загальні тенденції музичного мистецтва певного періоду (наприклад, тенденція камернізації кінця XX – початку XXI ст. у нашому випадку). Історичний контекст задає стильові рамки та впливає на розуміння виконавських традицій, релевантних для інтерпретації творів.
- **Національний контекст:** Включає вплив національних традицій, співвідношення універсальних моделей із національною специфікою («пісенність» чи «романсовість» [73, с. 162], «жанрові парадигми» [81, с. 5]). Національний контекст також впливає на інтонаційний словник, емоційний лад та розуміння культурних кодів.

Усі наведені чинники – музично-поетичний синтез і семантика, композиційна структура і драматургія, естетичні принципи – хоча й закладені у творі композитором та поетом, проходять через особистість виконавця ніби крізь своєрідний фільтр. Незалежно від того, скільки закладено у творі семантичних знаків, композиційних родзинок, прихованих виконавських тонкощів чи естетичних засад, якщо виконавець їх не зчитує, не осмислює та не втілює у своєму прочитанні, усе це лишається «за кадром» для слухача і, відповідно, не впливає повною мірою на сприйняття жанрової сутності твору в реальному звучанні.

Важливо підкреслити, що запропонована нами інтегративна модель типології, окреслюючи ключові критерії аналізу камерно-вокальних жанрів, не є статичною структурою. Навпаки, її сутність полягає в гнучкості та динамічності, зумовлених тим, що типологія камерно-вокальної музики, як живе мистецьке явище, існує і проявляється в *тривимірному просторі*, вимірами якого є *час, культура та особистість виконавця*.

Саме активний вплив історичного контексту (часу) та національного контексту (культури) робить типологію гнучкою і дає змогу їй адаптуватися в різних проявах, стаючи живою у виконанні.

Розглянемо детальніше вплив історичного контексту (виміру часу). Під час інтерпретації камерно-вокального твору, написаного, наприклад, в епоху Романтизму, через значний проміжок часу – скажімо, у XXI столітті – його виконання неминуче наповнюється зовсім іншими виконавськими вимірами, відмінними від тих, що могли бути актуальними за життя композитора. Це відбувається тому, що виконавець XXI століття інтерпретує твір із позиції власної сучасності, крізь призму накопиченого історичного досвіду виконавства, зміни естетичних парадигм, розвитку вокальної техніки та актуальних виконавських практик свого часу.

Елементи інтонаційного прочитання, фразування, використання тембру, динамічні нюанси – усе це може відрізнитись від історично «автентичних» підходів, надаючи нові смислові відтінки та, відповідно, впливаючи на сприйняття типологічної належності твору слухачем сьогодення. Виконавець, пропускаючи музичний та поетичний текст крізь «фільтр» свого часу, «зчитує» його, зважаючи на сучасне розуміння емоційності, драматургії та взаємодії слова й музики, що є ключовим для музично-поетичного синтезу та семантики.

Отже, історичний контекст, як один із вимірів цього простору, активно впливає на реалізацію закладеного у творі потенціалу, змінюючи відтінки його типологічних проявів у конкретному часовому зрізі виконання.

Аналогічно проявляється вплив національного контексту (виміру культури). Коли виконавець інтерпретує камерно-вокальний твір композитора, який представляє іншу національну культуру, він все одно, свідомо чи несвідомо, більше вкладає елементів власної національної культури у своє прочитання, навіть намагаючись максимально відповідати культурному коду композитора та традиціям виконання цієї музики.

Специфіка вокальної інтонації, ритмічні особливості, характер емоційного вираження, особливості дикції (навіть під час виконання мовою оригіналу) – усе це формується під впливом національних виконавських шкіл та культурного середовища, у якому виріс співак, що безпосередньо стосується національного контексту як критерію нашої моделі. Це проходить крізь призму його власного національного досвіду. Отже, національний контекст виконавця також є важливим «фільтром», що впливає на конкретне звукове втілення твору та його типологічну своєрідність у ньому.

Виклики, які постають перед типологічним аналізом камерно-вокальних жанрів другої половини XX – початку XXI століття, значною мірою зумовлені їхньою внутрішньою складністю та багатовимірністю. Так, аналіз вокальних циклів досліджуваного нами часу, як показує дослідження В. Антонюк та І. Федоровської, демонструє множинність концептуальних векторів, яка ставить серйозні виклики перед традиційним музикознавством і вимагає переосмислення звичних методів стильового аналізу [3, с. 4–5]. Розуміння множинності, що є наслідком складної взаємодії всіх зазначених вимірів твору – від музично-поетичного синтезу до виконавської інтерпретації – підтверджує необхідність застосування інтегративної типологічної моделі, здатної охопити цю багатогранність.

Особистість виконавця, яка розташовується в центрі нашої моделі (Додаток 1) є третім визначальним виміром цього простору, є саме тією фігурою, яка інтегрує впливи часу та культури. Вона стає тим осередком, який, «фільтруючи» всі різноманітні чинники твору (такі як музично-поетичний синтез і семантика, композиційна структура і драматургія, естетичні принципи) крізь призму власного розуміння історичного та національного контекстів, а також власного індивідуального досвіду, знань та майстерності, реалізує його виконавсько-інтерпретаційний потенціал.

Відтак запропонована **інтегративна модель типології камерно-вокальних жанрів** дає змогу аналізувати живу природу жанру не як статичну класифікацію, а як **динамічне явище, що існує і проявляється в тривимірному просторі – часу, культури та особистості виконавця.**

Розуміння типології в такому контексті вимагає аналізу як статичних характеристик твору (нотний текст, поезія), так й динамічних аспектів його буття у виконанні, що постійно змінюється під впливом цих трьох вимірів. Відповідно, типологічний аналіз є процесом дослідження не тільки «що написано», але і «як це звучить» у конкретному часі, культурному середовищі та через призму індивідуальності виконавця. Саме тому дослідження виконавської інтерпретації є невід’ємною складовою типологічного аналізу камерно-вокальної музики, оскільки вона є точкою перетину цих вимірів та ключем до розуміння типологічних проявів жанру в його реальному функціонуванні.

Продовжуючи осмислення ролі особистості виконавця (центрального елемента нашої моделі) та специфіки камерно-вокального тексту (одного з ключових критеріїв), слід зазначити принципову відмінність між камерним співаком та драматичним актором (яким у певному сенсі є оперний співак), що впливає на виконавсько-інтерпретаційний потенціал. На відміну від драматичного актора, «чий образ, незважаючи на всі нюанси, є узагальненим» [81, с. 6], виконавець камерного твору має інше завдання. Він «репрезентує певні смислові прецеденти» [там само], що знаходять своє вираження передусім через «індивідуально-авторське бачення» та «розкриття психологічного підтексту» [там само].

Саме завдяки такій орієнтації на глибоку індивідуалізацію та проникнення у внутрішній світ героя камерний спів здатен апелювати до значно глибших пластів сприйняття, навіть до «колективного несвідомого (за К. Г. Юнгом)» [81, с. 6]. Така відмінність не тільки масштабу локації (концертний зал – театр), а й сутності художнього впливу.

Типологія камерної вокальної музики має враховувати таку специфічну спрямованість на передачу відповідного психологічного стану та здатність, через індивідуальне, апелювати до універсального. Для аналізу українських солоспівів важливе зосередження на тому, як музичні засоби та виконавська інтерпретація сприяють розкриттю складної палітри людських емоцій і переживань, що є ключовим чинником для ідентифікації жанрових різновидів і виявлення індивідуального стилю композитора.

Аналіз українських солоспівів із цієї точки зору потребує дослідження того, як композитори застосовують ці «коди» на всіх рівнях для формування семантики твору, як музичні та вербальні засоби, а також потенційні виконавські прийоми (включно з мімікою та жестикуляцією, що є частиною камерного виконання) взаємодіють задля передання індивідуалізованого ліричного змісту.

Окрім взаємодії слова й музики та специфіки виконавського втілення, виняткова роль у формуванні жанрової специфіки камерно-вокального твору належить взаємодії вокальної та інструментальної партії, що найчастіше реалізується як діалог між співаком і піаністом. Даний аспект є важливим складником критерію композиційної структури та драматургії твору, а також впливає на його виконавсько-інтерпретаційний потенціал.

На думку А. Полканова, у взаєминах зазначених чинників виявляються «усі основні різновиди діалогу – від повної згоди до умовного конфлікту» [81, с. 7]. Така «драматургічна гра» між голосом і інструментом у межах одного твору виконує важливі «семантичні функції», що можуть бути «подібними до подієво-сюжетних» [там само]. Тобто взаємодія партій – це не тільки музичний розвиток, а й розгортання певного смислового «сюжету».

Різні «жанрові норми камерної вокальної лірики», як зазначає дослідник, передбачають різні «функціональні відносини фортепіано й голосу» [там само].

Залежно від типу твору, їхній «сценічний виконавський діалог» може варіюватися – від майже повного «підпорядкування інструменталіста вокалісту» до їхнього «рівноправного положення» чи навіть «домінування інструментальної партії над вокальною» [81, с. 7].

Таке розмаїття функцій інструментального супроводу – від акомпанементу до самостійного коментаря або провідної образної ролі – є важливим для типології та аналізу композиційної структури та драматургії. На чому наголошує А. Полканов: «У будь-якому випадку камерна вокальна творчість передбачає розвиток тематизму двох родів – вокального та інструментального» [81, с. 7], що, на його думку, спричиняє тісну взаємодію і «наближення вокальної і інструментальної інтонаційних сфер», їхнє «взаємне збагачення» [там само]. Дослідник вбачає в такому випадку «продовження і подвоєння взаємодії слова та музики», але в «майже зворотному порядку» [там само].

Також науковець пояснює: «вокаліст відповідає за зміст музики більше, аніж за образний узагальнений зміст словесного матеріалу», тоді як «моделювання інтонаційної атмосфери» слова часто «покладається на інструментальне чисте звучання» [81, с. 7]. Таке парадоксальне, проте важливе спостереження А. Полканова підкреслює, що в камерному дуеті піаніст несе значну відповідальність за смислове навантаження, часто «промовляючи» те, що залишається поза межами вербального тексту, тоді як вокаліст, крім тексту, зосереджується на інтонаційному втіленні музичного змісту.

Інші виклики для типології постають при розгляді камерної вокальної музики у формі циклу. А. Полканов пише: «Циклічність як принцип побудови камерно-вокального твору» суттєво впливає на «співацькі завдання виконавця-інтерпретатора» [81, с. 8].

В умовах циклу виконавець постає як «один з авторів усього творчого процесу» [там само], адже саме його інтерпретація визначає цілісне сприйняття твору, ґрунтуючись на глибокому розумінні «загальної



художньої ідеї твору» – ключового «сміслового контексту», що зумовлює «взаємодію семантичних функцій всередині твору» – тобто, те, як окремі частини циклу співвідносяться між собою на смисловому рівні [81, с. 8]. Сказане підкреслює необхідність аналізу принципів циклізації, наскрізних тем та мотивів, які об'єднують частини, а також композиторського задуму щодо виконання всього циклу.

Для типологічного аналізу українських вокальних циклів наведена думка означає виявлення спільної ідеї, вибору поетичної основи, принципів об'єднання пісень та того, як вказані принципи впливають на музичну мову й виконавські завдання, що, у підсумку, формує їх жанрову специфіку.

Отже, аналіз поглядів сучасних дослідників дає підстави стверджувати, що типологія жанру в камерно-вокальній музиці є надзвичайно багатогранною і не може бути зведена до простих класифікаційних схем. Її складність зумовлена як історичними витоками та синтетичною природою жанру, що поєднує слово, музику та інші експресивні виміри (специфічну семантику з її багатоканальними «мовними кодами»), так і динамікою взаємодії внутрішніх компонентів (голосу та інструменту), еволюцією форм, а також зростанням ролі виконавця як активного смислотворця та інтегратора всіх чинників.

Сказане підкреслює необхідність застосування комплексного, багатоаспектного підходу до типологічного аналізу українських солоспівів і циклів означеного періоду, що відображено в запропонованій нами інтегративній моделі (Додаток 1).

Лише такий багатоаспектний і динамічний підхід, що враховує всі виміри камерно-вокального жанру та його реалізацію у виконанні, дасть змогу повною мірою розкрити типологічну своєрідність української камерної вокальної творчості досліджуваного історичного періоду.

## **1.2. Солоспівни українських композиторів у мистецтвознавчих дослідженнях.**

Камерно-вокальні жанри є своєрідною платформою для музично-стильових новацій та яскраво відображають соціокультурні та загальномистецькі тенденції різних часів. Поміж розмаїття музичних напрямів саме цей жанр відіграв ключову роль у творчості багатьох митців, як минулих епох, так і сучасних.

Камерно-вокальні жанри, передаючись із покоління в покоління, від вчителя до учня, сформували складну та розгалужену мережу різноманітних, часто контрастних творів, що дає змогу простежити їхній історичний шлях, розвиток та еволюцію.

У сучасному музикознавстві приділяється значна увага вивченню українських солоспівів та камерно-вокальної музики, що відображено в різнопланових наукових працях. Особлива зосередженість дослідників спрямована на першу третину ХХ століття, яка розглядається як ключовий етап становлення та розквіту цього жанру.

Важливість цього періоду для української камерно-вокальної музики підкреслюється в працях, що визначають його як «добу національного вокального мистецтва» (С. Павлишин [76]) або «золоту добу» (О. Басса [11]), визначаючи його ключову роль у подальшому інтенсивному розвитку жанру. Комплексний погляд на українську музику цього часу у світлі сучасних наукових студій пропонує О. Лігус [63], висвітлюючи його проблематику та перспективи дослідження.

Детальний аналіз становлення нових векторів стилеутворення представлено А. Терещенко на матеріалі творчості Левка Ревуцького [99]. Загальні нариси та нотатки про українську вокальну лірику, що охоплюють різні періоди, надає Ю. Малишев [68], формуючи широкий контекст для вивчення солоспівів. Історико-теоретичні аспекти становлення вокального мистецтва загалом висвітлює В. Кавун [41].

Одним із центральних об'єктів дослідження камерно-вокальної музики, що привертає значну увагу науковців, є вокальний цикл як специфічна жанрова форма. Його різнобічне вивчення представлено в працях багатьох дослідників. Зокрема, питання еволюції циклу, закономірностей циклоутворення та його жанрово-видової специфіки в контексті камерного співу ґрунтовно висвітлюються в роботах Л. Горелік [24] та Н. Говорухіної [24].

Поряд із цим, процес циклізації, розглядається Ло Ю [61] як важлива проблема цілісності художнього твору, що підкреслює композиційну логіку жанру. У контексті дослідження національної спадщини, значна увага приділяється українським вокальним циклам різних періодів. Огляд наукових праць у цій сфері, включно з аналізом творів 1960–70-х років, представлено в роботі Т. Загороднього [34].

Дослідження камерно-вокальних циклів охоплює різні аспекти їхньої структури та змісту. Зокрема, принципи співвідношення слова та музики у творах композиторів другої половини ХХ століття аналізує А. Калініна [42]. Питання відтворення поезії конкретних літературних джерел, наприклад, Шевченкових «Давидових псалмів» у музиці ХХ–ХХІ століть, висвітлює Л. Півторацька [85].

В історичному ракурсі, дослідження виконавських аспектів на матеріалі вокальних циклів ХІХ–ХХ століть, зокрема, історико-культурної еволюції артикуляційного комплексу (пов'язаного з виконавством), представлено в праці О. Тарасової [99].

Важливим напрямом наукових пошуків, що має безпосередній зв'язок із сутністю камерно-вокального жанру та впливає на його типологічне осмислення, є феномен виконавства та музичної інтерпретації. Теоретичні питання вокального мистецтва загалом висвітлює І. Колодуб [50], а загальну історію вокального мистецтва подає О. Шуляр [113].

Глибше розуміння специфіки жанру досягається завдяки аналізу феномена камерного співу, його естетичних та семантичних властивостей,

що ґрунтовно розглядає А. Полканов [81]. Аспекти вокально-виконавської творчості як мистецтвознавчої проблеми знаходять своє висвітлення в монографії Н. Гребенюк [25].

Досліджуючи виконавський аспект камерно-вокальної музики, науковці зосереджують увагу на активній ролі самого виконавця в процесі творення художнього образу. Так, феномен «особистість – автор – творець» в українському музично-виконавському мистецтві, що підкреслює цю суб'єктність виконавця, досліджує Г. Кабка [40].

З такою активною роллю та індивідуальністю тісно пов'язане поняття музичної інтерпретації. Різні аспекти та види складного й багатогранного процесу ґрунтовно висвітлюються в працях низки дослідників, серед яких О. Колесник [49], Н. Жайворонок [31], В. Москаленко [71, 72] та Т. Орлова [75].

У контексті камерно-вокальної творчості, де відбувається тісна взаємодія між співаком та інструменталістом, інтерпретація часто набуває форми виконавського діалогу. Жанровий генезис такого діалогу, його специфіку та особливості функціонування є предметом дослідження О. Філатової [103].

Важливим аспектом виконавства, що впливає на якість та автентичність інтерпретації, є співвідношення співака й мови, зокрема, питання культури співу мовою оригіналу та передачі всіх її нюансів. Згадані питання детально розглядає Т. Мадішева [65].

Фундаментальні основи вокального розвитку, що пов'язані зі зв'язком мовленнєвої функції та вокалу, досліджує В. Гіголаєва-Юрченко [28], що є необхідною базою для розуміння технічної сторони виконавства. А історія вокально-виконавчих стилів, що дає уявлення про еволюцію інтерпретаційних традицій, представлена в посібнику О. Стахевич [94], доповнюючи загальну картину дослідження виконавського феномену.

Взаємодія музики та поетичного тексту є фундаментальною основою камерно-вокальних жанрів і становить окремий, важливий напрям

мистецтвознавчих досліджень. В українському контексті особлива увага тут традиційно надається музичній інтерпретації поезії Тараса Шевченка, адже його творчість є одним із найважливіших текстових джерел для вітчизняних солоспівів.

Різні аспекти співвідношення поезії Т. Шевченка й музики висвітлюються в працях низки дослідників. Так, загальні питання такої взаємодії розглядають Н. Корольок [54] та Н. Костюк [56]. Особливості розкриття його поезії у творчості українських композиторів детально досліджують Б. Фільц [104] та О. Мельничук [69].

Навіть технічні аспекти, такі як музичні принципи ритмоформотворення в Шевченковому вірші, стають предметом аналізу у роботі О. Цалай-Якименко [108]. Розглядаючи композиторський погляд на цей процес, А. Хуторська [105] досліджує інтерпретацію поетичного тексту як своєрідний художній переклад, аналізуючи його на прикладі камерно-вокальної музики.

Розуміння глибинних смислів та художніх особливостей камерно-вокальних творів вимагає звернення до проблем поетики та музичної семантики. Різні підходи до тлумачення поняття «поетика» в музикознавстві висвітлюється в роботах Л. Айзенбарт [1] та А. Поліщук [82]. Семантичні аспекти музичного твору, його смислоутворюючу роль та дискурсивні практики досліджують І. Тукова [100], Є. Морєва [70] та Л. Шаповалова [109, 110].

Для аналізу камерно-вокальних творів, особливо українських, надзвичайно важливим є глибоке розуміння їхньої літературної основи. Зокрема, особливого значення набуває дослідження поезії Т. Шевченка, що є фундаментальним текстовим джерелом для українських солоспівів. Різноманітні аспекти його поезій, що є ключовими для розуміння текстової основи солоспівів, висвітлюються в працях літературознавців. Так, сакральне, біблійні алюзії та філософський аналіз міфу в його творчості

розглядають В. Гусар [27], В. Радущкий [86], О. Забужко [33] та О. Бігун [15].

Аналіз структури та смислу поетичних текстів Т. Шевченка пропонують В. Смілянська та Н. Чамата [93]. У контексті дослідження текстомузичної форми, що є ключовим аспектом втілення поетичного тексту в музиці, важливе значення має вивчення феномена національної музичної мови (О. Козаренко [48]).

Одним з її проявів, що безпосередньо впливає на формування форми, є ритмо-інтонаційний аспект поезії. Зокрема, дослідження ритмо-інтонаційного аспекту поезії Т. Шевченка як чинника текстомузичної форми, наприклад, на матеріалі творів М. Лисенка, робить Л. Герасименко [20].

Наведений огляд мистецтвознавчих джерел засвідчує значну увагу дослідників до українських солоспівів та камерно-вокальної музики загалом, висвітлюючи різні аспекти жанрової специфіки, історичного розвитку, взаємодії слова й музики та феномену виконавства.

Загалом, треба зазначити, що сучасна наука активно відходить від виключно формального аналізу, інтегруючи історичний, культурний, семантичний та виконавський виміри, а також динамічні аспекти буття музичного твору. Зокрема, зростає увага до феномену виконавця та до аналізу динамічних процесів у сприйнятті музики та її функціонування в контексті культури й часу.

Розглядаючи історію українських солоспівів та камерно-вокальної музики в ретроспективі, мистецтвознавчі дослідження незмінно підкреслюють її глибокий зв'язок із народною пісенністю. Історія української музики нерозривно пов'язана з історією народної пісні, яка є фундаментом національного музичного мистецтва.

Народна музика, як безцінний скарб вокальних та інструментальних мелодій, передавалася з покоління в покоління упродовж багатьох епох, відображаючи реальні сторони життя українського народу. Вона є не тільки

музичним явищем, а і своєрідним літописом, що зберігає пам'ять про минулі часи, традиції, звичаї та світоглядні уявлення українців.

У жанрах камерно-вокальної музики, попри професійний розвиток, як зазначають дослідники, переважно й беззаперечно домінує народна пісенність, що є історичним фактом та живою традицією, що пронизує всю історію українського музичного мистецтва.

Згадані жанри розглядаються дослідниками як важлива платформа музично-стильових змін, що мають багату історію та складну еволюцію, з виокремленням ключових етапів їхнього розвитку.

Основними напрямками вивчення є історичний розвиток жанру та особливості його форм, зокрема, вокального циклу як центрального об'єкта аналізу. Фундаментальним для розуміння жанру є дослідження взаємодії музики й тексту, особливо на матеріалі поезії Т. Шевченка, що охоплює як літературознавчі аспекти тексту, так і теоретичні та семантичні особливості його музичного втілення.

Важливим фокусом наукових пошуків є феномен виконавства та музичної інтерпретації. Аналізується активна роль виконавця, різні види та аспекти інтерпретації, зокрема, в контексті камерного діалогу та співвідношення співака й мови.

Сучасні дослідження цих жанрів характеризуються відходом від виключно формального аналізу, інтегруючи історичний, культурний, семантичний та виконавський виміри. Водночас незмінно підкреслюється глибокий зв'язок українських солоспівів та камерно-вокальної музики з народною пісенністю як їхньою національною основою та живою традицією.

### 1.3. Еволюція жанру «солоспів» на матеріалі вокального циклу «Три українські весільні пісні» для сопрано з фортепіано М. Скорика.

Еволюція жанру «солоспів» у другій половині XX – на початку XXI століття може бути яскраво проілюстрована на прикладі вокального циклу «Три українські весільні пісні» для сопрано з фортепіано Мирослава Скорика. Вибір саме цього циклу зумовлений його репрезентативністю певних тенденцій в еволюції жанру солоспіву в досліджуваний період, а також тим, що він демонструє індивідуальний композиторський підхід до втілення тексту та формування циклічної форми. Аналіз цього твору надасть можливість поглибити розуміння взаємодії літературної основи та музичної мови композитора в контексті розвитку української камерно-вокальної музики.

Твір, написаний у другій половині 1970-х років, вирізняється наявністю кількох авторських редакцій – окрім версії для голосу в супроводі фортепіано, наявні варіанти з камерним та симфонічним оркестром. Цікаво, що початкова оркестрова версія була написана для баритона, проте згодом композитор створив варіант для хору *a cappella*, що стало відображенням його пошуків у руслі неофольклоризму. Хоча є різні голосові адаптації циклу (включно з альтом та меццо-сопрано), сольна партія у всіх редакціях завжди призначена для жіночого голосу.

Творчий метод М. Скорика характеризується зверненням до українських народних джерел, зокрема, до архаїчних зразків обрядового фольклору. Композитор активно розвиває *принципи неофольклоризму*, що стали знаковою рисою музики другої половини XX – початку XXI століття. Сутність його підходу полягає в органічному поєднанні автентичної народної мелодики та фольклору із сучасними композиторськими техніками та виражальними засобами.

Звернення М. Скорика саме до українських весільних пісень у досліджуваному циклі є важливим прикладом того, як фольклорне джерело впливає на еволюцію жанру солоспіву, збагачуючи його образний світ та



драматургію. Композитор спирається на певні типи обрядового фольклору, зокрема, на ліричні журні пісні, що містять елементи плачу, та на весільні ладкання. Журні пісні передають емоційне напруження весільного обряду, уникаючи, однак, прямої трагедійності.

Аналіз окремих частин циклу демонструє композиторське переосмислення згаданих народних форм. Перша мініатюра, *«Ой, летять залочки»*, відтворює характер журної пісні через протяжні інтонації та вільне метроритмічне прочитання тексту, створюючи скорботний ліричний образ, який розширює емоційну палітру солоспіву.

У другій пісні, *«Шуміла ліщина»*, що спирається на структуру ладкання (форма 6+6), М. Скорик застосовує новаторський прийом: контрастне зіставлення тужливого змісту тексту з мелодикою, що має танцювальний або енергійний характер. Таке парадоксальне поєднання створює багат шарову драматургію і показує, як у жанрі солоспіву відбувається ускладнення взаємодії слова й музики шляхом сміливих та гротескових зіставлень.

Кульмінацією циклу стає третя пісня, *«Хиляються ворота»*. Вона втілює трагедію нареченої-сироти, досягаючи максимальної емоційної напруги через поєднання тексту та музичних засобів.

Побудова драматургії циклу як послідовності контрастних емоційних станів та фольклорних типів – від лірики до гротеску й далі до трагічного фіналу – ілюструє, як в еволюції жанру солоспіву використовуються архаїчні народні моделі для створення глибоких та складних сучасних художніх концепцій. Таке переосмислення фольклорного матеріалу стає чинником оновлення виражальних засобів та структури камерно-вокального циклу.

Образна сфера циклу заснована на темі сирітського весілля, що зумовлює його глибоко трагічне інтонаційне наповнення. М. Скорик досягає цього, спираючись на жанрові особливості журної пісні

(лірико-драматичного типу) та ладкань, збагачуючи їх виразними формулами смутку.

Формотворення частин циклу демонструє еволюцію підходів до використання традиційних структур у жанрі солоспіву. Композитор обирає строфічну форму, де кожна нова строфа не просто повторює музику, а стає етапом наростання драматургічної напруги. Досягається вона шляхом кумулятивних змін на різних музичних рівнях: мелодійному розвитку, ладо-гармонічних зрушеннях, темпових варіаціях та регістровому розширенню, що сукупно посилює емоційне загострення, особливо це стосується фіналів кожного солоспіву та й циклу загалом.

Журливий характер поетичного тексту знаходить яскраве відображення в музичній мові. Специфіка мелодійного розвитку у вокальній партії типова для плачів, часто представляючи низхідний рух у межах вузьких інтервалів (пентахорду чи тетрахорду) з варіюванням певних ступенів ладу.

М. Скорик використовує ці фольклорні інтонації, застосовуючи сучасні композиторські засоби для посилення експресії. Наприклад, у пісні *«Ой летять галочки»* емоційне загострення досягається через транспозицію тонічного пентахорду в кожному куплеті до тональних сфер із трагічною семантикою (*b-moll, h-moll*), що створює динамічну напругу в рамках строфічної форми.

У фінальній мініатюрі, *«Хиляються ворота»*, драматизація здійснюється через розширення діапазону вокальної партії до нони, динамічне зростання до *ff* та використання кульмінаційного високого звуку відповідно до ключового текстуального моменту (*«Поклонися... що і свому»*). Таке поєднання архаїчних інтонацій, традиційної форми та сучасних засобів музичної виразності у вокальній та фортепіанній партіях є прикладом еволюції жанру солоспіву в бік *поглиблення психологізму та розширення драматичних можливостей*.

Особливе місце в драматургії циклу належить другій мініатюрі – «Шуміла ліщина», яка створює різкий контраст з іншими частинами та ілюструє багатогранність **взаємодії традиційного й новаторського** в еволюції жанру солоспіву.

Попри свій жвавий, танцювальний характер, що підкреслюється темпом, чіткою структурою та виразною мелодикою в душі скерцозного діалогу між солісткою та фортепіано, цей солоспів набуває в контексті циклу глибшого, трагічного забарвлення, сприймаючись як несамовитий танок. Таке парадоксальне поєднання трагічного змісту і веселої музики відображає архаїчні риси весільного обряду, де, за свідченням дослідників [наприклад, 38, с. 115], веселі пісні та танці співіснували з плачем нареченої. Використання цього фольклорного драматургічного парадоксу в структурі солоспівного циклу є прикладом еволюції жанру в бік *багатоплановості образності та ускладнення психологізму*.

За браком у згаданому солоспіві прямих інтонаційних ознак плачу, характерних для інших частин циклу, компенсується її потужною драматургічною функцією як контрастного елемента. Така внутрішня несумісність тексту та музики підсилює загальну напругу циклу, додаючи глибини його трагічному характеру. Складне внутрішнє та зовнішнє контрастування є характерною рисою вокальних циклів досліджуваного періоду, що відрізняє їх від більш однорідних ранніх зразків і свідчить про еволюцію жанру солоспіву в напрямку **ускладнення циклічної драматургії та розширення виражальних засобів**.

Художня цінність циклу М. Скорика «Три українські весільні пісні», що зумовлена глибоким переосмисленням фольклору, новаторським поєднанням традиційного та сучасного, та складній та виразній циклічній драматургії, здобув визнання слухачів та активне залучення в концертні програми. Також він увійшов до багатьох навчальних програм закладів вищої мистецької освіти, що підтверджує його значну роль в еволюції та утвердженні жанру солоспіву в українській музичній культурі.

Отримані результати свідчать, що вокальний цикл М. Скорика «Три українські весільних пісні» цілком обґрунтовано можна вважати репрезентативним прикладом, що ілюструє ключові тенденції еволюції жанру солоспіву в другій половині XX–на початку XXI століття. Дослідження продемонструвало *новаторський синтез архаїчного українського обрядового фольклору та принципів неофольклоризму*, що виявилось у зверненні до жанрів журної пісні та ладкання, забезпечивши глибоко трагічне наповнення та розширення образної палітри жанру.

Еволюційні процеси, які характеризуються *ускладненням циклічної драматургії*, побудованій на послідовному зростанні емоційної напруги та контрасті фольклорних типів, а також у оновленні підходів до надання традиційним формам, зокрема, строфічній, нової функції – кумулятивного розвитку, що реалізується через зміни музичних параметрів від строфи до строфи.

Аналіз музичної мови засвідчив *збагачення виражальних засобів жанру та поглиблення психологізму* шляхом інтеграції фольклорних інтонацій із сучасними прийомами інтонування, ладогармонічної специфіки, що втілено гротескним зіставленням тексту й музики, а також динамізацією фінальної частини циклу.

Осмислення місця вокального циклу М. Скорика в контексті загальної картини камерно-вокальних жанрів досліджуваного періоду та його значення в еволюції жанру здійснюється нами з опорою на запропоновану нами типологічну модель (Додаток 1). Її застосування до циклу М. Скорика дає змогу проаналізувати та класифікувати його специфічні риси на різних рівнях типології – від особливостей літературної основи (використання архаїчного фольклору) та музичної мови (неофольклористичний стиль, новаторське формотворення) до драматургічної та семантичної глибини.

Розгляд твору, крізь призму логіки запропонованого нами підходу, демонструє, як цикл, перебуваючи на перетині кількох типологічних

категорій, відбиває загальну тенденцію до багатовекторності в еволюції жанру солоспіву. Відтак застосування виведеної нами типологічної моделі виявилось релевантним та ефективним інструментом для дослідження складних процесів еволюції камерно-вокальних жанрів, сприяючи виявленню їхніх сутнісних характеристик.

### **Висновки першого розділу.**

Аналіз теоретико-методичних засад типології камерно-вокальної музики, здійснений у межах першого розділу, спонукає до формулювання низки принципових висновків. Насамперед типологія жанру, адаптована до камерно-вокальної музики, визнається нами та більшістю дослідників як надзвичайно складне, багатогранне питання, що потребує постійного переосмислення, уточнення та актуалізації. Така складність зумовлена як історичною еволюцією мистецтва та естетичних ідеалів, так і передусім багатоаспектною природою самого феномену камерно-вокальної сфери, центральним елементом якого є людський голос у його самотньому синтезі зі словом.

Багатогранність типології камерно-вокальних жанрів зумовлена динамічною природою вокального мистецтва та формується під впливом різноманітних чинників, серед яких специфіка вибору поетичного тексту та інтерпретацій його композитором, характер взаємодії музики і слова, музично-стильові особливості, композиційна будова, функціональне призначення тощо. Такий комплексний підхід враховує як історичний розвиток жанру, так і його сучасне побутування.

У сучасному музикознавстві приділяється значна увага вивченню українських солоспівів та камерно-вокальної музики, що відображено в різнопланових наукових працях. Зокрема, особлива зосередженість дослідників спрямована на ключові етапи становлення жанру в українському музичному мистецтві, тут йдеться про першу третину ХХ століття, що визначається науковцями як «доба національного вокального

мистецтва». Основними напрямками вивчення камерно-вокальної музики в парадигмі сучасного музикознавства є історичний розвиток жанру та особливості його форм, зокрема, вокального циклу як центрального об'єкта аналізу.

Одним із важливих аспектів дослідження жанру є вивчення взаємодії музики та поетичного тексту. Фундаментальним для розуміння жанрової сутності є аналіз саме цього синтезу, зокрема, на матеріалі поезії Т. Шевченка як одного з ключових текстових джерел українських солоспівів. Це пов'язано з тим, що творчість Кобзаря користується найбільшою популярністю серед композиторів, що дає змогу виявити глибинні зв'язки музичної інтерпретації з поетичним змістом. Сучасні дослідження в цій галузі охоплюють як літературознавчі аспекти тексту, так і теоретичні проблеми поезики та музичної семантики.

Ще одним важливим напрямом є дослідження виконавства та музичної інтерпретації, що має безпосередній зв'язок із сутністю камерно-вокального жанру та впливає на його типологічне осмислення. Науковці розглядають активну роль виконавця, різні види та аспекти інтерпретації, виконавський діалог, співвідношення вокалу та мови, історію виконавських стилів, а також естетичні та семантичні властивості камерного співу. Крім того, вокально-виконавська творчість аналізується як мистецтвознавчий аспект, що допомагає зрозуміти динамічність жанру.

Проведений джерелознавчий аналіз став підґрунтям для розробки власної моделі типології камерно-вокальних жанрів другої половини ХХ – початку ХХІ століття, для апробації якої, в якості матеріалу, було використано вокальний цикл М. Скорика «Три українські весільні пісні».

Встановлено, що цикл є яскравим прикладом опори на архаїчний український обрядовий фольклор, стилістично трансформований принципами неофольклоризму, що призводить до збагачення емоційної палітри жанру (зокрема, глибоким трагізмом) та розширення його образності.

Еволюційні процеси в жанрі солоспіву, що розглядалися на прикладі вокального циклу М. Скорика, демонструють формування складної циклічної архітекτονіки та оновлення принципів використання традиційних структур, зокрема, строфічної будови, що сприяє кумулятивному розгортанню драматургічної концепції. Музична мова циклу М. Скорика демонструє новаторський підхід до фольклорних інтонацій, що призводить до збагачення виражальних засобів та поглиблення психологізму.

Апробація розробленої типологічної моделі на матеріалі аналізу циклу М. Скорика підтвердила її аналітичний потенціал та релевантність для дослідження еволюційних процесів камерно-вокальних жанрів.

Виявлені в ході аналізу характеристики циклу – специфіка літературної основи, музичної мови, формотворення, драматургії та семантики – органічно вписуються в критерії моделі, що дозволяє здійснити його багатоаспектне ранжування.

Зрештою, аналіз проблематики типології камерно-вокальної музики, багатоаспектної сутності жанру солоспіву та інтегративного характеру сучасних досліджень дає змогу констатувати необхідність застосування комплексного підходу до типологічного аналізу.

Розроблена інтегративна типологічна модель розглядає камерно-вокальний твір не як статичний об'єкт, а як динамічне явище, що проявляється в тривимірному континуумі – часу, культури та особистості виконавця.

Таким чином, типологічний аналіз камерно-вокальних жанрів виходить за межі статичних схем і вимагає врахування всіх вимірів буття твору – від глибинних смислів тексту та музики до їхньої реалізації в кожному конкретному виконанні.

Незмінним лейтмотивом досліджень є глибокий зв'язок українських солоспівів із народною пісенністю як національною основою та живою традицією. Поєднання багатоаспектного аналізу та динамічного погляду на

буття жанру дає змогу повною мірою розкрити типологічну самобутність української камерно-вокальної творчості досліджуваного історичного періоду.



## Розділ 2

### **СОЛОСПІВИ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ XX – ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ НА СЛОВА ТАРАСА ШЕВЧЕНКА – У КОНЦЕРТНОМУ ДОСВІДІ ТА ВОКАЛЬНО-ПЕДАГОГІЧНОМУ РЕПЕРТУАРІ (НА МУЗИЧНОМУ МАТЕРІАЛІ ТВОРЧОГО ПРОЄКТУ)**

#### **2.1. Особливості виконання вокального циклу В. Рибальченка «Шість романсів на слова Т. Шевченка» для високого жіночого голосу в супроводі фортепіано.**

Поезія Тараса Шевченка є невичерпним джерелом для української камерно-вокальної музики, що знайшло відображення у великій кількості творів, створених композиторами різних поколінь.

Один із таких прикладів – цикл Всеволода Рибальченка *«Шість романсів на слова Т. Шевченка»* для високого жіночого голосу в супроводі фортепіано. Твір репрезентує жанр солоспіву, який, як ми вже неодноразово зазначали, посідає особливе місце в українській камерно-вокальній спадщині. Для того, щоб глибше зрозуміти художні особливості циклу В. Рибальченка, його новаторство та зв'язок із національними музичними традиціями, важливо чітко уявляти собі специфіку цього жанру, його історичне коріння та естетичні засади.

Солоспів, що з'явився у другій половині XIX століття разом із становленням української класичної музики та пов'язаний з діяльністю Миколи Лисенка, органічно впливає з багатой пісенно-фольклорної традиції. Він являє собою особливий тип вокальної мініатюри, що

характеризується багатошаровістю музичної тканини, розширеним мелодичним діапазоном та динамічною ритмічною організацією. Ключовою особливістю солоспіву є його спрямованість на індивідуалізоване розкриття художньо-образного змісту, що зумовлює необхідність глибокого осмислення твору з боку виконавця.

Кожен номер циклу В. Рибальченка майстерно відображає ключові характеристики українського солоспіву, який розвивався на міцних традиційних засадах водночас, спираючись на народну ліричну пісню. Йому притаманні простота та щирість емоційного змісту, естетична краса та довершеність музичної думки, переважання куплетної форми та нерозривне взаємопроникнення поетичного слова й музики.

Період 60-х років XX століття, коли був написаний цей цикл, ознаменувався посиленою увагою українських композиторів до жанру романсу. У творах В. Рибальченка цей жанр збагатився індивідуальністю інтонацій, що сформувалися на основі народно-пісенного мелосу. Його романси вирізняються відвертістю, мелодичною щедрістю та емоційною свободою вислову, що додає їм особливої привабливості.

Варто зазначити, що звернення до поезії Т. Шевченка завжди було надзвичайно актуальним питанням для українських композиторів, що простежується у різні історичні періоди. Його слово надихало митців на створення численних творів, які збагатили вітчизняну камерно-вокальну спадщину.

Наріжним каменем у освоєнні шевченківської поезії став **Микола Лисенко** (1842–1912), який заклав основи української академічної музики. Поруч із ним до спадщини Кобзаря активно зверталися такі видатні композитори, як **Денис Січинський** (1865–1909), **Василь Барвінський** (1888–1963) та **Федір Надененко** (1902–1961).

У XX століття шевченківська тематика і надалі надихала цілу плеяду майстрів. Серед них варто виділити **Анатолія Кос-Анатольського** (1909–1983), **Михайла Жербіна** (1911–1976), **Юлію Рожавську**

(1915–1981), **Юлія Мейтуса** (1903–1997), братів **Георгія** (1913–1992) та **Платона** (1918–1992) **Майбород**, а також **Богдану Фільц** (1930–2010), **Ігоря Шамо** (1925–2005) та **Мирослава Скорика** (1938–2020). Такий широкий спектр імен свідчить про невичерпну натхненність, яку поезія Т. Шевченка дарувала українським музикантам упродовж багатьох десятиліть.

Крім того, у другій половині ХХ століття, композитори **Віталій Губаренко** (1934–2000), **Леся Дичко** (нар. 1939), **Юрій Іщенко** (нар. 1938), **Іван Карабиць** (1945–2002) та **Віталій Кирейко** (1926–2016), також продовжили традицію звернення до поезії Т. Шевченка, збагачуючи його музичне втілення новими виразними засобами та інтерпретаціями.

Саме в такому контексті наслідування традицій, дослідження циклу *«Шість романсів на слова Т. Шевченка»* В. Рибальченка набуває особливої значущості. Композитор майстерно створює в ньому широкий діапазон драматургічних контрастів, що дає змогу багатогранно розкрити художньо-образний світ творів Кобзаря. Водночас В. Рибальченко особливу увагу приділяє тембровим і динамічним характеристикам вокалу, а також різноманіттю ладогармонічної мови циклу. Вказані елементи стають ключовими для драматургічного розвитку та музичної виразності, передаючи всю різноплановість поетичних текстів Т. Шевченка, що охоплює спектр від глибоко психологічних та філософсько-споглядальних роздумів до мрійливо-ліричних образів та епічних оповідей.

Перший романс циклу, *«Ой стрічечка до стрічечки»*, є прикладом вимогливості В. Рибальченка до виконавської майстерності. Співачка має не просто бездоганно володіти технічним арсеналом, а й досягати глибокого осмислення та виразної подачі кожного слова, що можливо лише за умови точного інтонування та чіткого дотримання всіх авторських ремарок, які опосередковано вказують на тонкі нюанси поетичного тексту.

Особливим викликом є умовна друга частина романсу, що починається зі слів «*Ой плахотка...*». Тут відбувається різка зміна темпу до *Presto* ( $\text{♩}=200$ ), що є значним виконавським випробуванням.

За такої швидкості критично важливим стає збереження артикуляційної чіткості, ясності слів та мелодійної лінії. Це ускладнюється авторським динамічним нюансом *piano*, що вимагає від співачки виняткового контролю над звуком. Завершення романсу ставить перед вокалісткою завдання ретельного відтворення динамічних градацій – від тонких музичних нюансів та змін у динаміці до потужного *crescendo* від *piano* до *ff*, що підкреслює емоційний катарсис твору.

Другий романс циклу, «*Якби мені крила*» (з поеми Т. Шевченка «Сотник»), вирізняється цікавими композиційними рішеннями В. Рибальченка. Його початок представлений повторенням однієї фрази тричі, де кожного разу вокалістка має проінтонувати її з новим смисловим відтінком, збагачуючи образ, зберігаючи водночас чітку ритмічну пульсацію співаного слова. Такий прийом слугує своєрідним вступом до основної частини, що починається з *Allegro assai* ( $\text{♩}=152$ ).

Тут композитор створює складний темповий контраст – раптовий перехід від повільного руху до швидкого, що вимагає від співачки особливої вокальної та сценічної майстерності, а також глибокого відчуття пісенно-танцювального стилю. У частині *Moderato con moto* В. Рибальченко застосовує змінний розмір ( $2/4 - 3/4 - 4/4 - 3/4$ ). Зазначене, разом із постійними динамічними змінами, становить значний технічний та виконавський виклик, що вимагає від солістки максимальної концентрації виконавського апарату. Романс завершується витонченою нотою «ля» *a cappella* у динаміці *pp*, що є надзвичайно складним завданням для точної позиційної манери виконання, вимагаючи ідеального контролю над інтонацією та звуком без супроводу фортепіано.

Третій романс циклу, «*Ой піду я не берегом – лугом*», є безумовним лірико-драматичним центром усього циклу, концентруючи в собі найглибші

емоційні переживання. Його інтенсивний драматичний зміст та висока експресія досягаються майстерним використанням композитором постійних динамічних змін, що створюють рельєфні контрасти між *piano* та *forte*. Динамічні зіставлення тут є не просто технічним прийомом, а слугують потужним засобом для підкреслення внутрішнього конфлікту та емоційної напруги, закладеної в поетичному першоджерелі.

Кульмінацією солоспіву є його завершення вокалізом, який функціонально стає емоційним відголоском та смисловим узагальненням основної частини цього номеру. Саме у вокалізі на виконавицю покладається відповідальне завдання: відчувати та передати всю багатогранність туги, болю та внутрішньої трагедії героїні. Згаданий фрагмент є найбільш драматичною вершиною не тільки в контексті одного романсу, а й усього циклу, підсумовуючи його емоційну кульмінацію та залишаючи слухача з глибоким відчуттям емпатичного переживання.

Четвертий романс циклу, *«Подражання сербському»*, також вирізняється значною технічною складністю, що вимагає від виконавиці технічної майстерності та емоційної чутливості. Головним викликом є необхідність демонстрації тонких, але виразних змін настрою – від стриманого оповідального тону до глибоко особистого ліричного вислову. Перетікання емоційних станів потребує вокальної гнучкості та глибокого розуміння художнього задуму твору.

Завершальна частина романсу, позначена як *Andantino con moto*, виконується в делікатній динаміці *piano* у верхній теситурі, що є значним випробуванням, що передбачає виняткову інтонаційну чистоту та філігранну позиційну подачу звука для збереження прозорості та крихкості образу, закладеного композитором.

П'ятий романс циклу, *«Із-за гаю сонце сходить»*, є найглибшим і найбільш напруженим у театральнo-драматичному плані. Він розгортає перед слухачем трагічну та гостроконфліктну історію, що охоплює долю кріпачки, козака та жорстокого пана-ката.

Композитор досягає такої високої драматичної напруги через провадження постійних та несподіваних змін метроритму (3/4 – 4/4 – 2/4), які створюють відчуття невірноваженості та постійної внутрішньої боротьби. Окрім того, В. Рибальченко майстерно використовує різкі динамічні контрасти – від потужного *ff* до ледь чутного *pp*. Такі контрасти підкреслюють зіставлення конфліктних образів, наповнюючи їх глибоким трагедійним змістом та протистояння антагоністичних сил.

Шостий романс циклу, «*Якби таки...*» (фрагмент із поеми Т. Шевченка «Гайдамаки»), написаний у надзвичайно швидкому темпі – *alla breve*. Темпова характеристика вже зумовлює суттєве виконавське навантаження. Композиція містить численні текстові повтори, які, проте, у процесі виконання мають бути семантично урізноманітнені для збагачення образно-художнього змісту, адже кожен повтор має набувати нового емоційного або смислового відтінку, розкриваючи глибину поетичного тексту.

Майже в кожному такті романсу присутні різкі динамічні зіставлення *forte* – *piano*, що вимагає від співачки миттєвої реакції, мобільності виконавського апарату та виняткового контролю над звуком. Складність цього романсу полягає в необхідності бездоганно дотримуватися швидкого темпу у високій вокальній позиції при абсолютній чистоті інтонування.

Сказане робить солоспів «*Якби таки...*» одним із найскладніших і найвіртуозніших солоспівів циклу як з огляду вокальної техніки, так і художньої інтерпретації.

У сучасному камерно-вокальному мистецтві солоспів, як самобутній різновид українського романсу не втрачає своєї актуальності й набуває нового звучання завдяки прагненню вокалістів до його театралізації. Цикл В. Рибальченка «*Шість романсів на слова Т. Шевченка*» демонструє невичерпні можливості для сучасної виконавської інтерпретації, що блискуче підтверджено, зокрема, їх концертним виконанням заслуженою артисткою України Валерією Туліс.

У її виконанні цикл перетворюється на глибоке занурення в образно-сміслові основи поетичного першоджерела. Її виконавська мета полягає в піднесенні значущості поетичного слова Кобзаря та відтворенні національної експресії образного змісту, і жанр солоспіву надає їй для цього всі необхідні художні засоби.

Інтерпретація В. Туліс відзначається майстерною роботою з паралельним осмисленням поетичного та мелодійного тексту. Вокалістка, інтонуючи слова, надає їм різного художнього забарвлення, що дає їй можливість тонко підкреслювати персоніфіковані характеристики образу. Такий підхід забезпечує виконавську свободу в трактуванні змісту пісенного матеріалу, сприяючи створенню оригінальної інтерпретації.

Крім суто вокальних технік, В. Туліс активно інтегрує акторську майстерність, міміку та пластику на сцені. Її виконання ґрунтується на створенні особливого сценічного образу, який розкриває новизну характерів та інтонацій емоційного прочитання тексту. Такий підхід включає глибоку орієнтацію на етично-ціннісні основи солоспіву як жанру народної музики, усвідомлення художньо-історичних підвалин композиторського стилю В. Рибальченка (зокрема, неофольклоризму), розуміння природи художнього виразу в кожному романсі циклу, а також специфіки вокального звуковидобування відповідно до високих канонів української вокальної школи та національних традицій академічного виконавства. Загалом, її інтерпретація характеризується синтезом глибокого осмислення, технічної досконалості та виразної сценічності.

Вищезазначені особливості виконавської інтерпретації В. Туліс, зокрема, її прагнення до багатогранного розкриття образів та інтеграції сценічної майстерності, цілком корелюється з теоретичними положеннями **В. Антонюк**, яка підкреслює, що для професійного вокаліста український солоспів – це не лише музичний твір, а й «національна експресія співаного слова» та «особливий світ душевної розповіді, що виражається в голосі з інтимною щирістю та сповідальністю» [7, с. 67–77].

Таке бачення солоспіву безпосередньо відображається у творчому підході В. Туліс, де технічна досконалість слугує меті глибокого емоційного та національно забарвленого розкриття тексту, що є запорукою автентичної та переконливої інтерпретації українського солоспіву.

Інтерпретація В. Туліс солоспівів В. Рибальченка демонструє виняткову чистоту тону та гнучкість фразування, що є характерною особливістю її виконавської манери. Названі якості, поряд із природним хистом співачки, що включають естетичні, акустичні та емоційні характеристики звуку, а також її індивідуальна манера виконання, яка проявляється в інтонаційній точності, метроритміці та фразуванні, є значущими аспектами її творчої діяльності. Артистизм, технічна вправність, досконале володіння регістрами та динамічним діапазоном, а також послідовна академічна манера співу формують її характерну манеру звуковедення та тембру голосу.

Варто зазначити, що цілісне формування вказаних вокальних та інтерпретаційних особливостей значною мірою зумовлене педагогічною концепцією В. Антонюк, під керівництвом якої здобувала освіту В. Туліс. Згадана концепція фокусує увагу на синтезі національної експресії, глибинної емоційності та технічної досконалості у вокальному мистецтві.

В. Туліс прискіпливо працює над розкриттям потенціалу кожного елемента твору – його інтонації, динаміки, темпових характеристик, артикуляції, фразування та агогіки, формуючи так власний, впізнаваний виконавський стиль у контексті української вокальної школи.

Аналіз циклу В. Рибальченка «Шість романсів на слова Т. Шевченка» у виконавській інтерпретації В. Туліс слугує ключовим інструментом для практичної верифікації та поглиблення прикладної спрямованості інтегративної типологічної моделі камерно-вокальних жанрів [Додаток 1], яка, на нашу думку, відповідає на виклики множинності концептуальних векторів, що простежуються у вокальних циклах ХХ – початку ХХІ століття.



Як зазначають дослідниці В. Антонюк та І. Федоровська, така багатогранність вимагає переосмислення традиційних підходів до стильового аналізу [3, с. 4–5]. Саме розуміння багатогранності, яка є наслідком складної взаємодії всіх вимірів твору (від композиторського задуму до виконавської реалізації), підтверджує необхідність застосування нашої інтегративної моделі для всебічного дослідження циклу В. Рибальченка.

Ми розглядаємо типологію солоспіву не як статичну класифікацію нотного тексту, а як **динамічне явище**, що існує і проявляється в **тривимірному просторі: часу, культури та особистості виконавця**. Виконавська інтерпретація В. Туліс є яскравим прикладом того, як цей простір втілюється в реальності, інтегруючи три ключові виміри.

**Час (історичний контекст).** Цикл В. Рибальченка, створений у 1966 році, відображає певний етап розвитку української композиторської школи, де посилювалися тенденції до професіоналізації та формування чітких фахових критеріїв, а також зберігався зв'язок із фольклорно зумовленими жанровими різновидами [7, с. 12]. Аналіз демонструє, як композитор вдало інтегрує інтонації народного епосу (наприклад, у п'ятому романсі *«Із-за гаю сонце сходить»*) з характерною для цього історичного періоду неофольклорною тенденцією. Виконання В. Туліс, своєю чергою, показує, як історично закорінені музичні та поетичні елементи актуалізуються в сучасному концертному просторі, демонструючи їхню життєздатність та здатність до нового прочитання крізь призму сьогодення вокального мистецтва.

**Культура (національний контекст).** Поезія Т. Шевченка є фундаментальним пластом української культури, а її музичне втілення в солоспівах — одним із найглибших проявів національної ідентичності. Наша модель типології враховує **музично-поетичний синтез та семантику**, як один із ключових вимірів. У циклі В. Рибальченка ця взаємодія реалізується через глибоке занурення композитора в зміст

Шевченкового слова, передачу його глибинно-психологічних, філософсько-споглядальних, мрійливо-ліричних та епічних вимірів. Виконання В. Туліс, що ґрунтується на розумінні «національної експресії співаного слова» (термін В. Антонюк) та «особливого світу душевної розповіді» [7, с. 67–77], є прикладом осмисленого занурення в культурний код. Вона не просто інтонує слова, а надає їм різного художньо-семантичного забарвлення, підкреслюючи персоніфіковані характеристики ліричних героїв, що є проявом її глибокого розуміння естетичних принципів та художньо-історичних підвалин композиторського стилю (неофольклоризм).

**Особистість виконавця (індивідуальний вимір)** є центральним елементом будь-якої музичної інтерпретації, і в контексті нашої моделі, В. Туліс стає ключовою фігурою, що інтегрує впливи часу та культурних особливостей. Її виконавська майстерність, сформована під керівництвом В. Г. Антонюк та вдосконалена великим виконавським досвідом у міжнародному контексті, дає змогу їй глибоко «фільтрувати» та осмислювати всі параметри музичного твору.

Співачка майстерно працює з композиційною структурою та драматургією циклу, зокрема, з принципом контрасту (що яскраво простежується в романсах *«Подражаніє сербському»* чи *«Якби мені крила»*). Особлива увага приділяється тембровим і динамічним характеристикам, що сприяє максимально точному розкриттю художнього задуму композитора.

Крім суто вокальних засобів, В. Туліс активно використовує акторську майстерність, міміку та пластику на сцені, створюючи «особливий сценічний образ». Сказане є прямим втіленням її індивідуального досвіду, знань та майстерності. Такий комплексний підхід дає нагоду їй не тільки відтворити музичний матеріал, але й наповнити його (скористаємося в цьому випадку влучним формулюванням Н. Гребенюк), «максимальною деталізацією різноманітних виразових

засобів» [25, с. 91], перетворюючи кожне виконання на живий діалог з аудиторією та яскраво демонструючи вокальну харизму камерного співака.

Саме здатність виконавця, у цьому випадку В. Туліс, до такої інтеграції – «фільтрування» всіх чинників твору крізь призму власного досвіду, знань та майстерності – визначає повноту реалізації його художнього потенціалу.

Аналіз переконливо свідчить, що запропонована нами типологія є не тільки прикладним інструментом аналізу, а й ефективним методологічним підходом до дослідження камерно-вокального жанру, у рамках якого **акустичне втілення твору знаходить свою довершеність, проходячи шлях від початкового композиторського імпульсу через глибоке художнє осмислення виконавцем, та в момент живого виконання маніфестує цей імпульс безпосередньо слухацькій аудиторії.** Тобто перетворює суто графічну нотну партитуру на живий, багатовимірний феномен, який реалізується через системну інтерференцію чинників виконавської інтерпретації, хронотопу твору та культурної парадигми.

Відтак представлений інтегративно-типологічний підхід забезпечує якісно нові можливості для вивчення камерно-вокального жанру, сприяючи глибинному осягненню його як багатоаспектного явища, що розкриває свою справжню сутність у виконавській інтерпретації.

## **2.2. Вокальний цикл Ігоря Шамо «10 романсів на слова Т. Шевченка» в концертно-виконавській творчості співака.**

У камерно-вокальному мистецтві музична інтерпретація поетичного слова посідає провідне місце, адже вона транслює емоційний зміст тексту та формує новий вимір художнього сприйняття. В українській музичній культурі поетична спадщина Т. Шевченка, як ми вже зазначали, має вагоме значення, втілюючи національний дух, відбиваючи історичну пам'ять та визначаючи морально-етичні орієнтири нації.

З огляду на сказане, у дослідженні вокального циклу І. Шамо на слова Т. Шевченка, центральне місце посяде розгляд музично-поетичного синтезу та семантики, що є одним із ключових елементів запропонованої нами типологічної моделі.

Важливо врахувати, що основи образних сфер музичного світу І. Шамо, як зазначає В. Болгар, ґрунтуються на розширеному розумінні лірики як органічної проєкції на український фольклор. І підкреслює, що джерела його лірики криються «... у простих жанрових формулах: пісні, танці, яскравих гармоніях, камерності звукописання, відточеності формотворення» [13, с. 102].

Наведена думка співзвучна з поглядом Б. Фільц, яка характеризує цей цикл, як побудований на інтонаціях українського пісенного фольклору. Вона зазначає, що кожен номер циклу втілює певний фольклорний жанр – від веснянки до танцювально-жартівливих пісень та хороводів [104, с. 23].

В. Данилець, своєю чергою, розглядає фольклор як «... узагальнену естетико-філософську категорію з притаманними для народного мистецтва метафорами та символами, що характерно для неофольклорного типу музичного мислення» [29, с. 89]. Така концепція, на нашу думку, є ключовою для розуміння глибинного зв'язку творчості І. Шамо з народними джерелами.

Глибоке занурення в природу поетичного слова Т. Шевченка розкриває його внутрішню музикальність. О. Захарчук визначає поетичний текст Кобзаря як втілення «ритмо-мотивів експресивного вірша», що не підпорядковується жодній філологічній теорії, описуючи їх як «розкрилені» та «заокруглені», суто музикальні ритмо-мотиви» [35, с. 38]. Це вказує на те, що текст Т. Шевченка сам по собі є музикальним, із чіткою ритмічною та мелодичною структурою, про такі тексти нерідко кажуть: «сам лягає на музику».

Своєю чергою, О. Мельничук наголошує на високій фольклорно-генетичній суті поезії великого Кобзаря, особливо в аспекті її інтонаційних

зв'язків з українською народною піснею, у якій закладено міцний фундамент для музичної інтерпретації [69, с. 86].

Відтак у контексті нашої типологічної моделі, наведені погляди науковців на музикальність поетичного слова та його глибокий зв'язок із фольклором стають відправною точкою для аналізу вокального циклу І. Шамо.

Вокальний цикл Ігоря Шамо «*10 романсів на слова Т. Шевченка*» вирізняється багатогранністю виражальних засобів та стилістичних рішень, що притаманні українській вокальній музиці. У кожному з номерів композитор демонструє індивідуальне бачення інтерпретації поетичних текстів, майстерно поєднуючи традиційні народні форми з інноваційними композиційними техніками або їхнім синтезом. Така синергія дає змогу не тільки втілити українську автентичність, а й суттєво збагатити емоційний та драматургічний потенціал твору.

Побудова циклу ґрунтується на принципах образного, темпового та жанрового контрасту, де кожен солоспів є своєрідним штрихом до музичного портрету української жінки, що охоплює широку палітру її настроїв, хвилювань та глибинного філософського сприйняття навколишнього світу.

Солоспів «*Така доля моя*» (*Andantino doloroso*) написаний у простій тричастинній формі. Його відкриває меланхолійна мелодія на тлі фортепіанних арпеджіо, що створює настрій думи. Цей звуковий образ Б. Фільц порівнює з переборами кобзи чи бандури [104, с. 23], підкреслюючи глибинний зв'язок твору з українським фольклором. Вокальна лінія підкреслює відчуття суму та безвиході, особливо через використання альтерованих IV $\sharp$  та VI $\sharp$  ступенів, які посилюють драматизм у фразах «*безталаним*» та «*оддали в москалі*».

Виконання цього номера циклу вимагає глибокого розуміння психологічного стану ліричної героїні та виразної артикуляції, а також ретельного балансу між емоційною експресією та технічною чистотою.

Взаємодія голосу й фортепіано є ключовою для повного розкриття текстуального змісту, оскільки жанрова специфіка думи вимагає від виконавця повного «проживання» музично-поетичного образу.

Солоспів «*У перетику ходила*» (*Moderato innocento*) написаний у куплетно-варіантній народній формі, що складається із чотирьох куплетів без приспіву. І. Шамо використовує цю структуру для створення простої, але глибоко символічної музичної композиції. Кожен куплет варіює основну тему, розкриваючи різні аспекти тексту водночас, зберігаючи структурну єдність форми. Основна тема звучить невимушено та спокійно завдяки легкій гармонії та простим ритмічним формулам, що викликає асоціації з традиційними хороводними піснями.

Солоспів «*У гаю, гаю*» (*Accarezzevole*) відтворює характер колискової і побудований у простій тричастинній формі, що доповнена розгорнутою вокально-інструментальною кодою. В основі його тексту – любовна лірика, де хлопець запрошує дівчину на побачення, створюючи атмосферу ніжності та очікування. Виконання солоспіву вимагає глибокої чуттєвості та пильної уваги до найдрібніших деталей для адекватної передачі тонких емоційних відтінків та внутрішнього світу ліричних героїв.

Композиція солоспіву «*Якби мені черевики*» (*Allegro moderato*) є яскравим зразком танцювально-жартівливої пісні. Її музична тканина ґрунтується на характерних ритмо-мотивах Т. Шевченка, які гармонійно поєднуються з енергійними танцювальними ритмами, створюючи життєрадісний музичний портрет. Мелодія вокалу відзначається простими мотивами, що легко запам'ятовуються, танцювальний характер яких підкреслюється виразними синкопами та динамічними акцентами.

Виконавиці необхідно підкреслювати вокальними засобами ці ритмічні та мелодичні елементи, чуйно реагуючи на загальну музичну драматургію, особливо у фразах із високим емоційним навантаженням. Вказані параметри вимагають точної артикуляції та динамічно гнучкого

виконання. Важливо, що композитор акцентує ключові драматургічні моменти й у фортепіанній партії, забезпечуючи глибоку синергію з вокальною лінією та посилюючи цілісність художнього висловлювання.

Солоспів «*Ой одна я, одна*» (*Andantino con afflizione*) написаний у тричастинній формі, що характеризується варіантним розвитком основної теми. Перший розділ, який є центральним носієм драматургічного навантаження, характеризується переважанням тривалих нот, що створює ефект замисленого зітхання, навіюючи відчуття зупиненого часу та абсолютної безвиході.

Контрастний середній розділ (*Piu mosso, agitato*) вибудовується навколо нової теми, підкресленої насиченими гармоніями, ритмічною активністю фактури та виразною ритмоформулою  $\text{J. } \text{♪}$ , яка органічно завершує фрази, віддзеркалюючи внутрішню ритміку поетичного тексту. Динамічна та скорочена реприза надає початковій темі нового гармонічного забарвлення: альтераційне балансування IV та підвищеної IV $\sharp$  ступенів (що формує тритоновий інтервал щодо тоніки *a-moll*) створює глибоко щемливий, тужливий настрій.

Особливу увагу привертає майстерна музична інтерпретація поетичного слова. Спостерігається виразна насиченість тексту шиплячими приголосними (як-от у словах «*билиночка*», «*щастя*», «*красу*», «*очі*», «*дівочі*»). У музичному втіленні ці звуки здебільшого супроводжуються низхідним рухом мелодії, підкреслюючи спад емоції.

Проте, у кульмінаційній зоні, два специфічні шиплячі конструкти – «*між чужими*» та «*де ж дружина*» – навпаки набувають висхідного напрямку. Такий фонетично-семантичний прийом є яскравим свідченням глибинного прочитання І. Шамо поезії Т. Шевченка. Він демонструє, як «опуклі» фонетичні риси тексту трансформуються в структурну формульність музичного висловлювання, а посилення концентрації шиплячих звуків утворює потужний кумулятивний ефект, що підсилює синергію музики та слова в найдраматичніший момент солоспіву.

Солоспів «*Зацвіла в долині*» (*Allegretto sostenuto*), вибудований у тричастинній формі з репризою, яскраво демонструє гармонійну синергію народних інтонацій та самобутньої композиторської індивідуальності І. Шамо.

Б. Фільц визначає цей твір як хоровод [104, с. 23], що знаходить підтвердження в наявності двох різнохарактерних тематичних блоків. Вони складаються з коротких, повторюваних мотивів, які протиставляються один одному, імітуючи традиційну взаємодію соліста та хору. Особливу увагу привертає використання змінного метру (5/4, 3/4, 3/2), що є характерною ознакою експедиційного нотування фольклору та надає звучанню органічної гнучкості. Вказаний ритмічний аспект поєднується з типовими для І. Шамо соковитими гармоніями, що проявляється в нашаруванні та міжтактовому розгалуженні септакордів, збагачуючи колористику звучання цього номеру циклу.

Солоспів «*Закувала зозуленька*» (*Andantino con dolore*) структурований у тричастинній формі, і за жанровою приналежністю Б. Фільц відносить його до колискової [104, с. 23]. Він вирізняється витонченою мелодійною виразністю та глибоким емоційним наповненням, що втілює трагічні мотиви, характерні для народного життя. Вокальна лінія є основним провідником емоційного навантаження: її плавний, наспівний розвиток підкреслюється ритмічною єдністю з фортепіанним супроводом, де «похитування» арпеджіованих гармоній (що віддалено нагадує баркаролу) створює настрій світлого суму та відчуття внутрішнього діалогу. Семантичне забарвлення основної тональності *d-moll* додатково підсилює елегічний настрій.

З огляду на музичну інтерпретацію поетичного тексту, особливої уваги в цьому солоспіві заслуговує його фонетичний аспект. Привертає увагу специфіка проспівування закритих складів: зокрема, завуальована підміна приголосного звуку «В» на голосний «У» в складі «ДІВ-» (у слові «*дівчинонька*») створює додатковий відтінок ліричної м'якості та



інтимності. Крім того, вимова свистячих і шиплячих приголосних у повільному темпі (наприклад, у словах «зозуленька», «дівчинонька», «дівочі», «квіточки») набуває особливої експресивності. Зокрема, у слові «дружини» композитор акцентує звук «Ж» додатковим форшлагом у вокальній партії, посилюючи драматичний або зітхальний характер. Фонетична конструкція «з усього світу» постає як найскладніша для вокального виконання, оскільки вимагає від співачки особливої технічної майстерності та чіткості артикуляції.

Такі деталізовані фонетичні рішення І. Шамо свідчать про його глибинне розуміння семантики поетичного слова та використання звукових образів як невід'ємної частини музичної драматургії. Поєднання музики та поетичної фонетики є яскравим прикладом музично-поетичного синтезу, який наша типологічна модель розглядає як ключовий елемент інтерпретації камерно-вокального жанру.

Солоспів «*Ой стрічечка до стрічечки*» (*Moderato*) є прикладом композиції з активним драматургічним розвитком, побудованої в куплетно-варіативній формі. Його основною рушійною силою стають часті зміни метроритму та акцентуація слабких долей, що надає музичній тканині легкого і граційного характеру. Провідна тема є носієм концентрованого емоційного навантаження, тоді як гармонічний супровід підкреслює її динаміку, використовуючи прості, але колоритні акорди в гострій ритміці. Загалом солоспів охоплює три куплети з кодою, яка підкреслює сатиричне ставлення ліричної героїні до себе.

З погляду музичної інтерпретації поетичного тексту, цей солоспів демонструє виразний прийом І. Шамо – репетиції (повтори) на одній ноті. Така техніка вимагає від виконавця глибокого наповнення цих повторів внутрішньою драматургією, аби уникнути монотонності та руйнації релевантного текстового фразування. Примітно, що здебільшого повтори на одній ноті припадають на слова в зменшувально-пестливій формі: «*стрічечка*», «*ніченьки*», «*плахотка-червчаточка*», «*дівчаточка*», що

свідчить про свідоме використання композитором репетицій саме на складних фонетичних конструкціях, які містять шиплячі та свистячі звуки.

З одного боку, такий підхід може здатися полегшенням для артикуляції, проте з іншого – він вимагає надзвичайно ретельного фонетично-вокального опрацювання та внутрішнього наповнення для досягнення бажаного художнього ефекту. Вказаний прийом є показовим для розуміння музично-фонетичного синтезу у творчості І. Шамо.

Солоспів «*Чого мені тяжко*» (*Con moto*), написаний у двочастинній формі, будується на виразній мелодії глибокого емоційного змісту. Вокальна партія вирізняється драматично насиченим тематизмом, що передає стан внутрішнього хвилювання та переживань. Фортепіанний супровід, представлений бурхливими тріолями (розмір – 9/8), створює ефект постійного руху, що відповідає авторському визначенню характеру виконання та підкреслює загальне емоційне напруження.

Під час створення інтерпретаційної версії цього номера поетичний текст вимагає максимальної уваги до ритміки, оскільки кожна фраза починається із затакту. Вокальна складність полягає в необхідності поєднання чіткої артикуляції зі «збігом» з вертикаллю партії фортепіано, адже в досить швидкому темпі необхідно точно «влучати» в останню тріольну вісімку.

Особливістю поетичного тексту є його побудова на питальних реченнях, де характерні для них слова розташовані на початку фрази, із затакту. Цікаво, що коли фраза починається з питального слова («*чого*», «*що*», «*чи*»), композитор знову використовує прийом повторення однієї ноти. Отже, І. Шамо, ніби спеціально підкреслює важливість цих слів у загальній драматургії твору, надаючи їм особливої вагомості та акцентуючи увагу слухача на внутрішньому пошуку чи сумнівах ліричного героя.

Солоспів «*Ой, gon gonaka*» (*Allegro moderato con fuoco*), написаний у двочастинній формі, транслює чіткий та енергійний музичний образ, жанрові ознаки якого криються вже в самій назві твору. Композиція

відкривається потужним восьмитактовим фортепіанним вступом, що задає динамічний тонус і готує слухача до вступу солістки. Яскраво виражений танцювальний характер, закладений у ритміці та мелодії гопака, втілюється жвавою вокальною лінією з акцентовано ритмічним фортепіанним супроводом. Мелодія відзначається швидкими рухами та гострими ритмічними малюнками, що підсилюють динаміку твору.

Поетичний текст у цьому солоспіві є уривком із поеми Т. Шевченка «Гайдамаки»; водночас композитор ретельно працював із текстом, обираючи рядки, які найкраще відповідали задуму його циклу. Звертає на себе увагу інтервальна будова основних мелодичних ліній: починаючи з першого вигуку «*Ой, гоп*», який втілено стрибком на чисту квінту, і надалі мелодика так чи інакше балансує та розвивається навколо цього інтервалу, що семантично підкреслює підстрибування в танці. Найбільш іронічні фрагменти тексту, такі як «*а я так до шинку*», композитор втілює використанням колористичних прийомів – октавного глісандо, що додає гумористичного забарвлення. Важливо вказати, що як у тексті-оригіналі проглядається структура двох куплетів, так і у своїй композиторській інтерпретації І. Шамо підкреслює поділ двох розділів форми інструментальною інтерлюдією.

Проведений нами аналіз демонструє, що солоспіву І. Шамо на вірші великого українського поета є взірцем глибокого синтезу музики та поезії, де кожен елемент – від мелодії до гармонії – сприяє розкриттю змісту та емоційної глибини шевченківського слова. Композитор майстерно передає притаманні поезії Т. Шевченка драматизм, ліризм та інші емоційні стани, підкреслюючи смислові акценти та звукові особливості віршованого тексту. Згадані аспекти дають змогу музичними засобами відтворювати внутрішню ритміку та інтонаційну структуру поезії.

Цикл солоспівів І. Шамо об'єднаний низкою спільних рис музичної інтерпретації, що відображає глибоке занурення композитора в поетичний світ Кобзаря. Серед ключових аспектів його музичного трактування

поетичного тексту вирізняються поєднання ліричності та драматизму, інтеграція фольклорних елементів, виразна гармонічна мова, тісний зв'язок тексту й музики, а також роль акомпанементу як невід'ємної частини драматургії.

Таким чином, цикл *«10 романсів на слова Т. Шевченка»* І. Шамо постає як взірць вдалої композиторської інтерпретації поетичних образів, кожен номер якого передає глибокі емоційні переживання через стилістичні прийоми та засоби музичної виразності, спрямовані на всебічне підкреслення смислових та емоційних шарів поезії Т. Шевченка.

Наше дослідження вокального циклу Ігоря Шамо *«10 романсів на слова Т. Шевченка»* має на меті спроектувати отримані аналітичні результати в царину розробленої нами типологічної моделі камерно-вокальних жанрів, яка трактує солоспів як динамічне явище, що проявляється в тривимірному просторі. Саме з метою практичної апробації запропонованої нами типологічної моделі, під час підготовки власної концертної програми в рамках реалізації творчого проєкту, ми зосереджували увагу на тому, як цей простір втілюється в реальності, інтегруючи ключові виміри.

**Час (історичний контекст).** Створений у 1959 році, вокальний цикл І. Шамо *«10 романсів на слова Т. Шевченка»* є відображенням своєї епохи – середини ХХ століття – періоду, коли українська музика активно розвивалася, зберігаючи глибокі фольклорні основи й водночас інтегруючи новітні композиційні техніки. У той час композитори свідомо розширювали горизонти музичного втілення поетичного слова Кобзаря, що стало виразним маркером кроскультурного часопростору України. Звернення І. Шамо до «простих жанрових формул: пісні, танці» [13, с. 102] та народно-пісенних принципів формотворення, як зазначає В. Болгар, переконливо демонструє глибоку закоріненість твору у своєму історичному моменті.

**Культура (національний контекст).** Поезія Т. Шевченка займає центральне місце в українській музичній культурі, будучи фундаментальним втіленням національного духу, історичної пам'яті та морально-етичних орієнтирів. Багато композиторів, від класиків до сучасників, зверталися до його спадщини. І. Шамо, інтерпретуючи поезію Кобзаря, спирався на її «фольклорно-генетичну суть» та «інтонаційні зв'язки з українською народною піснею» [69, с. 86], що, на думку О. Мельничук, є наріжним каменем для її музичної інтерпретації. Цей підхід підкреслює глибоке занурення композитора в національний культурний код.

**Особистість виконавця (індивідуальний вимір).** Усі вищезазначені рівні – від глобальних контекстів до конкретних характеристик твору – пропускаються крізь фільтр особистості інтерпретатора. У контексті нашого дослідження, авторка творчого проєкту, під час підготовки власної концертної інтерпретації циклу І. Шамо, прагнула максимально повно «зчитати» маркери та впливи, відповідно до типологічної моделі, з метою створення художньо обґрунтованого виконавського прочитання, що вимагало опанування вокально-технічних засобів, глибокого аналізу та розуміння таких аспектів:

- фонетично-семантичне прочитання поезії Т. Шевченка в інтерпретації І. Шамо, особливо в солоспівах *«Ой одна я, одна»* та *«Закувала зозуленька»*, де специфіка проспівування приголосних та закритих складів була об'єктом ретельного опрацювання.
- усвідомлення необхідності наповнення внутрішньою драматургією репетицій на одній ноті, характерних для *«Ой стрічечка до стрічечки»* та *«Чого мені тяжко»*, аби уникнути монотонності та зберегти цілісність музично-текстового фразування.
- відтворення характерного танцювального та жартівливого характеру солоспівів (*«Якби мені черевики»*, *«Ой, гоп гопака»*) шляхом чіткого акцентування ритмічних мотивів та динамічних нюансів, що забезпечувало

органічну взаємодію вокальної та фортепіанної партії та повноцінне втілення художнього задуму;

– забезпечення оптимального тембрового балансу та стильової єдності між голосом та фортепіано, з особливою увагою до реалізації ритмічних вертикалей. Це було ключовим для розкриття текстуального змісту та досягнення злагодженості та єдності художнього прочитання, особливо в солоспівах, що тяжіють до жанру думи («Така доля моя»), де багатшаровість музичного втілення вимагала особливої ансамблевої синхронізації та глибокого проникнення в психологічний стан образу.

Таким чином, практична апробація інтегративної типологічної моделі на прикладі циклу І. Шамо «10 романсів на слова Т. Шевченка» підтвердила її універсальність та ефективність. Пропонована модель є дієвим методологічним інструментом, здатним систематизувати процес підготовки виконавської інтерпретації як для досліджуваного циклу солоспівів, так і для будь-якого іншого камерно-вокального твору. Вона дає змогу глибинно аналізувати твір, інтегруючи глобальні контексти та найдрібніші виконавські нюанси, забезпечуючи цілісність та художню переконливість прочитання.

Окремо зазначимо, що залежно від того, куди зміщується фокус уваги інтерпретатора – на якому з параметрів типологічної моделі він концентрується – можна отримати різні аналітичні результати. Проте, ідеальним варіантом є ситуація, коли всі параметри аналізуються комплексно та врівноважено, що забезпечує найбільш повне та багатогранне художнє прочитання твору.

### **2.3. Елементи інтерпретації солоспівів Л. Колодуба на слова Т. Шевченка.**

Творчість Т. Шевченка, пройнята глибоким ліризмом, національною самосвідомістю та філософськими роздумами, упродовж століть надихає українських композиторів на створення музичних творів. Вагоме місце в

цьому мистецькому діалозі посідає постать Л. Колодуба, який звернувся до поетичної спадщини Кобзаря, створивши низку виразних солоспівів. У цих композиціях автор прагнув передати емоційний світ поезій та розкрити їхню сутність засобами музичного мистецтва.

Детальний аналіз музичної мови його творів, їхньої фактури, мелодичних і гармонічних особливостей є ключовим для розуміння композиторського задуму та виконавських аспектів. Саме така ретельна інтелектуальна підготовка до інтерпретації циклу відкриває шлях до розкриття його художньої глибини та багатогранності, вимагаючи звернення до фундаментальних теоретичних засад камерно-вокального виконавства.

У цьому контексті цінним є визначення, запропоноване дослідником А. Полкановим, який вважає, що логіку виконавської форми слід розглядати: по-перше, з урахуванням трьох паралельних планів виражальності; по-друге, з огляду на активність словесно-поетичних образів та інтонацій і їхню здатність породжувати так звану «стильову інтонацію»; по-третє, припускаючи часову процесуальну співвіднесеність композиційних функцій вокального й інструментального рядів; по-четверте, зважаючи на добір стилістичних засобів у вокальній та інструментальній партіях, їхньої спільності й відмінностей [81, с. 13]. Наведені положення є надзвичайно важливими та застосовними для нашого дослідження загалом, і для аналізу й інтерпретації солоспівів Л. Колодуба на вірші Т. Шевченка зокрема.

Насамперед у камерно-вокальному творі співіснують і взаємодіють три основні плани, що формують його зміст та впливають на інтерпретацію: поетичний текст, вокальна мелодія та фортепіанний супровід. У солоспівах Л. Колодуба на вірші Т. Шевченка кожен із цих елементів має самостійне значення, однак їхнє органічне поєднання створює цілісний художній образ. Інтерпретатор мусить враховувати глибоку образність шевченкового слова, емоційну насиченість і структурні

особливості музики Л. Колодуба, забезпечуючи єдність їхнього звучання. Наприклад, драматизм тексту солоспіву «*Тополя*» втілюється як у напруженій вокальній партії, так і в тривожному фортепіанному супроводі.

Поезія Т. Шевченка вирізняється особливою інтонаційною виразністю та потужною силою образів, що мають глибокий емоційний і національно-символічний зміст. Згадані риси суттєво впливають на музичну мову композитора, породжуючи «стильову інтонацію» (за А. Полкановим) його солоспіву – своєрідне поєднання поетичного та музичного первнів.

Під час інтерпретації солоспівів Л. Колодуба виконавець має передати мовленнєві інтонації та відтінки почуттів, закладені в поетичних образах. До того ж взаємодія вокальної партії та фортепіанного супроводу в часопросторі є ключовим аспектом інтерпретації, адже фортепіано може доповнювати, ілюструвати, контрастувати або формувати самостійний емоційний фон для вокальної лінії.

У солоспівах Л. Колодуба така співвіднесеність реалізується по-різному, і правильне розуміння функцій кожної мелодичної лінії та їхньої взаємодії в часі є необхідним для створення цілісної і переконливої виконавської форми, що особливо помітно в драматичних моментах солоспіву «*Доленько моя*». Нарешті, Л. Колодуб застосовує певний набір стилістичних засобів як у вокальній, так і у фортепіанній партіях. Аналіз згаданих засобів, їхньої спільності та відмінностей дає змогу глибше зрозуміти композиторський задум та віднайти відповідні інтерпретаційні рішення.

Відтак підхід А. Полканова, що враховує багат шаровість виражальних планів, музикальну проактивність поетичного першоджерела, взаємодію вокального та інструментального рядів і стилістичні особливості, є цінним методологічним інструментом для дослідження та інтерпретації солоспівів Л. Колодуба на слова Т. Шевченка. Він органічно



доповнює розроблену нами інтегративну типологічну модель, розкриваючи глибину їхнього змісту та художню цінність.

Для повного розуміння глибини та оригінальності солоспівів Л. Колодуба на слова Т. Шевченка критично важливо детально дослідити композиційні характеристики кожного з них у безпосередньому співвідношенні з потенційно важливими елементами аналітичної роботи над інтерпретацією.

До того ж традиційні методи композиційно-драматургічного аналізу, що включають поглиблений аналіз структури, музичної мови, гармонічної палітри, ритмічних особливостей, фактурних рішень та специфіки взаємодії вокальної і фортепіанної партій у кожному окремому романсі виявить, як саме композитор музичними засобами втілює глибокі поетичні образи Т. Шевченка, та які конкретні завдання та можливості для їхнього розкриття він ставить перед виконавцем.

Солоспів «*Закувала зозуленька*» на слова Т. Шевченка має тричастинну безрепризну форму, яка апелює до поетичної основи вірша та свідомо вступає в діалог з українською народною піснею з аналогічною назвою, використовуючи впізнавані інтонації та образи.

Перший розділ (*Andantino*) відкривається пейзажним фортепіанним вступом, що завдяки тембровим, фактурним і гармонічним засобам майстерно змальовує живописну картину природи, створюючи атмосферу весняного гаю. Такий інструментальний епізод готує слухача до появи головного звукообразу – зозуленьки, яка згодом втілюється у вокальній партії. Вокальна лінія цього розділу має виразні ознаки впливу народного мелосу: наспівність, ладові звороти та ритмічна гнучкість безпосередньо відсилають до фольклорних джерел, передаючи відчуття спокою природи на тлі барвистого супроводу.

Другий розділ несе значне контрастне оновлення, що проявляється насамперед зміною тональності (*g-moll–G-dur*). Він набуває більш моторного, рухливого характеру, що відображає зміну настрою або

розвиток внутрішнього стану героїні. Активізація вокальної лінії супроводжується ущільненням фактури партії фортепіано, яка стає насиченою, інтенсивною, для створення динамічного зростання та підготовки до кульмінації.

Третій розділ, що відокремлено ферматною паузою та поверненням в основну тональність, зосереджується на метафоричності шевченківського слова, зокрема, рядків: *«Закувала зозуленька / В зеленому гаї, / Заплакала дівчинонька – / Дружини немає»*. Тут відбувається розщеплення образів: зозуля представлена як звукообраз, втілений світлим тембром і характерними інтонаціями імітує кукання зозулі, створюючи враження присутності природи. Водночас вокальна партія повністю зосереджується на образі збентеженої дівчини, що оплакує свою долю. У цій частині майстерно поєднуються речитативні фрази, які підкреслюють мовленнєву інтонацію страждання та розповіді про горе, з вокалізами широкого дихання у високому регістрі, що передають глибину смутку – своєрідний крик душі, можливу імітацію плачу чи стогону – у контрасті зі прозорими, «флейтовими» тембрами фортепіано.

Загалом така композиційна побудова солоспіву *«Закувала зозуленька»* створює ефект кінематографічності, де кожен розділ функціонує як окрема сюжетна сцена: спочатку – ліричний пейзаж, далі – динамічна картина/внутрішнє хвилювання, і зрештою – трагічна кульмінація людського горя на тлі байдужої природи, де звук зозулі-флейти постає як сумний свідок. Образ зозулі-флейти особливо підкреслюється в наявному оркестровому аранжуванні цього солоспіву, де відповідні мелодичні лінії дійсно виконуються флейтою, що посилює візуальні та темброві асоціації.

Уся композиція сприймається як своєрідне «розкадрування», що вимагає від виконавців чіткого розмежування характерів розділів, уважного ставлення до змін тембрів і фактури, а також максимальної емоційної і технічної гнучкості вокальної партії для ретрансляції і наспівного

фольклорного характеру, і драматичного речитативу, і наповненості високих кульмінаційних нот.

Спостереження за композиційними рішеннями Л. Колодуба в солоспіві *«Закувала зозуленька»* знаходять теоретичне підґрунтя в дослідженнях, що стосуються взаємодії поетичного слова, народного мелосу та музичних засобів у камерно-вокальній творчості. У цьому контексті надзвичайно влучною є думка Л. Макаренка: «Поетична транскрипція народних пісень відбувається в дуже лаконічній формі, музичний символ має важливу образотворчу і формоутворюючу функції та сприймається в контексті природних явищ, символічних образів та знаків» [66, с. 53]. Наведене визначення точно окреслює принципи, закладені як у поетичній основі Т. Шевченка, так і в музичному втіленні Л. Колодуба в згаданому солоспіві.

З огляду на концепт лаконічної «поетичної транскрипції народних пісень» (за Л. Макаренка), вірш Т. Шевченка є яскравим прикладом цього. Поет використовує знайомий народний мотив – кування зозулі як передвісника долі чи символу туги – і в стислій, концентрованій формі (всього чотири рядки) передає глибокий драматизм жіночої долі, протиставляючи квітучу природу людському горю. Лаконічність вимагає від композитора максимальної змістової насиченості кожного музичного елемента, що є безпосереднім втіленням думки Л. Макаренка про «музичний символ має важливу образотворчу і формоутворюючу функції» [66, с. 53].

У солоспіві Л. Колодуба музика не просто ілюструє текст, а виступає як система музичних символів. Оркестровий вступ першого розділу – це образотворчий символ гаю, природи. Вокальна мелодія першого розділу, що опирається на народні інтонації, символізує як зозулю, так і глибинний зв'язок із народними уявленнями про долю. У третьому розділі звукообраз зозулі, набуває подвійного значення: це і звук природи, і народний символ – передвісник або свідок горя. Чергування речитативних і наспівних,

експресивних фраз у вокальній партії цього розділу стає образотворчим символом самого процесу страждання та його осмислення. Усі згадані музичні символи водночас виконують формоутворюючу функцію: кожен розділ постає як окремий план або ракурс розкриття поетичної ідеї – від панорами природи до крупного плану людського страждання. Це і створює згаданий ефект *кінематографічності* та структурує музичний твір.

Нарешті, згадані музичні символи «сприймаються в контексті природних явищ, символічних образів та знаків», як зауважує Л. Макаренко [66, с. 53]. Кування зозулі (природне явище), зелений гай (пейзажний образ), сльози дівчини та відсутність дружини (символи горя і самотності), а також сама зозуля як знак-передвісник – усі ці елементи тексту знаходять своє пряме або опосередковане втілення в музиці Л. Колодуба. Тембри, що асоціюються з природними звуками; характер вокальної партії, що передає емоційний стан людини; загальна драматургія солоспіву, що підкреслює контраст між вічною природою та трагічною людською долею – усе це є провідними мотивами як народної творчості, так і поезії Т. Шевченка.

Відтак можна стверджувати, що музична мова Л. Колодуба тут функціонує як складна система символів, що тісно взаємодіє з поетичним змістом на різних рівнях, розкриваючи глибину закладених у вірші образів і значень.

Спираючись на проведений музично-семантичний аналіз, можна окреслити ключові виконавські аспекти роботи над цим твором, виявлені під час підготовки концертної програми в межах цього творчого проєкту.

У першому розділі (*Andantino*) завдання вокалістки – уважно слухати фортепіанний вступ, щоб відчувати атмосферу (весняний гай, живописна картина природи, створена тембрами та гармоніями) й органічно «влитися» у звучання, ніби голос є частиною створюваного весняного пейзажу. Вокальна лінія має бути наспівною, гнучкою ритмічно, з виразними ознаками народного мелосу. Співачка має віднайти у своєму

колористичному арсеналі інтонації, що апелюють до народної пісні про зозулю, передаючи відчуття ліричності та безпосередності, що властиві фольклорним джерелам. Спів має бути вільним, без форсування звуку, зосередженим на красі ладових зворотів на тлі барвистого оркестрового супроводу.

Другий розділ приносить значне контрастне оновлення. Вокалістка має бути готовою до зміни настрою та характеру – від спокою природи до більш моторного, рухливого стану, що відображає внутрішні зміни героїні або розвиток сюжету. Від виконавиці вимагається максимальна емоційна та вокальна залученість, навіть мімічно-артикуляційно готуючи слухача до подальшого розвитку подій.

Третій розділ є трагічною кульмінацією. Уже згадане образне розщеплення вимагає від співачки максимальної емоційної глибини та технічної гнучкості. Потрібно майстерно поєднувати:

- речитативні фрази: вони мають звучати як жива мовленнєва інтонація страждання та розповіді про горе (*«Заплакала дівчинонька – Дружини немає»*), що вимагає чіткої дикції, гнучкого темпоритму (не суворо метричного) та зосередженості на змісті слів.
- вокалізи широкого дихання у високому регістрі: це «крик душі», «імітація плачу чи стогону» передбачають наявність у співачки відмінної техніки легато, міцної опори дихання для довгих фраз та вміння співати наповненим звуком у верхньому регістрі, виражаючи глибокий смуток без вербального наповнення.

Виконавиця має створити чіткий контраст між своїм голосом (людське горе) та тембром зозулі (байдужа природа). Це вимагає тонкої ансамблевої та тембрової координації, щоб «звукообраз» зозулі звучав поруч, але окремо від виразу людського страждання.

Загалом, виконавський аналіз солоспіву *«Закувала зозуленька»* підкреслює, що його успішне виконання залежить від вміння співачки та піаніста працювати як злагоджений механізм, чітко розмежовуючи

«сцени»-розділи, глибоко проникаючи в зміст тексту та його символіку, і майстерно використовуючи вокальні та інструментальні засоби для передачі всієї палітри емоцій – від ліричного спокою до драматичного відчаю та трагічного фіналу. Поєднання наспівності народного мелосу, гнучкості речитативу та сили кульмінаційних вокалізів є основним викликом для вокалістки.

Солоспів *«Тополя» (Moderato, g-moll)* має чітко окреслену тричастинну репризну форму, що сприяє послідовному розкриттю драматичного сюжету своєрідної тужливої балади.

Починається солоспів з лаконічного вступу, акорди якого одразу занурюють слухача в атмосферу неспокою та хвилювання, створюючи передчуття трагічних подій. Їхньою характерною рисою є соковиті гармонії, що досягаються завдяки використанню ладових засобів, властивих як класичній музиці (зокрема, гармонічний мінор), так і елементів ладів народної музики. Таке поєднання надає звучанню особливої виразності та національного колориту.

Перший розділ твору, позначений темпом *Moderato* та тональністю *g-moll*, будується на вокальній мелодії баладного типу, яка, ніби імітує усну розповідь. Вона має яскраво виражений фольклорний характер. Особливо помітно це у її початкових інтонаціях, де використано характерний квінтовий хід вгору, що часто зустрічається в народних піснях, зокрема, тужливого чи розповідного характеру. Подальше повторення домінантової V ступені закріплює ладову основу, надаючи мелодії стабільності, але водночас, зберігаючи інтонаційну близькість до народного першоджерела. Мотив одразу окреслює образ ліричної героїні, її долю, тісно пов'язану з народною традицією та її глибокою символікою. У тексті з'являється образ самотньої тополі, яку *«гне вітер до самого долу»*, мелодія першого розділу музично віддзеркалює цю метафору.

В українській народній символіці тополя часто уособлює самотню дівчину, її вразливість, нещасливе кохання чи трагічну долю. Образ

«тополі, що гнеться додолю» підкреслює страждання, беззахисність перед зовнішніми силами (вітром-долею) та неминучість фатуму. Саме такий глибоко народний, тужливий характер мелодії першого розділу передає цю символіку, створюючи образ героїні, що наодинці протистоїть життєвим викликам.

Різкий контраст першому розділу створює середній розділ (**B**), позначений темпом *Animato*. Він має потужний драматичний характер і чітко відокремлюється від крайніх частин солоспіву не лише зміною темпу та фактури, але й суттєвим тональним зсувом: відбувається перехід з *g-moll* у *b-moll*. Така раптова модуляція на малу терцію вниз підсилює відчуття тривоги, напруги та трагізму, символізуючи різкий злам у долі героїні, перехід до кульмінаційних подій.

Незвичайність та емоційну нестабільність розділу підкреслює розмивання метроритмічної сітки застосуванням перемінних метрів (2/4, 3/4), що створює ефект схвильованого, нерівномірного «дихання» або пульсу, який нагадує живу, емоційно перенасичену мову або ж стан глибокого душевного потрясіння.

У згаданому розділі вокальна мелодія характеризується розширеною інтервалікою та використанням високих нот, що, безумовно, підсилює драматизм та емоційну напругу. Голос ніби «зривається», виражаючи крик відчаю чи болю. Велика кількість агогічних позначень автора (таких як *ritenuto*, *accelerando*, *fermata* тощо), що уводять від суворой метроритмічної точності, спрямована на створення ефекту живого мовлення, а точніше – відтворення інтонацій народної традиції голосіння. Композитор, ніби дає співакці можливість імпровізувати, виражаючи біль та відчай так, як це робиться в справжньому народному плачі, надаючи виконанню автентичності та глибини переживання.

Трагізм ситуації, пов'язаної із загибеллю коханого на війні (про що йдеться в тексті цього розділу), виражається через характерні октавні стрибки у вокальній партії. Особливо це помітно на словах: «полюбила

*чорнобрива козака» та «якби знала, що покине, була б не любила».* Такі різкі, широкі стрибки підкреслюють фатальність вибору героїні, силу її почуття в минулому та глибину її теперішнього розпачу, жалю та докору. Вони є яскравим вираженням афекту, шоку від втрати та гіркого усвідомлення *«якби знала»*.

Водночас супровід фортепіано бере активну участь у створенні образу, підтримуючи та підсилюючи зловіщу підступність долі, яка зруйнувала життя героїні. Фактура стає більш щільною, дисонантною, з різкими ритмічними фігурами, що ілюструють фатальні удари долі або ж внутрішню боротьбу героїні.

Завершує солоспів третій розділ – реприза (*A'*). Повернення до ***Tempo I (Moderato)*** та основної тональності ***g-moll*** створює відчуття формальної завершеності, циклічності та повернення до вихідного образу тополі, але вже на новому, трагічному рівні осмислення після пережитої драми.

Однак, на відміну від експозиції (першого розділу), фактура супроводу в репризі ущільнюється, від чого стає ще фатальнішою. Партія фортепіано активно нарощує драматизм, підкреслюючи неминучість трагічної долі героїні та на неживу форму – дерево (тополю).

Тут звучать ключові слова тексту – фінал трагедії – *«плакала, співала й на диво серед поля тополею стала»*. Музика репризи, зберігаючи інтонаційні зв'язки з початком солоспіву, тепер забарвлена драматизмом середнього розділу. Вокальна партія, ймовірно, адаптує початковий мотив для розповіді про фінальне перетворення, поєднуючи елементи ліричного плачу чи голосіння (*«плакала, співала»*) з констатацією метаморфози (*«стала»*).

Фортепіанний, драматичний супровід підкреслює саме трагічний аспект цього «дива», що є, за своєю суттю, вмиранням героїні як людини й перетворенням на мовчазний, але глибоко символічний образ самотності та нещасливої долі.



Таким чином, тричастинна форма солоспіву Л. Колодуба виявляється надзвичайно ефективною для послідовного, глибокого та емоційно насиченого розкриття шевченківської балади: від ліричного окреслення образу через драматичну кульмінацію до трагічного фіналу-перетворення. Вражає те, наскільки майстерно Л. Колодубу вдалося в такий лаконічний (для балади) твір вмістити великий та глибокий психологічний та символічний зміст, використовуючи водночас як виразні засоби академічної музики, так і органічно впроваджуючи елементи українського музичного фольклору (голосіння, інтонації народних пісень), що робить цей солоспів яскравим зразком національної камерно-вокальної лірики.

Підготовка до виконання солоспіву Л. Колодуба «*Тополя*» на слова Т. Шевченка – складне та відповідальне завдання для вокалістки. Твір вимагає глибокого проникнення в його музичну та поетичну сутність, вміння поєднати академічний спів із виразністю народної інтонації та драматичним хистом.

Детальний аналіз музичної структури та змісту цього солоспіву виявляє ключові виконавські аспекти для вокалістки.

Перший розділ (*Moderato, g-moll*) висуває технічні вимоги до виконання мелодійного контуру із квінтовым ходом вгору та повторенням домінанти, до того ж наповнюючи його інтонацією народного плачу, тужливої розповіді. Голос має звучати природно, у певному сенсі «народно», без надмірної академічної відшліфованості на початку солоспіву.

Середній розділ (*Animato, b-moll*) – драматичний центр твору, кульмінація емоційного переживання. Тут відбувається повна зміна характеру, темпу та тональності. Вокалістка має бути готова до потужного драматичного звучання. Розширена інтерваліка та високі ноти вимагають від неї відмінної вокальної техніки, вільного верхнього регістру та міцної опори дихання.

Найважливішим виконавським завданням цього розділу є відтворення ефекту народної традиції голосіння. Велика кількість агогічних позначень не є випадковою – композитор прагне передати емоційну нерівномірність, схвилюваність, що властива справжньому плачу. Співачка має працювати над тим, щоб ці прискорення, уповільнення, фермати звучали органічно, як вираз сильного болю, а не як формальні зупинки. Голос може звучати на межі зриву (важливо пам'ятати про гігієну голосу), з особливою експресією. Октавні стрибки на ключових фразах («*полюбила чорнобрива козака*», «*якби знала, що покине, була б не любила*») – це афектовані вигуки, точки найвищої напруги та трагічного усвідомлення. Їх потрібно виконати з максимальною драматичною силою, підкреслюючи фатальність кохання та глибину жалю. Співачка має відчувати й передати не лише текст, але й підтекст – зруйновані надії, біль втрати, докір долі.

У репризі (*Tempo I, g-moll*) вокалістка повертається до інтонацій першого розділу, але тепер вони забарвлені сумом, втомою та неминучістю фіналу. Голос має звучати згасаюче, як відгомін пережитого. Фраза «*плакала, співала*» символізує кульмінаційне вираження емоцій (спів-голосіння) перед остаточним зануренням у безмовність. Кульмінація – «*тополею стала*» – вимагає трагічної констатації перетворення, зникнення героїні. Голос має звучати, ніби завмираючи, переходячи в тишу, що символізує перетворення на мовчазне дерево. Співпраця з піаністом тут критично важлива для синхронізації фінального «завмирання» та відчуття спільної фатальності.

Солоспів Л. Колодуба «*Зоре моя вечірняя*», позначений темпом *Andante* та написаний у тональності *es-moll*, посідає особливе місце в циклі, окреслюючи своєрідну медіану. Його композиційна побудова значно відрізняється від інших номерів циклу, оскільки це єдиний солоспів, що має куплетну форму. Вибір строфічної форми є ключовим композиційним рішенням, що має глибокі драматургічні корені; він може символізувати

незмінність обставин та стану душі поета в неволі, що веде уявний діалог із природою.

Як зазначено, такий вибір, можливо, також є свідомим діалогом з умовно народною піснею на той самий текст, демонструючи прагнення композитора створити музичне втілення, що за художньою цінністю та глибиною не поступатиметься народним версіям, а, можливо, і перевершить їх. Його драматургія не будується на різких контрастах чи лінійному розвитку від зав'язки до кульмінації, а імовірніше на зануренні в медитативний стан, де кожен куплет є новим витком роздумів, повторенням тієї ж теми під дещо іншим кутом зору.

Твір розпочинається з фортепіанного вступу, який має чіткі ознаки пейзажної лірики. Його щільна, ритмічно орнаментована фактура майстерно створює звукову картину вечірньої природи, можливо, імітуючи мерехтіння зірок чи рух води, демонструючи ту ж «кінематографічність» у створенні візуального образу, що була помічена в першому номері циклу *«Закувала зозуленька»*. Згаданий інструментальний епізод є важливим елементом драматургії, що задає загальний лірично-споглядальний тонус твору ще до вступу солістки.

На тлі цієї музичної атмосфери звучить вокальна мелодія, яка характеризується широким диханням та плавним рухом, що охоплює широкий діапазон, але без руху широкими інтервальними стрибками, на відміну від драматичних стрибків у *«Тополі»*. Така плавна, наспівна мелодика ідеально пасує до тексту-роздуму, до уявного діалогу поета із зорею. Вона несе в собі спокій, велич і глибину переживання без зовнішньої афектації. Вказаний прийом звукозображальності, використаний для передачі картин природи (як ми вже бачили в першому номері циклу), тут також ефективно працює, ілюструючи простір неба із зорями, широчінь Дніпра, контури дерев.

У тексті солоспіву відбувається уявна розмова із зорями, що ведеться від особи Т. Шевченка, який знаходиться в неволі. Композитор майстерно

втілює красиві поетичні метафори. Так, образ *«як у Дніпра веселочка воду позичає»* поєднує небо й землю, символізуючи гармонію природи, її вічну красу та швидкоплинну мить радості. Музика передає цю картину через уже згадану ритмічно орнаментовану фактуру фортепіанного супроводу, що імітує переливи води або мерехтіння світла, тоді як плавна вокальна лінія підкреслює зв'язок між елементами природи. Образи *«сокорина віти розпустила, над водою верба похилилась»* є класичними для української лірики, символізуючи природу як свідка людських долі, тугу та смуток. Плавна-хвилеподібна вокальна мелодія широкого дихання, що охоплює широкий діапазон, безпосередньо «малює» ці картини, ілюструючи розмах віт та схилену поставу дерев.

Куплетна форма тут виявляється драматургічно виправданою, оскільки вона дає змогу глибинно розкрити стан ліричного героя через повторення музичного матеріалу при зміні тексту. Кожен куплет – це новий виток того ж самого переживання, звернення до зорі з новими образами та думками. Повторення однієї і тієї ж музичної структури на тлі мінливого тексту підкреслює незмінність внутрішнього стану поета, його прикутість до реальності неволі, на тлі якої лише природа залишається вільною і вічною.

Відтак солоспів *«Зоре моя вечірняя»* є майстерним зразком композиційно-драматургічного рішення, де Л. Колодуб, обравши куплетну форму, тонко передає лірично-філософський характер вірша Т. Шевченка. Через пейзажну фактуру фортепіано, плавну, широку вокальну мелодію та вміле музичне втілення поетичних метафор, композитор створює глибоко емоційний образ роздумів поета в неволі, його зв'язку з рідною природою та звернення до вічних символів. Драматургія твору будується не на зовнішніх конфліктах, а на внутрішньому світі ліричного героя, чий переживання повторюються і поглиблюються в кожному куплеті, створюючи відчуття незмінності його стану.

Виконання солоспіву Л. Колодуба «Зоре моя вечірняя» на слова Т. Шевченка ставить перед вокалісткою та піаністом завдання іншого характеру порівняно з більш драматичними творами циклу, такими як «Тополя». Тут акцент зміщується з гострого драматизму на глибинну лірику та створення атмосфери. Успіх виконання значною мірою залежить від здатності дуету (співачка та піаніст) створити єдиний, цілісний звуковий образ, що відображає внутрішній світ поета та красу вечірньої природи.

Ключовим аспектом для виконавців є розуміння та відчуття куплетної форми та її драматургічної функції. Це не твір із наростаючим розвитком до кульмінації, а швидше низка роздумів, можна, навіть, сказати, нав'язливих думок. Виконавське завдання полягає в тому, щоб уникнути монотонності куплетів. Кожна строфа, хоч і співається на одному тематичному матеріалі, несе дещо різні смислові та емоційні відтінки. Співачка має знайти тонкі нюанси у фразуванні, дихання, динаміці та вокальному тембрі, щоби підкреслити ці відмінності, не порушуючи водночас загального медитативного характеру. Повторення музики підкреслює незмінність стану поета в неволі, а зміни в тексті та їх виконавське втілення показують різні грані його переживань та думок.

Вокальна партія вимагає від співачки бездоганного легато та відчуття широкого дихання. Мелодія плавна, без різких, широких інтервальних стрибків, що дає змогу зосередитися на красі звуку, інтонаційній чистоті та тонкому динамічному нюансуванні в межах фраз. Широкий діапазон мелодії потребує від вокалістки вільного володіння голосом, забезпечення рівного, красивого тембру від найнижчих до найвищих нот без найменшого напруження. Голос має звучати природно, лірично, ніби він є частиною природи, яку змальовує музика та текст. Тут немає місця для відкритого драматизму; емоції виражаються через глибину тону, насиченість легато, тонкість фразування.

Виконавиця має глибоко проникнути в зміст тексту – це діалог поета в неволі із зорею, символом свободи та вічності. Голос має передати свого

роду інтимність цієї розмови, можливо, легкий смуток, але без розпачу. Важливо «оживити» поетичні метафори: плавність вокальної лінії ілюструє «веселочку, що воду позичає» або схилену над водою вербу, а загальне «широке дихання» – простори неба чи розпущені віти сокорини. Співачка має відчутти підтекст – тугу за рідним краєм, за свободою, що передається не через крик, а через глибинне, сповнене внутрішнього болю та надії, звернення до німого свідка його долі.

Співпраця вокалістки та піаніста в цьому солоспіві є нерозривною. Вони мають ідеально відчувати спільний темпоритм, погоджувати дихання, динаміку та артикуляцію. Піаніст має чути вокальну фразу й підтримувати її, а співачка – відчувати звуковий простір, створений фортепіано, інтегруючи свій голос у цю фактуру. Особлива увага приділяється переходам між куплетами – вони мають бути достатньо визначеними, але не руйнувати загального оповідального тону.

Крім того, виконання солоспіву «Зоре моя вечірняя» вимагає від виконавців високої культури звуку, глибокого розуміння поетичного та музичного матеріалу, вміння створити атмосферу споглядання та внутрішнього діалогу. Це твір, що вимагає не зовнішнього ефекту, а внутрішньої зосередженості, де краса мелодії, витонченість супроводу та глибина поетичного слова поєднуються для створення образу незламного духу на тлі величної природи.

Солоспів «*Доленька моя*» Л. Колодуба на слова Т. Шевченка позначений загальною вказівкою ***Rubato*** та написаний у тональності ***E-dur***, вирізняється складною композиційною та драматургічною структурою, що відходить від більш традиційних форм циклу. Твір має тричастинну форму, обрамлену вступом та кодою, що створює чітку архітекtonіку, але наповнену значною внутрішньою свободою.

Стилістика солоспіву вирізняється певними модерновими рисами, що проявляються в ускладненні гармонічної мови. Композитор активно використовує полігармонію (одночасне поєднання функціонально

несумісних акордів) та тональну модальність (поєднання елементів різних ладів або вихід за межі традиційної ладотональної системи). Згадані засоби створюють виразне, іноді напружене чи невизначене гармонічне тло, що відображає складність і багатогранність роздумів про долю. Гармонічна мова тут є далекою від класичної прозорості, вона занурює слухача у внутрішній, неспокійний світ ліричного героя.

Тричастинна форма з традиційними функціями розділів слугує каркасом для розгортання драматургії. Вступ задає початковий настрій, використовуючи модернову гармонічну палітру для створення атмосфери тривоги. Кода ж надає фінального коментаря або розчинення, підсумовуючи висловлене. Однак, наповнення цих розділів, особливо крайніх частин, має особливий характер.

Вокальна мелодія крайніх розділів демонструє риси, які можна віднести до мінімалізму: вона являє собою патерн, що будується на чотирьох звуках. Повторення цього простого мотиву на тлі складної гармонії створює цікавий контраст – ніби незмінна думка чи фіксація на ключовому понятті («*доленька моя*») звучить у постійно мінливому, складному світі внутрішніх переживань. Цей патерн символізує нав'язливість думки про долю, її невідворотність або ж спробу знайти стабільність у хаосі почуттів.

Загальна ремарка ***Rubato*** є визначальною для ритмічної та темпової свободи виконавців. Це передбачає максимальну гнучкість, що дає змогу співакці та піаністу реагувати на найтонші емоційні порухи. Велика кількість авторських ремарок щодо темпу та характеру виконання (*tranquillo, con moto, rallentando, ritenuto, tenuto, lento*) не обмежує цю свободу, а, навпаки, спрямовує її, окреслюючи емоційні «хвилі» всередині загального ***Rubato***. Є періоди спокою (*tranquillo, lento*), руху (*con moto*), уповільнення та зупинок, що підкреслюють роздуми чи сумніви, що створює агогічний рельєф, який робить музику максимально близькою до живої, схвильованої мови або внутрішнього монологу. Свобода

проявляється і у широкому застосуванні перемінного метру (4/8, 5/8, 3/8), що руйнує відчуття регулярної метричної пульсації, що робить ритмічну структуру непередбачуваною, додає відчуття сумніву, вагання або ж відображає нерівномірний плин думок та почуттів, які не вкладаються в строгі рамки.

Саме із цієї максимальної свободи ***Rubato***, агогіки та змінного метру постає головна інтерпретаційна задача – збереження драматургічної лінії. Попри всю гнучкість, виконання не має перетворитися на набір випадкових епізодів. Виконавці мають відчутти внутрішню логіку розвитку, емоційну «арку» твору, що веде від вступу до коди через контрастні розділи. Свобода має бути контрольованою, підпорядкованою розкриттю глибокого філософського та емоційного змісту шевченківського текста про долю.

Текст солоспіву є глибоко особистісним монологом, що ведеться від особи ліричної героїні – дівчини. У цьому монологі центральним символом-образом виступає «хустиночка». Дівчина звертається до неї з надзвичайною ніжністю, використовуючи лагідні та описові епітети: «мережена», «вишивана», «мальована». Цей образ хустинки несе в собі не лише символіку дівочої праці та майстерності, але і є вираженням почуттів героїні, оскільки дівчина збирається подарувати її своєму коханому. Контекст підкреслює соціальний аспект – обранцем є хтось, хто за соціальним статусом, ймовірно, нижчий, що викликає подив у оточуючих: «здивуються вранці люди, що в сироти хустка буде мережана, мальована». Цей момент натякає на соціальні перешкоди або осуд, який стоїть на шляху кохання, додаючи драматургії конфлікту.

У музиці цей образ хустинки та ніжне ставлення до неї, ймовірно, втілюється через мелодійний патерн на чотирьох звуках у крайніх розділах. Його повторюваність та простота на тлі складної гармонії можуть символізувати чистоту та фіксованість почуття любові, а також саму хустинку як конкретний, дорогоцінний для дівчини об'єкт. Загальне ***Rubato*** та агогічний рельєф у вказаних розділах дають можливість співакці



передати всю палітру ніжності, трепету та, можливо, смутку, пов'язаного із цим образом та майбутнім подарунком.

Реприза, позначена темпом *Con moto*, привносить значне драматичне посилення. Якщо крайні розділи – швидше інтроспекція та звернення до символу, то середня частина, а особливо реприза, переходить до дії або рішучого висловлювання. Саме на словах: «*а я косу розплітаю, з дружиною походжаю*» відбувається кульмінація твору. Наведена фраза є надзвичайно сильною: розплітання коси – символ зміни дівочого стану на жіночий, перехід до заміжжя; «*з дружиною походжаю*» – констатація (бажаної чи реальної) єдності з коханим. У контексті соціального осуду, ця фраза може бути викликом долі або ж гірким усвідомленням неможливості такого щастя. Драматизм тут набирає обертів, підсилюється це через більш активний темп (*Con moto*), ущільнення фактури фортепіано, зростання динаміки. Лаконічність музичного висловлювання Л. Колодуба, яка вже була відзначена в «*Тополи*», тут проявляється у використанні того ж чотиризвукового патерну, але тепер він звучить із новою силою та експресією, несучи на собі вагу кульмінаційного тексту, що підкреслює майстерність композитора створювати максимальний драматургічний ефект мінімальними засобами.

Завершується солоспів кодою. Після драматичної кульмінації репризи, кода приносить відчуття згасання та приреченості. Тут звучать ніби зітхання та тоскні звернення в нікуди: «*Доленька моя, матінко моя...*». Ці слова є виразом повного відчаю, зверненням до абстрактних понять (доля) чи до фігури, яка могла б захистити чи допомогти (матінка). Музика коди відображає це розчинення та безвихідь – повернення до повільного темпу (*lento*), використання розрідженої фактури, згасаючої динаміки, дисонуючих чи порожніх гармоній. Мелодійні елементи є фрагментованими, уривчастими, імітуючи ці зітхання та безнадійні вигуки. Кода є трагічним підсумком роздумів про долю, що завершується відчуттям самотності та безсилля перед нею.

Загалом, у солоспіві «Доленька моя» Л. Колодуб через поєднання модернових стилістичних рис (гармонія, ритм, агогіка) з умовно мінімалістичною мелодикою крайніх розділів та традиційною формою з обрамленням, майстерно розкриває внутрішній світ ліричної героїні. Він передає її ніжне ставлення до символу кохання («хустиночка»), драматичну напругу, пов'язану із соціальними перешкодами та прагненням до щастя, що досягає кульмінації в репризі, і завершується трагічною констатацією приреченості в коді. Використання лаконічних музичних засобів для вираження глибокого драматизму є характерною рисою стилю композитора в цьому циклі.

Виконання солоспіву Л. Колодуба «Доленька моя» є одним із найскладніших завдань у циклі для вокалістки та піаніста, оскільки вимагає віртуозного поєднання технічної точності, глибокого емоційного занурення та максимальної виконавської свободи, передбаченої композитором. Стилїстика твору з її модерновими рисами, ускладненою гармонією та нестандартним темпоритмом висуває особливі вимоги до виконавців.

Кожна ремарка в нотному тексті цього солоспіву (*tranquillo, con moto, rallentando, ritenuto, tenuto, lento*) – це підказка до зміни характеру та емоційного забарвлення, і співачка має вільно переключатися між цими станами, зберігаючи водночас драматургічну лінію твору – від інтроспекції до кульмінації і трагічного згасання.

Вокальна партія в крайніх розділах, що побудована на мелодійному патерні із чотирьох звуків, вимагає особливого підходу до інтонування. Хоча мотив простий, він звучить на тлі ускладненої гармонічної мови, використання полігармонії та тональної модальності. В таких умовах вкрай необхідними виконавськими здібностями є відмінний музикальний слух та точне інтонування, щоби потрапляти в незвичні, альтеровані звуки гармонії без фальші. Патерн має бути виконаний не механічно, а різною штриховою технікою та акцентами, залежно від емоційного контексту.

Поміж вокальних труднощів виділяється октавний хід на слові «хустиночка». Це не просто технічний стрибок, а драматургічно важливий акцент, що підкреслює символічне значення цього образу-символу. Співачка має виконати його чисто, впевнено, але водночас із тією ніжністю та трепетом, який закладений в епітетах («мережена, вишивана, мальована»). Стрибок має звучати як вираз особливого ставлення до предмета, як своєрідне емоційне піднесення.

Складність фразування посилюється тим, що невеликі за об'ємом фрази інкрустовані великою кількістю авторських рекомендацій та нюансувань, що вимагає від співачки вміння «розтягувати» та «стискати» час у межах фрази, робити тонкі динамічні переходи (нюансировки), зберігаючи водночас відчуття «довгої лінії», зв'язку між фразами.

Кода вимагає іншої майстерності – вміння передати зітхання та тоскні звернення в нікуди («Доленька моя, матінко моя...»). Голос має звучати згасаюче, розчиняючись, з елементами плачу чи стогону (не буквально, а через вокальний тембр та інтонацію). Це вимагає філігранного володіння *pianissimo*, вміння контролювати звук на межі зникнення та передати відчуття безнадії та приреченості.

Солоспів «*Утонмала стежечку*» Л. Колодуба позначений темпом *Allegretto*, є одним із найцікавіших у циклі з огляду композиційної структури, оскільки її можна трактувати по-різному. За характером, що нагадує народну пісню, у ньому вбачаються ознаки куплетної форми, яка містить два куплети з розлогими інструментальними інтерлюдіями. Однак, якщо розглядати їх як рівноправну партію з вокалом, що несуть значне змістовне навантаження та розвиток, цілком можливо визначити форму як складну тричастинну зі вступом та кодою. Ця формальна амбівалентність уже на композиційному рівні віддзеркалює головну драматургічну колізію твору – подвійність образної структури ліричної героїні.

У тональному плані цього солоспіву відчутні впливи модерну. Композитор використовує політональність: хоча знаки при ключі відсутні,

мелодія має пентатонічну будову зі звуками міксолідійського ладу у **G-dur**. Це створює ефект свіжості, легкості, але водночас і певної незвичності, відходячи від традиційної тональної логіки. Внутрішні модуляції у творі можна трактувати як тональне переосмислення, де тональні центри є менш стабільними або пов'язаними нетрадиційними тональними співвідношеннями. Гармонічна мова солоспіву також вирізняється своєю оригінальністю, особливо в порівнянні з іншими номерами цього циклу, що свідчить про пошук композитором нових засобів виразності, що відповідали б складному характеру тексту.

Солоспів починається інструментальним вступом, який є яскравим зразком звукопису. Він охоплює вельми широкий діапазон, що надає звучанню масштабу та простору, повністю відповідаючи тексту, у якому йдеться про подолання простору: *«утоптала стежечку через яр, через гори, серденько, на базар»*. Такий вступ одразу замальовує ескіз народного ярмарку – місця гамірного, яскравого, сповненого руху. Особливу роль у створенні святкової, дещо гротескової атмосфери грають гострі, гротескові малі секунди на слабких долях, які надають музиці танцювальності. Вони додають звучанню своєрідної «перчинки», іронії, що ідеально корелюється із текстуальною формою.

Драматургія твору будується на контрасті між цією зовнішньою картиною веселощів та внутрішнім станом героїні. Сам текст сповнений гумором та самоіронією (*«серденько, на базар»*), але це тільки зовнішня оболонка – у душі героїні відбуваються досить важкі переживання. За ширмою веселощів та пустощів, ховається глибока внутрішня драма самотності.

Музика першого розділу (або куплету, залежно від трактування форми) майстерно передає цю подвійність: жвавий темп, танцювальні ритми, світлий лад (міксолідійський **G-dur**) та «гострі» секунди відображають зовнішній рух та удавану безтурботність, тоді як оригінальна

гармонія може натякати на складність внутрішнього світу або прихований смуток.

Середній розділ, якщо трактувати форму як тричастинну, позначений темпом *Meno mosso*, є найдраматичнішим епізодом солоспіву. Тут відбувається відхід від зовнішньої картини до відкритого вираження страждання. Розділ починається потужним октавним ходом до «С» другої октави на словах: «*нехай своє лишенько забуду*». Різкий стрибок вгору є яскравим вокальним жестом, криком душі. Саме на цих словах звучить лаконічна квазі-каденція без супроводу фортепіано. Така раптова пауза супроводу, оголення голосу, підкреслює ізоляцію героїні в момент її страждання, її спробу справитись із горем наодинці. Наведений епізод можна вважати моментом максимальної емоційної концентрації.

Реприза (*Tempo I*) (за умови тричастинного трактування форми) повертає до початкового темпу *Allegretto*, але з новим драматургічним забарвленням. Вона починається із соло фортепіано, у якому звучить основна тема із варіаційними змінами. Тема ніби повертається, але вже змінена під драматичним тиском середнього розділу. Друге проведення теми вже в партії вокала може слугувати й динамічною репризою (тема звучить на октаву вище), що надає їй нового імпульсу та яскравості, і стрімкою кодою одночасно, що веде до енергійного завершення. Фінал є досить несподіваним після драматизму середнього розділу. Твір завершується завзятим *glissando* від «G» першої октави до «С» другої октави. Такий завзятий, віртуозний штрих символізує повернення до зовнішньої жвавості, можливо, спробу знову «затоптати» смуток, або ж є вираженням внутрішньої енергії, що, попри все, залишається. Стрімке завершення з віртуозним *glissando* дійсно нагадує фінал циклу на слова Т. Шевченка «*Ой, гон гонака*» І. Шамо, що може свідчити про певні спільні риси у втіленні Шевченкових образів у камерно-вокальній музиці українських композиторів.

Виконання солоспіву Л. Колодуба «*Утопала стежечку*» вимагає від вокалістки та піаніста високого рівня майстерності, гнучкості та глибокого розуміння складної драматургії твору.

Насамперед дует має визначитися з трактуванням композиційної форми. Незалежно від того, чи буде вона сприйматися як куплетна з розлогими програшами, чи як складна тричастинна зі вступом та кодою, виконавці мають чітко розмежувати характер основних епізодів.

Стилістичні особливості модерну вимагають особливої уваги. Політональність та оригінальна гармонічна мова означають, що інтонування стає значно складнішим, а значить – важливо не просто співати по нотах, а відчувати ладову логіку та «вмонтовувати» свій голос у складну вертикаль.

Однак, головне виконавське завдання – за ширмою веселощів передати глибоку внутрішню драму самотності. Тут потрібна тонка акторська гра голосом: легкий смуток у тембрі, ледь відчутна напруга під веселою мелодією, нюанси, що контрастують із зовнішнім блиском.

Середній розділ (*Meno mosso*) – найдраматичніший епізод, де внутрішня драма виривається назовні. Темп уповільнюється, і вокалістці потрібно перейти до відкритого вираження страждання. Октавний хід до другої октави на словах «*нехай своє лишенько забуду*» – це технічно й емоційно складний елемент. Співачка має підготувати його диханням та опорою і виконати з максимальною емоційною силою, як крик відчаю чи рішуче бажання забути біль. Лаконічна квазі-каденція без супроводу фортепіано на цих словах вимагає від вокалістки виняткової вокальної та емоційної стійкості. Голос залишається сам на сам зі слухачем, і співачка мусить утримати інтонацію та напругу, зробивши цю паузу супроводу моментом максимальної вразливості та щирості.

У репризі (*Tempo I*) вокалістка вступає на октаву вище, що слугує динамічною репризою, додаючи яскравості та енергії. Для виконання необхідне впевнене володіння верхнім регістром та вміння співати яскраво,

але з домішкою гіркоти або іронії, що залишилася після середнього розділу. Стрімка кода, що завершується завзятим *glissando* є фінальним драматургічним вибухом. Вокалістка має виконати це *glissando* впевнено, з характером «завзятості», що може бути як справжнім поверненням до життєвої сили, так і останнім зусиллям приховати смуток за маскою веселощів.

Окрім згаданих моментів, загальні вокальні труднощі включають інтонування альтерованих ступенів та роботу із численними авторськими ремарками та нюансуванням. Співачка мусить ретельно вивчати нотний текст, розуміючи, що кожна ремарка (ритмічна, темпова чи динамічна) впливає на емоційне забарвлення фрази.

Нарешті, можна сказати, що виконання солоспіву «*Утоптала стежечку*» – це своєрідний майстер-клас із передачі складної емоційної палітри та роботи з модерновими музичними засобами. Обидва виконавці мають створити образ, що поєднує зовнішній блиск та внутрішню глибину, демонструючи віртуозність як у технічному плані (інтонування, стрибки, *glissando*, робота з агогікою та метром), так і в емоційному – переходячи від гумору та іронії до глибокої драми й назад. Це твір, який вимагає від дуету повної віддачі та тонкого ансамблевого відчуття для розкриття всієї його багатогранності.

Дослідження музичної мови солоспівів Л. Колодуба, їхньої фактури, мелодичних і гармонічних особливостей сприятиме глибшому розумінню композиторського задуму та виконавських аспектів зазначених творів, а також продемонструє, як інтегративна типологічна модель може слугувати ефективною методологічною основою для розробки власної інтерпретаційної моделі для цього циклу.

Для проєкції отриманих аналітичних результатів аналізу солоспівів Л. Колодуба на слова Т. Шевченка на розроблену нами типологічну модель, ми сфокусуємося на трьох найбільш ілюстративних у цьому контексті солоспівах: «*Закувала зозуленька*», «*Тополя*», «*Зоре моя вечірняя*». Такий

вибір обґрунтований прагненням до глибини аналізу над широтою охоплення, що дає змогу детально розглянути ключові аспекти музично-поетичного синтезу, композиційної драматургії, естетичних принципів та виконавсько-інтерпретаційного потенціалу, які є характерними для всього циклу. Обрані твори репрезентують різноманіття художніх ідей композитора та специфічні виконавські завдання, що робить їх оптимальним матеріалом для практичної апробації нашої моделі.

Під впливом історичного та культурного контекстів, внутрішня природа вказаних солоспівів Л. Колодуба проявляється у взаємопов'язаних аспектах, які будуть розглянуті далі.

**Час (історичний контекст).** Для формування власної інтерпретаційної моделі важливо усвідомити, що творчість Л. Колодуба, звертаючись до поезії Шевченка, функціонує в контексті другої половини ХХ століття. Створений у 1963 році, цей цикл відображає період активного переосмислення народнопісенних традицій в академічній музиці. Власна модель інтерпретації має враховувати «діалог» із народною традицією, прагнення композитора створити музичне втілення, що є водночас сучасним і глибоко вкоріненим у національне, що передбачає дослідження музично-культурного фону та еволюції жанру солоспіву в Україні в зазначений період.

**Культура (національний контекст).** Національний культурний код, представлений поезією Т. Шевченка, є центральним елементом для інтерпретації. Розробляючи власну модель, виконавець має глибоко зануритися в українську символіку (тополя, зозуля) та народнопісенні традиції. Відповідно необхідне широке розуміння тексту з відчуттям його «народної душі», що має проявитися у виборі вокальних фарб, інтонаційних акцентів.

Під впливом історичного та культурного контекстів, внутрішня природа цих солоспівів Л. Колодуба проявляється в таких



взаємопов'язаних аспектах, які стають об'єктами детального аналізу для побудови власної інтерпретаційної моделі.

### 1. *Музично-поетичний синтез та семантика.*

– **«Закувала зозуленька»** – для побудови власної інтерпретаційної моделі необхідно визначити, як саме в цьому солоспіві функціонує система символів (образ гаю, звукообраз зозулі флейтою, чергування речитативних та наспівних фраз як символу страждання). Треба виявити, як лаконічність поетичної основи диктує змістову насиченість кожного музичного елемента, відповідно до концепції Л. Макаренка про «музичний символ» [66]. Важливо, щоб виконавиця свідомо шукала такі «музичні символи» та їхні відповідники в тексті, визначаючи, як саме вони впливають на характер і динаміку виконання.

– **«Тополя»** – в інтерпретаційній моделі варто зосереджуватися на тому, як музика передає драматизм тексту, використовуючи напружену вокальну партію та тривожний супровід. Необхідно проаналізувати, як фольклорний характер мелодії першого розділу (квінтовий хід, повторення домінанти) втілює метафору тополі та самотньої дівчини. Важливим є виявлення та усвідомлення смислового навантаження тонального зсуву, перемінних метрів, октавних стрибків та агогічних позначок, що відтворюють інтонації народної традиції голосіння. Власна модель має включати стратегії для їхнього виразного відтворення.

– **«Зоре моя вечірняя»** – детальний аналіз пейзажного фортепіанного вступу та його «кінематографічності» (мерехтіння зірок, рух води) є ключовим для піаніста. Вокалістка має «підхопити» настрій плавної, розспівної мелодики із широким диханням, що пасуватиме тексту-роздуму, та шукати різні колористичні фарби в кожному куплеті для уникнення монотонності при збереженні медитативного характеру.

### 2. *Композиційна структура та драматургія.*

– **«Закувала зозуленька»** – інтерпретація має включати чітке розмежування «сцен»-розділів, враховуючи «кінематографічний» ефект

тричастинної безрепризної форми. Це означає ретельне планування динаміки, темпоритму, тембрових акцентів для кожного розділу.

– *«Тополя»* – в цьому солоспіві важливим є послідовне розкриття сюжету балади за тричастинною репризною формою, що передбачає усвідомлення функції кожного розділу: ліричне окреслення, драматична кульмінація, трагічний фінал-перетворення. Важливо спланувати наростання емоційної напруги до середнього розділу та її спад у репризі з урахуванням ущільнення фактури супроводу.

– *«Зоре моя вечірняя»* – модель інтерпретації для цього солоспіву має зосереджуватися на драматургії «занурення» та «повторення», а не лінійного розвитку. Це передбачає пошук тонких відтінків у кожному куплеті, що дасть змогу поглиблювати стан ліричного героя, не порушуючи загальної споглядальності.

### 3. Естетичні принципи.

– Під час формування власної інтерпретаційної моделі необхідно свідомо інтегрувати народнопісенні інтонації та лади з академічними засобами виразності, що означає пошук балансу між «народним» та «академічним» звучанням голосу, усвідомлення стилістичних особливостей композитора.

– Принцип «музичний символ має важливу образотворчу і формоутворюючу функції» (за Л. Макаренка [66]) має стати одним з основних естетичних принципів, що керуватиме інтерпретацією. Виконавиця має свідомо шукати та втілювати музичні символи, які «малюють» природні явища та відображають символічні образи Т. Шевченка.

### 4. Виконавсько-інтерпретаційний потенціал (як елемент власної моделі, що включає практичні кроки).

– *«Закувала зозуленька»* – створення власного прочитання цього солоспіву передбачає напрацювання конкретних вокально-технічних та емоційних стратегій для кожного розділу: від наспівного, фольклорного

характеру до драматичного речитативу та експресивних вокалізів, які передбачають роботу над дикцією, диханням, звуковеденням та тембровими фарбами.

– *«Тополя»* – самостійна робота виконавиці над цим солоспівом має включати конкретні кроки в роботі над виразністю народної інтонації, технікою легато та контролем дихання для широких інтервалів та високих нот, а також здатність до ритмічної гнучкості в рамках агогічних позначень для відтворення «голосіння» (виконавська свобода має бути чітко метрично прорахована). Важливо також розробити обґрунтовані виконавські підходи для підкреслення фатальності та глибини жалю насамперед це стосується виконавського втілення октавних стрибків та динамічних акцентів, що необхідно для досягнення органічності та художньої правдивості відтворюваного образу, з метою уникнення надмірної манірності або невинуватної афектації.

– *«Зоре моя вечірняя»* – зважене виконавське втілення передбачає відпрацювання бездоганного легато та відчуття широкого дихання. Ключовим є пошук способів варіювання динаміки, тембру та фразування в межах куплетної форми для уникнення монотонності та розкриття нових смислових відтінків у кожному куплеті. Окремої уваги заслуговує спільна ансамблева робота над створенням «пейзажної» атмосфери та гармонійного ансамблю.

**Особистість інтерпретатора (як активний суб'єкт, що формує модель).** Побудова власної концертної інтерпретаційної моделі солоспівів Л. Колодуба на слова Т. Шевченка є динамічним процесом, що вимагає від виконавця:

– глибокого герменевтичного занурення в множинні смисли поезії Т. Шевченка та їхнє музичне втілення Л. Колодубом, тобто постійний контекстуальний діалог між поезією, музикою та власним художнім світоглядом.

– свідомого вибору інтерпретаційних рішень, прийнятих виключно на основі проведеного власноруч аналізу, виконавиця має чітко усвідомлювати та обґрунтувати свої художні рішення щодо темпу, динаміки, тембру, фразування, агогіки, що будуються на розумінні історичного контексту, культурних кодів, музично-поетичного синтезу та композиційної драматургії.

– технічної майстерності як засобу, а не мети: власна модель має інтегрувати технічні навички (легато, дихання, діапазон) як інструменти для виразності та досягнення художнього задуму, а не як самоціль.

– емоційного інтелекту та емпатії, здатність «прожити» та передати всю палітру емоцій, закладених у солоспівах Л. Колодуба, від глибокого смутку до трагічного відчаю, від спокійного роздуму до народного голосіння. Потрібно працювати над розвитком емоційного інтелекту та здатності до емпатії до створюваних образів ліричних героїв.

– ансамблевого мислення – усвідомлення, що інтерпретація є результатом спільної роботи вокаліста та піаніста. Власна модель має включати стратегії для ефективної комунікації та координації в ансамблі, де інструментальний супровід є не пасивним фоном, а активним учасником художніх процесів.

Таким чином, застосування інтегративної типологічної моделі до аналізу вибраних солоспівів Л. Колодуба на слова Т. Шевченка виявило її цінність у контексті глибинного прочитання поетично-музичного синтезу. На відміну від аналітики, зосередженої виключно на характеристиках музичної тканини, чи широких культурологічних узагальнень, запропонована нами модель дає змогу системно розкрити, як саме композитор втілює інтонаційну виразність та багатогарні образи Шевченкової поезії через конкретні музичні засоби. Вона забезпечує виконавця не просто набором аналітичних даних, а цілісним інструментарієм для формування художньо обґрунтованої інтерпретаційної концепції, де кожен нюанс музичної мови – від фактурних рішень до

вокально-інструментальної взаємодії – є осмисленим компонентом художнього задуму.

### **Висновки другого розділу.**

Жанр солоспіву, що виник у другій половині XIX століття і закорінений у пісенно-фольклорних джерелах, значно еволюціонував у XX столітті, набувши рис одноголосної пісні з розвиненим темпоритмом, широким мелодичним діапазоном та індивідуалізованим художньо-образним змістом. Увага композиторів 1960-х років XX століття до жанру солоспіву (саме в ці хронологічні рамки потрапляють твори, що становлять матеріал цього дослідження), зокрема, на слова Т. Шевченка, відкрила його для нових трактувань, збагативши стильові інтонації, побудовані на народно-пісенному мелосі, що вирізняються відвертістю, мелодичною щедрістю та емоційною свободою. Дослідження показали, що українські композитори другої половини XX століття збагатили мовно-образну стилістику традиційного фольклорно-побутового романсу, його тематику та засоби виразності.

Застосування інтегративної типологічної моделі до аналізу окремих солоспівів циклу В. Рибальченка *«Шість романсів на слова Тараса Шевченка»* (1966) продемонструвало її дієвість у розкритті багаторівневої композиторської драматургії. Модель сприяє розкриттю глибокого образного змісту романсів шляхом застосування композитором принципів контрастної драматургії з підкресленням тембрових, динамічних та ладогармонічних характеристик як ключових факторів виразності поетичних текстів Кобзаря. Вона також стала методологічною рамкою для осмислення виконавських рішень, зокрема, художнього прагнення Валерії Туліс до театралізації жанру та занурення в образно-сміслові основи поетичного першоджерела. Її інтерпретація підкреслює актуальність солоспіву як унікального виду українського романсу в сучасних умовах камерного музикування, демонструючи важливість усвідомлення

специфіки вокального звуковидобування, відповідності національним традиціям академічного виконавства та використання акторської майстерності для створення сценічного образу.

Аналіз окремих номерів циклу В. Рибальченка через призму розробленої нами моделі виявив специфічні виконавські завдання, пов'язані з артикуляційною виразністю у швидкому темпі, збереженням чіткості мелодичної лінії в нюансі *piano*, роботою з динамічними градаціями, урізноманітненням повторюваних фраз, подоланням темпових контрастів та змінних розмірів, а також із точним інтонуванням у верхній теситурі. Застосування моделі дало змогу виявити та систематизувати ключові аспекти для самостійної роботи виконавця над формуванням індивідуального стилю. Вона стала своєрідною «технологічною дорожньою картою» (від англ. – *Technology Roadmap*), тобто методологічним вектором осмислення того, як досягти вираженості та переконливості власної інтерпретації через глибоку персоніфікацію образів, експресивне та водночас тонке відтворення емоційних станів, а також через створення різноманітних інтонаційно-фонічних нюансів, що є ключовим для максимально точного відтворення авторського задуму.

Виконавська манера В. Туліс, що характеризується чистотою тону, віртуозною гнучкістю, рухливістю фразування та артистизмом, є результатом сформованої культури звука та свідомого застосування багатовимірного інтерпретаційного підходу, який сприяє формуванню індивідуального стилю.

Дослідження циклу І. Шамо «*10 солоспівів на слова Т. Шевченка*» виявило його значний концептуальний потенціал та актуальність музичного втілення поезії Кобзаря в новому ракурсі. Наш методологічний підхід надав змогу системно проаналізувати образні сфери музичного світу І. Шамо, виявивши, що вони формуються на засадах розширеного розуміння лірики та самотутньої проєкції на український фольклор.

Композитор майстерно втілює їх, послуговуючись водночас простими жанровими формулами, яскравими гармоніями та камерністю звучання.

Аналіз показав, що цикл солоспівів І. Шамо побудований на контрастах образів, темпів та жанрів, кожен номер якого є «штрихом до портрету української жінки», а типологічна модель забезпечила структурований підхід до обґрунтування його багатосарової інтерпретації.

Застосування її до елементів інтерпретації в *солоспівах Л. Колодуба на тексти Т. Шевченка* підкреслило її здатність до глибинного прочитання поетично-музичного синтезу. На відміну від суто традиційного музикознавчого аналізу, модель дала змогу системно розкрити, як саме композитор втілює інтонаційну виразність та багатосарові образи Шевченкової поезії через конкретні музичні засоби. Вона продемонструвала важливість трьох паралельних планів виразності – поетичного тексту, вокальної мелодії та фортепіанного супроводу, а також взаємодії вокальної та фортепіанної партій як ключового аспекту, що потребує розуміння функцій кожного елемента. Модель забезпечила цілісний інструментарій для формування художньо обґрунтованої інтерпретаційної концепції, де стилістичні засоби, їх спільність та відмінності у вокальній та інструментальній партіях є осмисленими компонентами загального художнього задуму.

Загалом, типологічна модель доводить свою ефективність у дослідженні солоспівів українських композиторів другої половини ХХ–початку ХХІ століття на слова Т. Шевченка, які є значущим пластом української камерно-вокальної музики. Вона допомагає виявити еволюцію жанру від фольклорних витоків до модернових стилістичних рішень, зберігаючи глибокий зв'язок із поетичним першоджерелом та національною традицією, слугує практичним путівником для інтерпретатора.

Запропонована модель дає змогу системно підійти до вирішення специфічних технічних та інтерпретаційних завдань, пов'язаних із

подоланням проблем інтонування, ритму, фразування, роботи з динамікою та тембром, а також з інтеграцією академічного співу з елементами народної інтонації, перетворюючи нотний текст на багатовимірний художній феномен у процесі виконання. З огляду на її універсальність та результативність, ми вважаємо цю типологічну модель перспективною для застосування щодо інших камерно-вокальних творів, розширюючи хронологічні, жанрові та стильові рамки подальших досліджень.



## ВИСНОВКИ

Узагальнюючи результати проведеного дослідження в рамках творчого мистецького проєкту, слід наголосити на важливості комплексного висвітлення ролі та значення солоспівів українських композиторів другої половини XX – початку XXI століття у сучасному концертному та педагогічному репертуарі. Будучи цінною мистецькою спадщиною, вони також є потужним інструментом формування та утвердження національної ідентичності засобами музичного мистецтва. Дослідження дало змогу систематизувати знання про цей жанр, поглибити розуміння його еволюції в контексті українського камерно-вокального мистецтва.

Центральною віссю наукового обґрунтування став всебічний аналіз інтерпретаційних особливостей солоспівів, їхнього місця в сучасному виконавському просторі. Дослідження ґрунтується на багатовекторній методологічній основі, що включає теоретико-методологічний, історико-типологічний, музично-аналітичний, семантичний, виконавський та компаративний підходи. Такий синтез наукових підходів сприяв подоланню обмеження однобічного аналізу та створенню цілісного бачення жанру солоспіву, розглядаючи його як єдність форми, змісту, контексту та виконавської реалізації.

Особливим досягненням роботи стала розробка авторської моделі типізації камерно-вокальних жанрів другої половини XX – початку XXI століття, у якій камерно-вокальний твір розглядається як багатовимірний феномен, що функціонує у трьох взаємопов'язаних координатах: часовій (історична динаміка та стильова еволюція), культурній (взаємодія з національною традицією та міжкультурними впливами) та особистісно-виконавській (індивідуальна інтерпретація, зумовлена

художнім баченням виконавця). Запропонована модель відходить від статичного жанрового аналізу й пропонує розгляд твору як процесу – від його композиторського задуму та поетичного тексту до конкретного виконавського втілення.

Інтегрована таким чином модель є інструментом, що дає змогу класифікувати та аналізувати твори не тільки за їхньою стилістикою чи формою, а й за низкою взаємопов'язаних критеріїв. Вона включає в себе такі ключові компоненти, як музично-поетичний синтез та семантика, композиційна структура та драматургія, історичний та національний контексти, виконавсько-інтерпретаційний потенціал та естетичні принципи. Запропонований підхід надає дослідженню наукової новизни та практичної цінності, адже він забезпечує комплексну візію для оцінки як окремих творів, так і жанру в цілому, уникаючи поверховості аналізу та розкриваючи приховані смисли, що містяться в камерно-вокальній музиці, у взаємодії індивідуального авторського голосу з широким культурно-історичним полем.

На основі розробленої моделі нами було проведено музикознавчий аналіз вибраних творів, який розкрив стилістичні та жанрові особливості солоспівів у контексті української композиторської школи. На прикладі солоспівів М. Скорика, В. Рибальченка, І. Шамо та Л. Колодуба було прослідковано еволюцію жанру солоспіву, що відображає знакові періоди розвитку української музики, починаючи від післявоєнного відродження жанру до більш сучасних новаторських експериментів.

Дослідження показало, що солоспів як жанр не тільки підпорядковується певним тенденціям, а й активно впливає та формує їх, віддзеркалюючи як загальноєвропейські, так і глибоко національні музичні традиції. Аналіз виявив, що кожен з обраних нами композиторів здійснив самобутній внесок у розвиток жанру, збагативши його новими виразними засобами, композиційними рішеннями та поетичними образами.

Детальний виконавський аналіз обраних солоспівів дав змогу виявити спільні та відмінні риси втілення художнього задуму композиторів. А обраний дослідницький ракурс поглибив розуміння взаємозв'язку між композиторською думкою та її реалізацією у звучанні. Виконавець у цьому процесі розглядається нами не як пасивний відтворювач нотного тексту, а як активний співтворець, який за допомогою своїх технічних та емоційних засобів розкриває приховані шари твору.

Важливе місце в дослідженні посідає проблема інтерпретації співаного слова, яка розглядається як динамічна та постійно еволюціонуюча складова вокального мистецтва. Нами було детально проаналізовано, як саме в солоспівах українських композиторів здійснюється відтворення принципу декламаційності, як підкреслюється артикуляційна основа твору, та яким чином інтегруються елементи як академічних, так і автентичних виконавських технік. На основі чого зроблено висновок про художні особливості обраних солоспівів, які характеризуються вишуканим синтезом слова та музики, в якому криються глибокі та багатогранні музичні образи. Музичній мові обраних нами солоспівів переважно властива лаконічність, ясність та здатність до сильного емоційного впливу на слухача, що підкреслює майстерність композиторів у передачі внутрішнього світу та емоційних станів.

У рамках дослідження було розроблено та апробовано методологічний підхід до вивчення камерно-вокальних творів, який полягає в інтеграції історико-стилістичного аналізу, жанрових концепцій, аналізу виконавських практик та інших аспектів інтерпретації.

Солоспів, маючи глибокі історичні витоки в українській музичній культурі, у другій половині XX – на початку XXI століття отримав нове концептуальне прочитання. У цей час він інтегрує традиційну інтонаційну основу та фольклорну образність із модерновими композиційними прийомами, оновленою гармонічною мовою та фактурною організацією. На відміну від оперного чи ораторіального мистецтва, де голос часто є

носієм масштабного, монументального звучання, у камерному середовищі він виявляє потенціал до надзвичайно тонких динамічних і тембрових відтінків, здатних втілювати складні психологічні стани та філософські концепти. Це відкриває можливість для максимально повного використання тембрового спектра голосу – від прозорих, майже невагомих інтонацій у верхньому регістрі до густих і насичених барв у низькому, – а також для застосування широкої палітри артикуляційних та штрихових технік. Сукупність цих ресурсів формує інтерпретаційний арсенал виконавця, завдяки якому він може проникнути в глибинні смисли твору та відтворити їх у власному інтерпретаційному баченні.

Важливим також є крос-композиторський аналіз, який охоплює твори авторів, об'єднаних належністю до однієї національної школи, але відмінних за індивідуальними стильовими стратегіями. Такий підхід дає змогу визначити універсальні жанрово-стильові константи – взаємодію вокальної та інструментальної партій, використання традиційних форм, застосування поліфонічних прийомів – і водночас виокремити специфічні, ідіоматичні риси кожного композитора, що впливають на виражальний потенціал голосу та його синергію з фортепіано.

Психологічна глибина та філософська насиченість досліджуваних солоспівів досягається завдяки індивідуалізації та ускладненню традиційних композиційних структур.

Так, у вокальному циклі М. Скорика драматичне напруження органічно поєднується з ліричними інтонаціями, утворюючи образний простір, що вимагає від виконавиці тонкого відчуття слова та підтексту.

Композиторський стиль В. Рибальченка вирізняється сміливим експериментуванням із голосоведенням та фактурою, включно з сучасними вокальними техніками, що потребує від співачки опанування розширеного спектра виражальних прийомів.

Солоспіви І. Шамо зберігають глибинну спорідненість із народнопісенною традицією, збагачуючи її академічною витонченістю, і

ставлять перед інтерпретатором завдання передати національний колорит у темброво-пластичному оформленні.

У Л. Колодуба складна драматургічна організація й поліфонічна взаємодія голосу та фортепіано створюють багат шарову фактуру солоспівів, що потребує від виконавиці розвиненого ансамблевого чуття та високого рівня аналітичної підготовки.

Варто підкреслити, що виконавські завдання, які постають перед інтерпретаторами проаналізованих солоспівів, мають складну, багатовимірну природу. Вони охоплюють технічний, художній та аналітичний рівні підготовки, вимагаючи від виконавця не лише володіння вокальним апаратом, а й глибокого осмислення драматургії твору, його жанрово-стильових характеристик.

Хоча в кожного композитора домінують власні стильові пріоритети, усі вони передбачають необхідність тонкого ансамблевого відчуття та органічної взаємодії вокальної й фортепіанної партій.

У творах М. Скорика виразна мелодика та гармонічна пластика формують широку палітру образів: від психологічної напруги до ліричної глибини, що вимагає від виконавиці здатності працювати з нюансами артикуляції та підтекстом. В. Рибальченко тяжіє до структурної чіткості й експериментальних вокальних прийомів, поєднуючи їх із складними ритмічними формулами; це змушує інтерпретатора шукати баланс між звуковим образом та внутрішнім динамізмом. І. Шамо вибудовує образну сферу на основі української інтонаційної традиції, але в академічно витонченому обрамленні, що потребує тембрової пластичності й відчуття автентичного колориту. Л. Колодуб пропонує багатопланову гармонічну мову та поліфонічну взаємодію партій, яка вимагає від виконавиці аналітичної гнучкості та здатності до багаторівневого мислення.

Ключовим інтерпретаційним чинником постає виконавська воля — усвідомлений вибір художніх рішень, який спирається не лише на точне відтворення нотного тексту, а й на розуміння авторського задуму,

культурно-історичного тла та вміння обґрунтовано та релевантно артикулювати власне естетичне бачення. Такий підхід перетворює камерний вокальний твір на живий художній процес, у якому технічні, стильові, темброві, гармонічні, ритмічні та психологічні аспекти утворюють єдину виражальну систему.

Подальший розвиток дослідження вбачаємо у розширенні кола солоспівів, розглянувши їх в розрізі відмінностей регіональних композиторських шкіл України, а також у глибшому вивченні того, як традиційні виконавські засади співіснують і взаємодіють із сучасними композиційними інноваціями.

Розроблена типологія та методичні рекомендації можуть бути використані як ефективний інструмент для підготовки молодих вокалістів, допомагаючи їм не лише опанувати технічні аспекти виконання, а й заглибитися в семантику та культурний контекст творів. Включення солоспівів українських композиторів до навчальних програм, на нашу думку, сприятиме професійному зростанню та вихованню національної свідомості. Це є важливим завданням у час, коли українська культура потребує підтримки та популяризації як у своїй країні, так і за кордоном.

Таким чином, представлений творчий проєкт засвідчує невичерпний потенціал українського солоспіву та його здатність бути актуальним, глибоким і водночас доступним для сучасної аудиторії.

## СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Айзенбарт Л. М. Поетика: проблема тлумачення терміна. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія: Філологічна.* 2015. Вип. 54. С. 142–145.
2. Андрос Н. І. Музична інтерпретація поезії Шевченка (на матеріалі хорових творів українських радянських композиторів). Київ : Музична Україна, 1985. 70 с.
3. Антонюк В. Г., Федоровська І. С. «Теплі Пісні» Валерія Антонюка на вірші Валентини Антонюк: поетика стилю. *Fine Art and Culture Studies.* 2023. Вип. 4. С. 3–13.
4. Антонюк В. Г. Аспекти етнокультурного діалогу вокалістів. *Слобожанські мистецькі студії.* Суми, 2023. Вип. 3. С. 5–9.
5. Антонюк В. Г. Вокальна педагогіка (сольний спів) : підручник для студентів музичних ВНЗ / 3-тє вид. Київ : Видавець Бихун Ю. В., 2017. 218 с.
6. Антонюк В. Г. Поетика співу: монографія. Київ : Бихун Ю. В., 2025. 116 с.
7. Антонюк В. Г. Українська вокальна школа: етнокультурологічний аспект : монографія. Київ : Українська ідея, 2001. 144 с.
8. Баланко О. М. Українська камерно-вокальна музика кінця ХХ – початку ХХІ ст. як виконавський феномен: дис.... канд. мист.: 17.00.03. Одеса, 2017. 246 с.
9. Бардашевська Я. М. Образно-стилістичні й жанрові концепції в українській вокально-хоровій музиці на основі поезій Т. Г. Шевченка. *Молодий учений.* 2015. Ч. 4. № 12. С. 50–54.
10. Бардашевська Я. М. Проблеми переосмислення сакральних традицій в українському мистецтві. *Актуальні питання гуманітарних наук.* 2018. Вип. 22. Том 2. С. 4–9.

11. Басса О. М. Особливості розвитку західноукраїнської камерно-вокальної музики в першій третині ХХ століття : автореф. дис.... канд. мист. : 17.00.03. Львів, 2010. 20 с.
12. Бентя Ю. В. Культурний герой сентименталізму в жанрово-стильовій картині світу : дис... канд. мистецтвознавства: 26.00.01. Київ, 2021. 241 с.
13. Болгар В. В. Ігор Шамо: митець, людина, громадянин. *Музичне мистецтво й культура*. Одеса, 2021. Вип. 32, кн. 1. С. 93–105.
14. Бондар С. В. Музична Шевченкіана у творчості сучасних харківських композиторів. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2015. Вип. 42. С. 279–288.
15. Бігун О. А. Художня концептосфера сакрального в поетичних творах Тараса Шевченка. *Науковий вісник Миколаївського державного університету імені В. О. Сухомлинського. Серія: Філологічні науки*. 2013. Вип. 4 (11). С. 13–16.
16. Білик І. Особливості інтерпретації жанру обробки народної пісні у творчості М. Скорика на прикладі «Трьох українських весільних пісень». *Київське музикознавство*. Київ, 2010. Вип. 31. С. 179–185.
17. Ван Сіге. Українська національна вокальна традиція: жанрова, стильова та виконавська проекції. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. праць ХДУМ імені І. П. Котляревського*. Харків, 2022. Вип. 62. С. 93–106.
18. Ван Цзо. Інтонаційно-жанрові засади українського солоспіву. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Вип. 40. 2014. С. 726–736.
19. Величко Н. А. Педагогічна концепція П. О. Козицького в галузі музичного мистецтва в контексті соціокультурних процесів на початку ХХ сторіччя. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури : зб. наук. пр. ДАКККиМ, КНУ імені Тараса Шевченка*. Київ : Міленіум, 2009. Вип. 23. С. 323–335.



20. Герасименко Л. М. Ритмо-інтонаційний аспект Шевченкової поезії як чинник тексто-музичної форми «Давидового псалма» М. Лисенка. *Київське музикознавство : зб. ст. / КІМ ім. Глієра*. Київ, 2016. Вип. 53. С. 35–43.
21. Герчанівська П. Е. Феноменологічний аналіз у культурології. *Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство : зб. наук. пр.* Київ : Міленіум, 2017. Вип 1. (8). С. 3–11.
22. Говорухіна Н. О. Еволюція вокального циклу та закономірності циклоутворення (на прикладі творів Р. Шумана, Х. Вольфа, А. Шенберга) : автореф. дис.... канд. мист. : 17.00.03. Харків, 2009. 18 с.
23. Говорухіна Н. О. Жанрова стилістика як основа вокально-виконавської практики. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. праць*. Харків, 2007. Вип. 19. С. 76–87.
24. Горелік Л. М. Вокальний цикл у жанрово-видовій специфіці камерного співу : автореф. дис... канд. мист. : 17.00.03. Одеса, 2006. 16 с.
25. Гребенюк Н. Є. Вокально-виконавська творчість: психолого- педагогічний та мистецтвознавчий аспекти : монографія. Київ : НМАУ імені П. І. Чайковського, 1999. 269 с.
26. Григор'єва О. Б. Вокальний цикл у творчості Д. Клебанова: аспекти інтерпретації жанру : дис.... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків, 2021. 240 с.
27. Гусар В. В. Сакральне та божественне у творчості Т. Г. Шевченка. *Українська академія мистецтва*. 2014. Вип. 22. С. 43–52.
28. Гіголаєва-Юрченко В. О. Вдосконалення мовленнєвої функції як ефективний спосіб вокального розвитку. *Матеріали міжнародної наукової конференції «Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку» (22–23 листопада 2023 року)*. Харків : ХДАК, 2023. Частина 2. С. 189–190.
29. Данилець В. В. Композиторський та виконавський фольклоризм: термінологічний зміст понять. *Наукові записки Тернопільського*

- національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка. Серія: мистецтвознавство. Тернопіль, 2018. № 1. Вип. 38. С. 87–95.
30. Дзюба І. М. Тарас Шевченко. Життя і творчість. Київ : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2008. 720 с.
  31. Жайворонок Н. Б. Види музичної інтерпретації. *Культура й мистецтво в сучасному світі: Наукові записки КНУКіМ*. Київ, 2004. Вип. 5. С. 213–219.
  32. Живоглядова І. В. Уява як засіб творення музичної почуттєвості. *Вісник АКККіМ*. 2001. № 4. С. 3–6.
  33. Забужко О. С. Шевченків міф України. Спроба філософського аналізу. 4-е вид. Київ : Факт, 2007. 148 с.
  34. Загородній Т. Вокальні цикли українських композиторів 1960–70-х років у наукових працях музикознавців: спроба аналізу. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка*. Львів, 2015. Випуск 35: Студії музикознавчі. С. 186–196.
  35. Захарчук О. Музичний дар Шевченка. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. Львів, 2014. Вип. 25. С. 33–44.
  36. Зворигіна О. Вокальна Шевченкіана Валентини Антонюк [Електронний ресурс]. *Музика. Український інтернет-журнал*. 2023.20.03. URL: <https://mus.art.co.ua/vokalna-shevchenkiana-valentynty-antoniuk> (дата звернення: 24.05.2025).
  37. Іваницький А. І. Історична Хотинщина : музично-етнографічне дослідження : збірник фольклору. Вінниця : Нова Книга, 2007. 576 с.
  38. Іваницький А. І. Українська народна музична творчість. Київ : Музична Україна, 1990. 336 с.
  39. Іонов В. І. Ціннісно-смісловий зміст сучасної української історіографії: діалогічний підхід. *Музичне мистецтво й культура*. 2014. Вип. 19. С. 53–62.
  40. Кабка Г. М. Феномен «особистість — автор — творець» в українському музично-виконавському мистецтві другої половини ХХ століття. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури : зб.*

- наук. праць Держ. акад. керівних кадрів культури й мистецтв та Нац. ун-ту імені Тараса Шевченка. Київ : НАКККиМ, 2009. Вип. 23. С. 191–197.
41. Кавун В. М. Історико-теоретичні аспекти становлення вокального мистецтва. *Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство*. 2017. Вип. I (8). С. 160–164.
  42. Калініна А. С. Принципи співвідношення слова та музики у вокальних циклах композиторів другої половини ХХ століття : дис.... доктора філософії : 17.00.03. Харків, 2022. 280 с.
  43. Каушніян Я. М. Вокаліз в українській музиці: традиції та жанрово-стилістичні новації : дис.... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків, 2019. 212 с.
  44. Кафарський В. І. Сакральне в поезії Тараса Шевченка. *Духовність особистості: методологія, теорія і практика*. 2016. Вип. 6 (75). С. 80–89.
  45. Кияновська Л. О. Мирослав Скорик: людина й митець. Львів, 2008. 588 с.
  46. Кияновська Л. О. Психологічний портрет композитора як джерело пізнання індивідуального стилю. *Мистецтвознавство України : зб. наук. праць*. Київ : Музична Україна, 2010. Вип. 11. С. 62–64.
  47. Ковпик С. І. Основні складові поетики української драматургії першої половини ХІХ ст. : монографія. Кривий Ріг : Видавничий дім, 2011. 440 с.
  48. Козаренко О. В. Феномен національної музичної мови. Львів : Наукове товариство ім. Шевченка у Львові, 2000. 284 с.
  49. Колесник О. С. Феномен інтерпретації в художній культурі : монографія. Київ : НАКККиМ, 2014. 264 с.
  50. Колодуб І. С. Питання теорії вокального мистецтва. Харків : Штрих, 1995. 120 с.
  51. Коменда О. І. Поняття жанру в сучасному музикознавстві. *Музична україністика: сучасний вимір : зб. наук. ст. пам'яті композитора й музикознавця, доктора мистецтвознавства, професора Антона Мухи / ІМФЕ імені М. Т. Рильського*. Київ, 2009. Вип. 3. С. 120–141.

52. Комісаров О. В. Початкове навчання співу на фонетичній основі української мови. Київ : ІСДО, 1995. 88 с.
53. Копиця М. Д. Епістологія в лабіринтах музичної історії : монографія (до 100-річчя Національної музичної академії України). Київ : Автограф, 2008. 528 с.
54. Корольок Н. І. Кобзарева пісня: поезія Тараса Шевченка й музика. Київ : Фонд мистецтв «Юні таланти», 1994. 75 с.
55. Косопуд Б. Й. Поезія Тараса Шевченка в камерно-вокальній творчості композиторів Галичини. *Українська музика : науковий часопис*. 2017. Число 3. С. 110–117.
56. Костюк Н. О. Поезія Тараса Шевченка в українській музиці: імена й жанри. *Студії мистецтвознавчі*. 2008. № 2. С. 101–110.
57. Коханик І. М. До проблеми музичного стилю в сучасному теоретичному музикознавстві. *Теоретичні та практичні питання культурології*. Мелітополь, 2002. Вип. 9. С. 70–82.
58. Коханик І. М. Методологічні та теоретичні проблеми стильового аналізу сучасної музики. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського / ред.-упор. О. С. Тимошенко*. Київ, 2003. Вип. 29. С. 181–189.
59. Красовська Л. О. Музична виразність у вокальних творах. *Вісник Харк. держ. акад. дизайну й мист. Мистецтвознавство*. Харків, 2011. № 1. С. 193–195.
60. Кримський С. Б. Архетипи української культури. *Вісник НАН України*. 1998. № 7–8. С. 74–87.
61. Ло Ю. Процес циклізації в камерно-вокальній творчості: до проблеми цілісності художнього твору. *Музичне мистецтво й культура*. 2024. № 39. С. 282–298. DOI:10.31723/2524-0447-2024-39-22.
62. Ляшенко І. Ф. Історико-стильові та етнофольклорні джерела формування української композиторської школи. *Українська художня культура : навч. посіб. / за ред. І. Ф. Ляшенка*. Київ : Либідь, 1996. С. 235–258.

- 63.Лігус О. М. Українська музика першої третини ХХ століття у світлі сучасних наукових студій: проблеми та перспективи дослідження. *Музичне мистецтво й культура : науковий вісник*. Вип. 35. Кн. 2. 2020. С. 29–38.
- 64.Лісецький С. Й. Шевченкові образи, по-новому прочитані в симфонії-диптиху для хору Є. Станковича та симфонії для голосу О. Ківи. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. 2014. Вип. 33. С. 256–264.
- 65.Мадишева Т. П. Співак і мова: культура співу мовою оригіналу: теорія і практика : навч. посіб. Харків : Штрих, 2002. 160 с.
- 66.Макаренко Л. П. Фольклорні засади оркестрової творчості Лева Колодуба : навчальний посібник. Вінниця : Нова Книга, 2015. 220 с.
- 67.Максименко М. В. До питання про провідну значущість позамузичних інформаційних чинників в організації художнього континууму сьогодення (на прикладі творчості українських композиторів). *Науковий вісник Одеської держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової : зб. наук. пр. Музичне мистецтво й культура*. Одеса, 2009. Вип. 10. С. 98–109.
- 68.Малишев Ю. В. Солоспіви: нариси та нотатки про українську вокальну лірику. Київ : Музична Україна, 1968. 219 с.
- 69.Мельничук О. Музична інтерпретація поезії Тараса Шевченка у творчості композиторів ХІХ–початку ХХ століття. *Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство*. Львів, 2014. Вип. 15. С. 81–88.
- 70.Морева Є. О. Музичний твір як вид дискурсивної практики : автореф. дис.... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2005. 18 с.
- 71.Москаленко В. Г. Аналіз у ракурсі музичної інтерпретації. *Часопис НМАУ імені П. І. Чайковського*. № 1. Київ, 2008. С. 106–112.
- 72.Москаленко В. Г. Лекції з музичної інтерпретації : навчальний посібник. Київ : НМАУ імені П. І. Чайковського, 2013. 134 с.
- 73.Муравська О. В. Поетика вокального циклу П. Хіндеміта «Житіє Марії» в руслі духовних і стильових шукань німецької культури й музики першої

- половини ХХ століття. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури й мистецтв*. Київ, 2019. № 3. С. 161–165.
74. Нємкович О. М. Українське музикознавство ХХ століття як система наукових дисциплін : монографія. Київ : ТОВ «Видавництво Сталь», 2006. 534 с.
75. Орлова Т. В. Інтерпретація в евристичній динаміці мистецтва. *Мистецькі обрії 2004: Альманах : науково-теоретичні праці та публіцистика*. Київ : ВВП «Компас», 2005. С. 360–373.
76. Павлишин С. С. Музика двадцятого століття : навчальний посібник для вищих навчальних закладів культури й мистецтв І–ІV рівнів акредитації. Львів : БаК, 2005. 232 с.
77. Павлюк Т. С. Виконавський аналіз солоспівів Всеволода Рибальченка на вірші Тараса Шевченка. *Слобожанські мистецькі студії : наук. журнал / Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка*. Одеса : Видавничий дім «Гельветика», 2023. Вип. 3. С. 75–79. DOI: <https://doi.org/10.32782/art/2023.3.11>
78. Павлюк Т. С. Вокальний цикл «Шість романсів на слова Тараса Шевченка» Всеволода Рибальченка. *XXIII міжнародна науково-практична конференція «Молоді музикознавці» в рамках VI науково-творчого проєкту «Сучасне музикознавство та виконавство: від теоретичного дискурсу – до виконавської практики». 29–31 березня 2024 р. Тези*. Київ : КМAM імені Р. М. Глієра, 2024. С. 118–119. [https://glieracademy.org/wp-content/uploads/2024/04/2024\\_%D0%9C%D0%9C\\_%D0%A2%D0%B5%D0%B7%D0%B8.pdf](https://glieracademy.org/wp-content/uploads/2024/04/2024_%D0%9C%D0%9C_%D0%A2%D0%B5%D0%B7%D0%B8.pdf)
79. Павлюк Т. С. Музична інтерпретація поетичного слова Т. Шевченка в солоспівах І. Шамо: виконавський аналіз. *Музикознавча думка Дніпропетровщини : зб. наук. ст. Дніпровська академія музики*. Дніпро : «Грані», 2024. Вип. 27 (2). Вип.3. С. 181–190. DOI: <https://doi.org/10.33287/222451>

- 80.Павлюк Т. С. Олександра Чалєєва – донька Павла Чубинського та видатна співачка зламу XIX – XX століть. *Видатні постаті музичного мистецтва в процесах національно-культурного розвитку України (до 185-річчя з дня народження Павла Чубинського)* : зб. мат. Всеукраїнської науково-практичної конференції студентів і молодих учених. Київ, 15–16 квітня 2024 р. Київ : КЗВО КОР «Академія мистецтв імені Павла Чубинського», 2024. С. 125–129.  
<https://chubynsky.best/ua/biblioteka/konferentsiyi.html>
- 81.Полканов А. А. Феномен камерного співу: від естетичних настанов до музично-семантичних властивостей : дис.... канд. мист. : 17.00.03. Одеса, 2021. 165 с.
- 82.Поліщук А. В. Поняття «поетика» в контексті музикознавства. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2013. Вип. 105. С. 154–165.
- 83.Пясковський І. Б. Ситуативна модальність у жанрах української народно-пісенної творчості. *Наукові записки ТДПУ імені Володимира Гнатюка*. Тернопіль, 2000. Вип. 1 (4). С. 115–123.
- 84.Півторацька Л. М. Вербально-текстова поліфонічна техніка в українській хоровій музиці (на прикладі творів на слова Тараса Шевченка). *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2021. Вип. 132. С. 152–165.
- 85.Півторацька Л. М. Відтворення поетики «Давидових псалмів» Т. Шевченка у творах українських композиторів XX–XXI століть : дис. ... докт. філос. : 17.00.03. Харків, 2023. 287 с.
- 86.Радущкий В. Деякі старозаповітні парафрази та алюзії в поезії Т. Г. Шевченка. *Слов'янський світ* : зб. наук. пр. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2010. Вип. 8. С. 3–28.
- 87.Рибальченко В. П. Шість романсів на слова Тараса Шевченка [Ноти]: для високого жіночого голосу в супроводі фортепіано. Київ : Мистецтво, 1966. 42 с.

- 88.Савицька Н. В. Хронос композиторської життєтворчості : монографія. Львів : Сполом, 2008. 320 с.
- 89.Самойленко О. І. Діалог як музично-культурологічний феномен: методологічні аспекти сучасного музикознавства : автореф. дис.... докт. мист. : 17.00.03. Київ, 2003. 36 с.
- 90.Самойленко О. І. Психологія мистецтва: сучасні музикознавчі проєкції : монографія. Одеса : Видавничий дім «Гельветика», 2020. 236 с.
- 91.Сачок В. І. Концепція вокальної педагогіки Валентини Антонюк у контексті розвитку української вокальної школи. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури й мистецтв : наук. журнал.* 2023. № 1. С. 295–301.
- 92.Сверстюк Є. О. Шевченко понад часом. Есеї. Луцьк : ВМА «Терен»; Київ : вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2011. 276 с.
- 93.Смілянська В. Л., Чамата Н. П. Структура і смисл: спроба наукової інтерпретації поетичних текстів Тараса Шевченка. Київ : Вища школа, 2000. 207 с.
- 94.Стахевич О. Г. З історії вокально-виконавчих стилів : посібник. Вінниця : Нова книга, 2013. 176 с.
- 95.Степурко В. І. Аналіз музичних творів : навчальний посібник. Київ : НАКККіМ, 2020. 140 с.
- 96.Сюта Б. О. Проблеми організації художньої цілісності в українській музиці другої половини ХХ століття. Дослідження. Київ : Видавничий дім «Академперіодика» НАН України, 2004. 120 с.
- 97.Сюта Б. О. Феномен гри в сучасній музичній творчості. *Science and society. Proceedings of the 5th International conference. Accent Graphics Communications & Publishing.* Hamilton, Canada, 2018. Pp. 1227–1243.
- 98.Тарасова О. О. Історико-культурна еволюція артикуляційного комплексу (на прикладі вокальних циклів ХІХ–ХХ ст.) : автореф. дис.... канд. мист. : 17.00.01. Харків, 2004. 20 с.



99. Терещенко А. К. Становлення в українській музиці першої третини ХХ століття нових векторів стилеутворення (на матеріалі творчості Левка Ревуцького). *Українське мистецтвознавство : матеріали, дослідження, рецензії. НАН України, ІМФЕ імені М. Т. Рильського*. Київ, 2015. Вип. 15. С. 37–48.
100. Тукова І. Г. Про смислоутворюючу роль музичного жанру. *Актуальні проблеми мистецької практики й мистецтвознавчої науки*. Київ, 2009. Вип. 2 (11). С. 213–218.
101. Ушкалов Л. В. Моя шевченківська енциклопедія: із досвіду самопізнання. Харків–Едмонтон–Торонто: Майдан; Видавництво Канадського Інституту Українських Студій, 2014. 602 с.
102. Ушкалов Л. В. Тарас Шевченко. Харків : Фоліо, 2015. 63 с.
103. Філатова О. О. Жанровий генезис виконавського діалогу в музиці (на матеріалі камерно-вокальної творчості) : автореф. дис.... канд. мист. : 17.00.03. Одеса, 2005. 15 с.
104. Фільц Б. М. Особливості розкриття поезії Тараса Шевченка у творчості українських композиторів. *Студії мистецтвознавчі: Театр. Музика. Кіно*. Київ : НАНУ, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2014. № 3 (47). С. 20–31.
105. Хуторська А. Й. Композиторська інтерпретація поетичного тексту як художній переклад (на прикладі камерно-вокальної музики) : автореф. дис.... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків, 2009. 19 с.
106. Цалай-Якименко О. С. «Заповіт» Тараса Шевченка в музиці. Співвідношення форми та змісту в музичних інтерпретаціях «Заповіту». Львів, 2014. 403 с.
107. Цалай-Якименко О. С. Сучасні аспекти музикознавчого дослідження версифікаційної техніки силабічного вірша. *Українська музика. Науковий часопис*. Львів : ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 2014. Число 1(11). С. 24–33.
108. Цалай-Якименко О. С. Музичні принципи ритмоформотворення в силабічному вірші Тараса Шевченка. *Записки НТШ*. Львів, 2004. Т. 247: Праці музикознавчої комісії. С. 20–49.

109. Шаповалова Л. В. Духовна реальність музичного твору й методи його пізнання. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. Харків, 2014. Вип. 40. С. 11–32.
110. Шаповалова Л. В. Рефлексія як феномен духовної культури. *Літературні та філософські джерела рефлексії. Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*. Харків, 1999–2000. № 6–1. С. 99–104.
111. Шевченкіана на початку ХХІ століття. *Матеріали науково-практичної конференції, присвяченої 190-річчю від дня народження Т. Г. Шевченка*. 25 березня 2004 р. Харків, 2004. 194 с.
112. Шип С. В. Музичний жанр у методологічному аспекті. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Культурологічні проблеми української музики (наукові дискурси пам'яті академіка І. Ф. Ляшенка)*. Київ, 2002. Вип. 16. С. 154–177.
113. Шуляр О. Д. Історія вокального мистецтва : монографія. Івано-Франківськ, 2010. 352 с.
114. Юник Д. Г. Психологічні механізми сприймання авторського нотного тексту музичного твору виконавцями-інтерпретаторами. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2018. № 123. С. 17–29.
115. Burwell K. On musicians and singers. *An investigation of different approaches taken by vocal and instrumental teachers in higher education. Music Education Research*. 2006. Vol. 8, № 3. P. 331–347.
116. Callaghan J., Emmons S., Popeil L. Solo voice pedagogy. *The Oxford handbook of music education. Vol. 1 / Eds. G. E. McPherson, G. F. Welch*. New York : Oxford University Press, 2012. P. 559–580.
117. Chapman J. Singing and teaching singing: A holistic approach to classical voice. San Diego : Plural, 2006.

118. Gaunt H. One-to-one tuition in a conservatoire: The perceptions of instrumental and vocal teachers. *Psychology of Music*. 2008. Vol. 36. P. 215–245.
119. Harding L. Voice science and vocal art, part one: In search of common ground. *Journal of Singing*. 2007. Vol. 64, № 2. P. 141–150.
120. Pivtoratska L. Poetics of sacred in modern musical Shevchenkiana (on the material of works on the texts of «Psalms of David»). *European Journal of Arts*. Vienna : Premier Publishing, 2020. № 2. Section 2. Music. P. 87–89.
121. Rubin J. S., Mathieson L. Posture and voice. *Journal of Singing*. 2004. Vol. 60. P. 271–275.
122. Welch G., Himonides E., Brereton J. Real time feedback in the singing studio: An innovatory action-research project using new voice technology. *Music Education Research*. 2005. Vol. 7, № 2. P. 225–249.

## ДОДАТКИ

## Додаток 1.

Схематичне зображення запропонованої типології камерно-вокальних жанрів другої половини XX–початку XXI століття

**Типологія камерно-вокальних жанрів  
другої половини XX – початку XXI століття**



## Додаток 2.

## Афіша концерту-іспиту «Співане слово Тараса» 20 березня 2024 року



Міністерство культури та інформаційної політики України  
Національна музична академія України імені П. І. Чайковського  
Малий зал імені академіка О. С. Тимошенка

# "СПІВАНЕ СЛОВО ТАРАСА"

Концерт-іспит аспірантки творчої аспірантури  
кафедри камерного співу

**Тетяни ПАВЛЮК**  
творчий керівник - народна артистка України,  
доктор культурології, професор  
Антонюк В. Г.  
Концертмейстер - Дмитро ПІВНЕНКО

У програмі:  
вокальний цикл І. Шамо "10 солоспівів  
на слова Т. Шевченка" (1959р.)

**20 березня  
20:00**

Вхід вільний



## Додаток 3.

## Афіша концерту-іспиту 5 жовтня 2024 року

Міністерство культури та стратегічних комунікацій України  
Національна музична академія України імені П. І. Чайковського  
Малий зал імені академіка О. С. Тимошенка

Концерт-іспит аспірантки  
творчої аспірантури  
кафедри камерного співу

Тетяни ПАВЛЮК

творчий керівник - народна артистка України,  
доктор культурології, професор  
Антонюк В. Г.  
Концертмейстер - Дмитро ПІВНЕНКО

У програмі:

М. Скорик "Три українські весільні пісні"  
Л. Колодуб, цикл романсів на сл. Т. Шевченка

5 жовтня  
16:00

 Вхід вільний

## Додаток 4.

**Афіша концерту-іспиту на здобуття освітньо-творчого ступеню  
«доктор мистецтва» 25 червня 2025 року**

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ УКРАЇНИ  
НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ ІМЕНІ П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО  
Кафедра камерного співу

**СОЛОСПІВИ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ  
ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ - ПОЧАТКУ ХХІ  
СТОЛІТТЯ В СУЧАСНОМУ КОНЦЕРТНОМУ ТА  
ПЕДАГОГІЧНОМУ РЕПЕРТУАРІ**

Концерт-іспит на здобуття освітньо-творчого ступеня  
"ДОКТОР МИСТЕЦТВА"

Сопрано

**Тетяна ПАВЛЮК**

аспірантка творчої аспірантури  
кафедри камерного співу

Фортепіано

**Дмитро ПІВНЕНКО**

лауреат всеукраїнських та  
міжнародних конкурсів

**Творчий керівник та науковий консультант -**

**Валентина Геніївна АНТОНЮК**

народна артистка України, доктор культурології,  
професор, завідувач кафедри камерного співу НМАУ  
імені П. І. Чайковського

У програмі:

І. Шамо "10 солоспівів на сл. Т. Шевченка"(1959)

Л. Колодуб, романси для високого голосу на сл. Т. Шевченка (1963)

М. Скорик "Три українські весільні пісні"(1974)



Вхід вільний • 2025

Малий зал імені академіка О. С. Тимошенка

**25 червня**

**16:00**