

УДК 78.071.1+781.68,

DOI <https://doi.org/10.32782/2224-0926-2025-2-53-8>

Письменна Оксана Богданівна
кандидатка мистецтвознавства,
професорка кафедри теорії музики, завідувачка кафедри теорії музики,
Львівська національна музична академія імені М.В. Лисенка
<https://orcid.org/0000-0003-0899-8613>
AAH-8129-2021

Гриньо Михайло Васильович
магістр,
Львівська національна музична академія імені М.В. Лисенка
<https://orcid.org/0009-0001-7109-6818>

ПОЕТИКА КОХАННЯ У ЗВУКАХ: ТЕОРЕТИЧНИЙ І ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТИ ВОКАЛЬНОГО ЦИКЛУ ПЕТРА ГАЙДАМАКИ «ТАК НІХТО НЕ КОХАВ» НА ВІРШІ ВОЛОДИМИРА СОСЮРИ

У статті досліджено вокальний цикл «Так ніхто не кохав» Петра Гайдамаки, створений на вірші Володимира Сосюри, який є визначним зразком української камерно-вокальної музики другої половини ХХ століття. Цей твір поєднує глибоку емоційність поезії В. Сосюри з витонченістю музичної мови композитора, створюючи цілісний художній образ, що розкриває багатогранність любовного переживання.

Відзначено, що цикл складається з восьми романсів для баритона, віолончелі й фортепіано, кожен із яких є музичною інтерпретацією окремого вірша В. Сосюри. **Засобами** єдності циклу є образно-настрове спрямування кожної поезії – оспівуванням кохання в усій його повноті та складності. Вірші, покладені на музику, відзначаються глибоким ліризмом, емоційною насиченістю й образністю, що надає композитору широкі можливості для музичного вираження. В. Сосюра використовує багатий арсенал художніх засобів – метафори, епітети, риторичні запитання, звертання, що надає його віршам особливої виразності й емоційної сили.

Комплексний аналіз кожного романсу демонструє широкий спектр музично-виражальних засобів. Мелодика вокальної партії відзначається плавністю й виразністю, що дає змогу передати найтонші відтінки почуттів ліричного героя. Гармонічна мова багата на колористичні відтінки, що підкреслюють емоційний стан персонажа. Партії віолончелі й фортепіано не лише супроводжують вокальну лінію, а й активно беруть участь у відтворенні образу та настрою твору, створюючи відповідне емоційне тло.

Доведено, що вокальний цикл «Так ніхто не кохав» є самостійним художнім твором, що розкриває нові грані поетичного тексту. Петро Гайдамака вміло передає емоційний зміст віршів, використовуючи музичні засоби для поглиблення й розширення поетичного образу. Цикл є яскравим прикладом синтезу поезії та музики, де обидва види мистецтва взаємно збагачують одне одного.

Цей цикл є цінним внеском у національну музичну культуру й заслуговує на подальше вивчення та популяризацію.

Ключові слова: камерно-вокальний жанр, цикли, музична мова, музично-виражальні засоби, українські композитори, стиль, поетичні тексти.

Pysmenna Oksana, Hryno Mykhailo. The Poetics of Love in Sound: Theoretical and Performance Aspects of Petro Haidamaka's Vocal Cycle "No One Has Ever Loved Like This" to Poems by Volodymyr Sosiura

The vocal cycle No One Has Ever Loved Like This by Petro Haidamaka, based on poems by Volodymyr Sosiura, is examined as a prominent example of Ukrainian chamber vocal music of the second half of the 20th century. This work combines the profound emotionality of Sosiura's poetry with the refinement of the composer's musical language, creating a cohesive artistic image that reveals the multifaceted nature of love as an emotional experience.

It is noted that the cycle consists of eight romances for baritone, cello, and piano, each being a musical interpretation of an individual poem by Sosiura. The unity of the cycle is ensured by the imagery and emotional direction of each poem, which together exalt love in all its fullness and complexity. The selected poems are marked by deep lyricism, emotional richness, and vivid imagery, providing the composer with wide expressive possibilities. Sosiura employs a rich arsenal of poetic devices – metaphors, epithets, rhetorical questions, and direct addresses – that lend his verses particular expressiveness and emotional power.

A comprehensive analysis of each romance demonstrates a wide range of musical-expressive techniques. The vocal line is characterized by smoothness and expressiveness, enabling the transmission of the subtlest nuances of the lyrical hero's emotions. The harmonic language is rich in coloristic nuances, underscoring the emotional states of the characters. The cello and piano parts not only accompany the vocal line but also actively participate in shaping the imagery and mood of the work, creating an appropriate emotional background.

It is argued that the vocal cycle No One Has Ever Loved Like This stands as an autonomous artistic work that reveals new dimensions of the poetic text. Haidamaka skillfully conveys the emotional content of the poems, using musical means to deepen and expand their expressive imagery. The cycle serves as a vivid example of the synthesis of poetry and music, in which both art forms mutually enrich one another.

This cycle represents a valuable contribution to the national musical culture and merits further study and popularization.

Key words: *chamber vocal genre, cycles, musical language, musical-expressive means, Ukrainian composers, style, poetic texts.*

Вступ. У ХХ столітті музична культура України зазнала глибоких змін. Тривалий час будь-які звернення до західних музичних течій уважалися ідеологічно ворожими: твори заборонялися, а композитори піддавалися осуду. Після «хрущовської відлиги» з'явилася можливість спілкування із зарубіжними митцями, відкриваються нові можливості для поєднання національних традицій із досягненнями західних шкіл. Одним із оригінальних художніх напрямів, породженим особливою суспільно-історичною ситуацією в сср, стала «Нова фольклорна хвиля».

У ці роки зросла увага до камерно-вокального циклу: жанр, запозичений із західноєвропейської традиції, набув популярності завдяки різноманітній тематиці, яка охоплювала історичні, філософські, інтимні й емоційно-психологічні аспекти. Виходячи зі специфіки жанру, у циклах поєднувалися тематично, сюжетно чи настроєво споріднені твори в єдину художню цілісність. Композитори зверталися до поезії як українських (Т. Шевченко, Л. Українка, П. Тичина, В. Сосюра), так і зарубіжних (В. Шекспір, Г. Гейне, Р. Бернс, О. Хайям) авторів.

Першим українським вокальним циклом вважають «Дванадцять романсів та два дуети» на вірші Генріха Гейне (1893) Миколи Лисенка. Вагомий внесок у розвиток

камерно-вокального зробив і Яків Степовий: цикли «Пісні настрою» (1907–1908) і «Три вірші М. Рильського» (1911). Борис Лятошинський створив два яскраві цикли: «Місячні тіні» (1923) на слова П. Верлена, І. Бальмонта, О. Уайльда й «Чотири вірші Шеллі» (на поезію П. Шеллі), які вирізняються глибокою лірикою та багатою гармонічною мовою. Активно працював у жанрі вокального циклу Михайло Вериківський: «Пісні Сафо» (1920), «Образ коханої» (1944) на слова Грабовського, а також твори на тексти П. Тичини, Л. Українки.

Юлій Мейтус створив вокальний цикл «Кобзареві» на вірші А. Малишка до 100-річчя від смерті Тараса Шевченка. Цикл вирізняється глибоким патріотичним змістом і музичною образністю. Багату камерно-вокальну спадщину залишив Юрій Іщенко: цикли на вірші Гамзатова (1964), Катрі Вали (1966), Т. Шевченка, українських поетів і середньовічних трубадурів. Його твори охоплюють широкий спектр тем і стилевих вирішень.

Філософська глибина й вишуканість форми відчувається в низці камерно-вокальних циклів Валентина Сільвестрова: «Тихі пісні» (1974–1977), «Прості пісні», «Ступені» й «Лісова музика». Символічним спрямуванням поетичних текстів відрізняються вокальні цикли української композиторки Богдани Фільц: «Срібні струни» (1999), «Наша дума, наша пісня» (2004), «Калина міряє коралі» (2014) тощо.

Матеріали та методи. Одним із яскравих представників жанру є український композитор, диригент, педагог Петро Гайдамака (1907–1981)¹. Його творчий доробок охоплює різні музичні напрями: вокально-симфонічні твори: *кантата-симфонія* «Пісні серця» (1965) на слова В. Сосюри; «Краю мій» (1967) на слова М. Рильського, В. Бичка, І. Муратова; інструментальні твори: концерт для гобоя; сюїта «Молоді літа» (1935), партита й рапсодія (обидві – 1972 року); хорові твори: «Дума про Богдана Хмеля» (сл. І. Цюпи), «Калинонька» (сл. А. М'ястківського); камерна музика: п'єси для фортепіано; обробки народних пісень (збірка 1978 року).

Особливе місце у творчості композитора посідає камерно-вокальна музика. Його вокальні цикли – «Мелодії» (1948, на слова Лесі Українки), «Дніпрові сонети» (1964, на слова Д. Луценка), «Так ніхто не кохав» (1974, на слова В. Сосюри), «Сторінки кохання» (1976) – вирізняються ліризмом, щирістю, національним колоритом і виразним мелодизмом. Композитор тонко відчував природу вокального жанру та майстерно передавав емоційну глибину музичних образів. Показовими для композиторського стилю Петра Гайдамаки є щирість, ліричне висловлення, досягнення глибокої художньої переконливості у створенні лірико-драматичних образів, багатий мелодизм пісенного характеру, тонке розуміння особливостей вокалу.

Загалом жанру камерно-вокальної музики присвячена велика кількість розвідок у зарубіжному й українському музикознавстві. Серед українських науковців відзначаємо Л. Корній², О. Козаренка³, Б. Фільц⁴, у працях яких окреслена творчість українських

¹ Оскільки постать Петра Гайдамаки є маловідомою, окреслимо основні біографічні віхи: народився в м. Краматорськ, Донецької області. З дитинства захоплювався музикою, грав на сопілці, співав народні пісні. У ранні роки, працюючи ливарником на металургійному заводі, активно займався художньою самодіяльністю. Навчався в Харківській консерваторії (закінчив 1938 року), композиція – у С. Богатирьова й М. Тица, диригування – у В. Тольби. Працював музичним редактором і диригентом Харківського радіокомітету. Під час Другої світової війни був керівником оркестру народних інструментів ім. Т. Шевченка. Після війни керував Харківським радіокомітетом, був директором театру опери та балету ім. М. Лисенка, очолював філармонію й обласний відділ Спілки композиторів України.

² Корній Л. Історія української музики. Київ – Харків – Нью-Йорк. 1996. Ч. І. 313 с.

³ Козаренко О. Деякі тенденції розвитку національної музичної мови в першій третині ХХ століття. *Українське музикознавство* : науково-методичний збірник / НМАУ ім. П.І. Чайковського ; Центр музичної Україністики. Вип. 28. Київ, 1998. С. 144–155.

⁴ Фільц Б. Український радянський романс. Київ : Наукова думка, 1970. 124 с.

композиторів у камерно-вокальному жанрі, зокрема у вокальних циклах. На жаль, поетаті Петра Гайдамаки присвячено недостатньо уваги, а розгляду вокального циклу митця «Так ніхто не кохав» на вірші В. Сосюри не знаходимо в музикознавчій літературі. Тому комплексний аналіз означеного циклу, його музичної мови, зв'язку музики з поетичним текстом, стильових особливостей є потрібним та актуальним.

Мета дослідження спрямована на виявлення стильових особливостей музичної мови композитора у вокальній творчості й надання виконавських рекомендацій для чоловічого голосу баритону у вокальному циклі Петра Гайдамаки «Так ніхто не кохав» на вірші Володимира Сосюри.

Методологічною базою дослідження є комплексний підхід у теоретичному та виконавському аспекті предмета дослідження. Застосовано метод цілісного аналізу – під час розгляду матеріалу, аналітичний метод – під час вивчення музикознавчої літератури, компаративний – для окреслення відмінних і спільних рис аналізованих композицій.

Результати. Найближчими серед усіх мистецтв є поезія та музика. Вони однаково здатні передати порух серця, барви природи, тихий смуток чи несподіване щастя. Нахненням для Володимира Сосюри, одного з найніжніших українських ліриків, завжди була краса рідного краю. У його поезії – живописна палітра й музика серця. Його слово не лише звучить – воно світиться, дихає, оживає в образах. Поет мав хист не лише до вірша, а й до живопису й музики. У понад сорока його збірках – цілий всесвіт романтичних осяянь, де природа й кохання нерозривні, де реальне й піднесене злиті в єдиному диханні.

Саме до такої поезії звернувся композитор Петро Гайдамака у вокальному циклі «Так ніхто не кохав» для баритона, віолончелі та фортепіано. Восьмичастинна збірка романсів, написана на вірші В. Сосюри, – це музична осінь кохання: ніжна, світла, трохи меланхолійна. Особлива увага в дослідженні приділяється музично-виражальним засобам і виконавським рекомендаціям, що допоможуть глибше розкрити драматургію циклу. Важливо зазначити: романсний цикл може виконуватися як єдине ціле, так і у вигляді окремих солоспівів. Для зручності виконавські поради подаються в ключових місцях твору, без дублювання аналітичного тексту.

«Про що шумлять тополі» (1). У цій поезії В. Сосюра змальовує гармонію між почуттями людини й навколишнім світом, одухотвореними образами тополь, трави, місяця. Два куплети поетичного тексту, де голос закоханого зливається з голосом ночі, рослин і птахів, композитор утілює в тричастинній формі. Романс розпочинається з хвилеподібного арпеджованого вступу (Allegretto), який немов малює картину місячної ночі, шелесту трав, шуму тополь. Тональність *es-moll* передає задумливий, романтичний настрій. Мелодія, що нагадує вальс, підтримана м'якими співзвуччями: $t_{6/4}$ – t^6 (тоніка із секстою – це початок фрази «Про що шумлять тополі...»). Друга фраза – «...шепочеться трава», – звучить у паралельному *Ges-dur*, наче просвітлене віддуння першої.

Хвилеподібний рух цих фраз вимагають від виконавця тонкої вокальної пластики. Початок з-за такту дає змогу голосу «влетіти» у фразу, що ніби тягнеться за порухом трави. Між фразами можна зробити коротке дихання, але зберегти відчуття єдиного музичного дихання (приклад 1).

Партія віолончелі, яка подекуди наслідує вокальні мотиви, створює ефект легкого підголоска, а фортепіано доповнює картину арпеджованими змахами, що передають шум дерев і тихе місячне світло. Гармонічна палітра – *es-moll* → *Ges-dur*, доповнює світліший відтінок настрою.



Приклад 1. Петро Гайдамака «Так ніхто не кохав» – «Про що шумлять тополі» (1–6 т.т.)

Гармонічна послідовність з витриманими функціями та ладовою змінністю передає відповідний, ледь схвилюваний настрій куплету: $es-moll - \frac{1}{t} \frac{2}{t} \frac{3}{t} \frac{4}{t} \frac{+6\sharp}{5} | Ges-dur D_2 - D_{\frac{6}{4}} | T-VII \rightarrow \frac{7}{t} (es) - \frac{8}{t} sII_{\frac{6}{5}} - sII_{\frac{4}{3}} | D_{\frac{6}{5}} - D_7^{(2,-3)} \rightarrow \frac{10}{t} T6 (Ges) |$. У 6–10-у тактах на словах «Що бачить срібний місяць, як в небі проплива?» тою ж арпеджованою, у ритмі вальсу мелодичною лінією композитор ускладнює гармонічний супровід (альтеровані акорди, співзвуччя із заміненими тонами) і створює гру ладовими нахилами. Фраза «...бачить тебе, моя любов» кульмінаційна. Починається із-за такту, вимагає завчасного дихання й поступового наростання, з маленькою ферматою на високій ноті – ніби зупинкою часу в момент ніжності.

У середній частині (*Piu mosso*), що будується на коротких мотивах при зростанні темпу, арпеджіато зберігається. Тут важливо розподілити дихання, аби не втратити плавності фразування у витриманому світлому $Ges-dur-i$.

Третя частина (Темпо I) – статична реприза, повернення до первісного задуму, завершення кола емоцій.

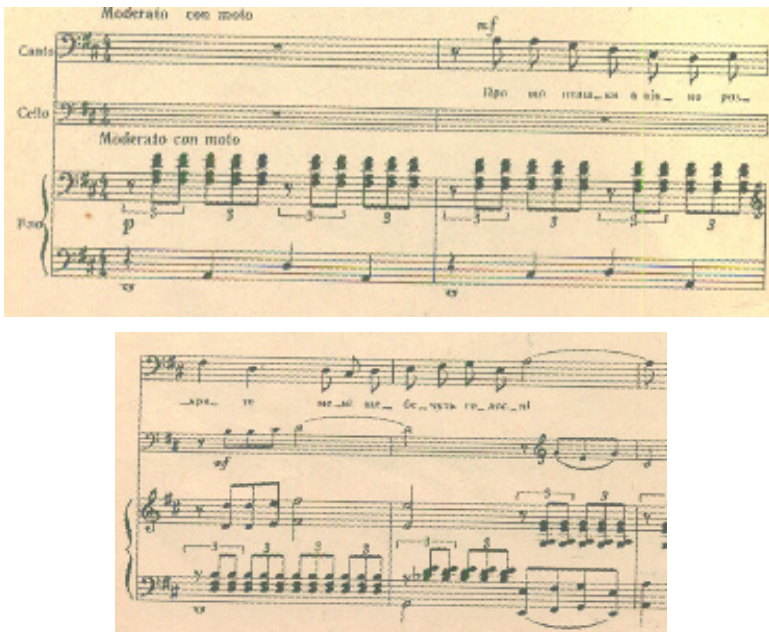
«Айстри» (2). Осінній настрій у вірші Володимира Сосюри передано через символ пізніх квітів – айстр, які уособлюють кохання, що не здійснилося. Їх образ – ніжний, тремтливий – відтворює прощальну меланхолію, притаманну пізній осені: «Айстри задумані, квіти останні / осені пізньої сльози багрянні».

Цей стан застиглої, світлої печалі майстерно втілено музиці романсу Петра Гайдамаки. Композитор укладає два куплети поезії в просту тричастинну форму з варіантною репризою (A-B-A1). Основна мелодична лінія розгортається спокійно, неквапливо, на рівномірних четвертних із крапкою в такті при розмірі 6/8 – як відлуння останніх крапель осіннього дощу. Кожна фраза плавно виростає з попередньої: короткі послівки поступово рухаються від домінанти до тоніки, а потім від тоніки до тоніки $h-moll$. Цю застиглість підкреслюють заліговані ноти віолончелі й повторювані фігури фортепіанного супроводу. Гармонія стримана: тяглі функції тоніки, зрідка доповнені sII і $TDIII$.

«Скажи мені» (3). Це пісня-звернення закоханого героя, сповненого ніжності й щемливих почуттів. Його риторичні запитання до коханої крізь призму милування природою (щебетання птахів, шепіт жита, аромат квітів) набувають особливої емоційної виразності.

Музика укладена в простій двочастинній формі (D-dur). Два музичні речення, повторювані за структурою, функціонують як питання й відповідь: перше завершується на домінанті, друге – на тоніці. Мелодійна лінія на словах «*Про що пташки в вікно розкри-те*» вибудована в низхідному пентахорді, який контрастує з висхідним пентахордом у наступній фразі – «*мені щебечуть голосні*». Наступні рядки «*І у полях шепоче жито...*» варіантно повторюють початковий мотив.

Мелодія супроводжується синкопованими тріолями в обох фактурних пластах: арпеджійованій основі й акордовому верхньому пласті. Основу гармонії становлять тоніко-домінантові поєднання, введення секстакорда VI щабля. Колористика гармонічних послідовностей досягається введенням S7, VI, sII6/5 і чергування з їх гармонічним варіантом: (D-dur) 1| T - - 2| T-T7 - - 3| VI6 - - 4| sII^r_{6/5} - - 5| D7 - T - 6| VI - VI2- VI⁷| S7 - S7^r - sII^r_{6/5} 8| T - (приклад 3).



Приклад 3. Петро Гайдамака «Так ніхто не кохав» – «Скажи мені» (1–5 т.т.)

Динамізація розвитку проходить у другому куплеті завдяки секвентним проведенням: кожен наступний рядок поетичного тексту – вище в мелодичному розташуванні – відповідно, у тональностях: fis, G, h.

Перша фраза «*Чому так пахнуть квіти в гаю*» супроводжується складною гармонією (fis-moll: $t - t_2 - VI - D2 \rightarrow T_6$). Подібно з елементами перегармонізації підтримуються дві наступні фрази, відповідно, зі складними акордами, неочікуваними розв'язаннями (еліпсис – на словах «*...наші дні*»). Кульмінація цього невеликого полотна припадає на два такти далі від місця золотого перетину (після *a tempo* + 2-а такти) на словах: «*За що я так тебе кохаю, скажи мені, скажи мені?*».

Цей куплет є єдиною великою побудовою з поступовим наростанням динаміки. Рекомендовано починати з *p*, поступово підсилюючи звучання до *mezzo-piano*, і завершити на *forte*. Секвенційність допомагає логічно структурувати фрази, дихання варто брати після кожного речення.

Емоційна кульмінація виражена в стрибках на чисту квінту (*h-fis'*) і кварту (*h-e*), пунктирному ритмі й риторичному зверненні на слові «мені» – витриманому впродовж чотирьох тактів на гармонії D-dur: | T-VI₆^r | T-VI₆^r | T | T ||. Романс пронизаний щирістю та світлими почуттями героя. Вишукане поєднання музики й поезії створює враження гармонійного емоційного діалогу між композитором і поетом.

«Шаллю зорі золотую» (4). У цьому романсі – четвертому із циклу «Так ніхто не кохав» П. Гайдамаки, щирі, благоговійні почуття до коханої переплітаються з чарівною красою природи, відтвореною через образи В. Сосюри. Поетичні метафори – «зорі золотой», «шаль зоряна» – передають ніжність і піднесення, що тонко втілені в музиці.

Поезія в трьох куплетах покладена на музику в репризній тричастинній формі. Вступ (5 тактів), де фортепіано й віолончель створюють хвилеподібну фактуру з арпеджіо та чергуванням терцій і квінт, налаштовує на споглядальний настрій. Гармонія некваплива, з перевагою тоніки (1, 3, 4-й такти) і домінантових акордів, які додають легкої схвильованості: ¹|T - ²|DVII₆ - D₉ - ³|D₇ - D_{4/3}⁴ | T - (подібні послідовності композитор використовує впродовж усього романсу).

Тема, уперше озвучена віолончеллю, стає основою всього твору. Перший куплет – період повторної будови, де поетичні пейзажі поєднані зі зверненням до коханої. Виконавськи важливо витримувати дихання між двома частинами фрази; зважаючи на темп *moderato*, кожна фраза триває два такти, з поступовим наростанням звучання. Показово, що в першому такті всі ноти восьмі, а в другому – домінує довга тривалість (четвертна з крапкою), що додає розспівності.

Середня частина – «В грудях закохано мліє...» – емоційно насичена й гармонічно складніша. Свіжу барву вносить модуляція-зіставлення Ges-dur – Ces-dur. Уже в першому такті серединної побудови переміщення на другу долю тоніки й ускладнення її септакордом у Ces-dur-i: T – T₇ (14-й т.), за звучанням сприймається як поліфункційне поєднання: тоніка Ces-dur і тризвук III по es-moll-ю. Гра мажору-мінору звучить на словах «...закохано...». Уся частина насичена короткочасними переходами Ces-dur – Ges-dur – Ces-dur – es-moll – Des-dur. Ускладнення звучання і стан схвильованості досягаються еліптичними зворотами (домінанта й обернення до Ces-dur – es-moll).

Реприза статична, зберігає початкову спокійну атмосферу, включає локальну кульмінацію в другому реченні, де хвилеподібний рух по T_{6/4} у Ges-dur-i, низхідний рух на м.3 замінюється терцієвим висхідним з ферматою. Це посилює емоційний акцент завершення (приклад 4).

Романс передає гармонію між внутрішнім світом ліричного героя та красою природи. Поетичні образи витончено втілюються в музиці, а виражальні засоби точно відтворюють найтонші відтінки почуттів.

«Сонце моє, сонце» (5). Цей романс – гімн любові, молодості, природі й творчості. В основі – поетичний образ сонця як символу життя, натхнення, вічної краси. Сонце – не тільки світило, а втілення всього, що надихає: коханої, мрії, пісні. Ліричний герой звертається до нього як до живої істоти, покладаючи в ці слова віру в силу любові та мистецтва, що долають плин часу.



Приклад 4. Петро Гайдамака «Так ніхто не кохав» – «Шаллю зорі золотою» (3-тя частина)

Початок романсу (перші два рядки) викладено хвилеподібною мелодією у варіантному проведенні (чергування гармонічного й натурального ладу – d-moll) із баркарольним характером супроводу на витриманій фігурації по звуках тонічного тризвуку - t--- t₂ – VI – s₇ тощо, з поступеним низхідним рухом басу: I - - – VII – VI – IV - - V – V- I і з альтераціями акордів субдомінантової групи s₇^{b5} на словах «... *мріє моя, мріє...*», створює атмосферу легкої тривоги й емоційного напруження.

Секвентний розвиток хвилеподібного тетраорду з короточасним переходом у паралельний мажор F-dur уносить просвітління й оптимізм. Так виникає діалектична гра світла й тіні – мажору й мінору, що виражає внутрішній світ героя, де боротьба смутку та надії перетворюється на натхненну пісню.

Твір технічно зручний для виконання, особливо для баритона: теситура помірна, без екстремальних стрибків чи високих нот (окрім коротких епізодів із нотою *f*¹). Фразування рівномірне – чотиритактове, що сприяє логічному викладу мелодії та емоційній структурі.

Кульмінація розгортається в середній частині на видозміненому матеріалі першого куплету. Висхідна секвенція в тональностях: d-moll – a-moll – C-dur, із широким арпеджіо в супроводі, що охоплює діапазон контроктава – друга октава, надає співу піднесеного характеру, але терцієвий звук C-dur-у створює ефект незавершеності – запитання без відповіді, підсилюючи емоційне напруження.

На словах «*Ось чому не можу квітку я зірвати...*» (*Meno mosso*) починається друга частина серединного розділу – відповідь, що контрастує з попередньою кульмінацією. Тут низхідна секвенція у d-moll, C-dur, із грою мажору-мінору – C-dur – c-moll, відлунює сум і роздуми з першого куплету. Супровід – квартакорди на витриманій домінанті з октавним дублюванням (53–54 тт.), далі ⁵⁵|sII₇ (→F) ⁵⁶|D₂ (→T по Es) ⁵⁷|D₇→ ⁵⁸|C-dur

⁵⁹ | T ⁶⁰ | D₂ (→t₆ по f) ⁶¹ | VI_b ⁶² | sII_{4/3} ⁶³ | T (C-dur) ⁶⁴ | T (C-dur). Цей ланцюжок еліптичних зворотів, що постійно балансує на межі світла і тіні, формує атмосферу не лише тихого смутку, роздумів, а й проблеску надії – відповідно до глибокого внутрішнього монологу героя (приклад 5).



Приклад 5. Петро Гайдамака «Так ніхто не кохав» – «Сонце моє, сонце» (53–63 т.т.)

Образ сонця у творі – символічний центр, навколо якого вибудовується духовна й емоційна структура романсу. Це джерело натхнення, сили, оновлення. Пісня, мов світло, не старіє. П. Гайдамака надзвичайно тонко передає світ поетичного слова В. Сосюри: музика і слово зливаються в єдиний художній образ, де любов – це джерело вічної молодості й життя.

«Акація моя» (6). У романсі постає ніжне, поетичне звернення до природи, уособлене в образі акації. Одухотворений образ дерева набуває ліричного звучання, сповненого любові, тепла та щемкої ніжності. Акація постає не лише як природний мотив, а як символ пам'яті, тиші, внутрішнього спокою й трепетного кохання.

Мелодія розгортається в розміреному висхідному русі чвертями, що чергуються з консонуючими арпеджіюваними співзвуччями. Вокальну партію підтримує помірний супровід фортепіано: на тлі витриманої довгої ноти в басу звучать повторювані акорди, що створюють ефект дзвінкої, але стриманої пульсації. На цьому тлі звучить також віолончель: спочатку вона проводить основну тему, а далі розвиває її як комплементарний діалог із вокальною лінією, підтримуючи загальний медитативний настрій.

Гармонічна послідовність (C-dur: T – T₂ – VI – VI – sII₂ – D₇ – T₂ – S₇ – DVII₇ – III_{6/5}) із витриманою пульсацією в один такт відзначається внутрішньою стабільністю, передає відчуття спокою, умиротворення, гармонії з навколишнім світом. Нерозв'язані септакорди, плавний рух басової лінії не викликають напруження, а радше формують своєрідну колористичну палітру звукових барв – відтінків природи й душевних переживань.

Серединна частина твору є більш рухливою завдяки зміні фактури супроводу: з'являються ламані акорди, що додають легкого внутрішнього імпульсу, але не порушують загальної м'якості звучання. Реприза з незначними змінами повторює матеріал першого куплету, повертаючи слухача до знайомого образу – тепер уже з відтінком ностальгії.

У технічному плані твір не становить значних труднощів для виконавця. Протягом усієї композиції лише один раз з'являється крайня нота *f*¹. Особливу увагу варто приділити двом останнім аколадам. Завершальний рядок поетичного тексту «Акаціє... моя» заслуговує на окреме фразування: слово «акаціє...» повторюється двічі,

між ними доречно зробити легку люфт-паузу, щоб зацентувати значущість образу для ліричного героя.

Кульмінаційне завершення впродовж семи тактів потребує особливої уваги. Важливе дихання перед словом «моя», поступово нарощуючи динаміку від *p* до *f*, після чого знову повернутися до *p*. Такий динамічний контур надасть завершенню глибини й емоційної зосередженості.

«Ти не грай мені, друже, на гітарі» (7). Цей романс – ще один гімн кохання, пронизаний смутком, внутрішнім неспокоєм і світлою тугою. Образ гітари тут не просто музичний інструмент – це символ минулого, яке ще болить. Ліричний герой намагається втекти від спогадів, але залишається з ними наодинці. Через асоціативне мислення митця внутрішній світ героя проєктується на природу – у ній віддзеркалюється подвійність почуттів: світло і тінь, надія і зневіра, пам'ять і прагнення забути.

Уже з перших тактів – з оспівування домінанти й поступового низхідного руху до тоніки *f-moll*-ю та з подальшим варіантним переходом у *b-moll*, переданий тужливий стан героя з наступним його поясненням своїх почуттів. Цей низхідний мелодичний рух немов символізує занурення в спогади, які тягарем лягають на душу. Арпеджований фортепіанний супровід на витриманому тонічному органному пункті та ледь змінюваних гармоніях: $|| t - sII2 - t - sII2^2 | t - sII2 - t - sII2^3 | t - sII2 - t - D7 \rightarrow^4 | t (b-moll) ||$, доповнюють і відтіняють загальний настрій твору. М'яка модуляція – *As-dur* – паралельний мажор – у завершенні першого куплету злегка відтіняє трагізм, додаючи просвітлення.

У другому куплеті, згідно з авторською ремаркою *Affettuoso*, на словах «Бо від них моя кров не клекоче...» змінюється не лише настрій, а й внутрішній стан героя. Посилюється внутрішнє напруження: у музиці з'являється тремоло тридцять других у зустрічному русі акордових співзвуч, що імітують пульсацію тривоги. Мелодична лінія розпадається на короткі мотиви – три- й пентахорди, розділені паузами, а домінуючим ритмічним елементом стають восьмі ноти, що надає вокальній фразі уривчастості, надмірно схвилюваної мови героя.

Динаміка досягає свого емоційного піку через часту зміну тональностей: *e-moll*, *C-dur*, *D-dur*, знову *e-moll*. Така гармонічна нестабільність передає емоційну розірваність і внутрішній розлад.

Після бурхливого епізоду *Vivo*, що звучить майже як емоційний вибух, музика й текст повертаються до теми першого куплету, немов арка, що з'єднує початок і кінець внутрішнього монологу героя. Повернення до варіантного проведення головної теми – не просто формальна реприза, а емоційна відтінена рефлексія після бурі.

Романс не містить надмірних технічних труднощів, проте вимагає глибокого психологічного проникнення у внутрішній світ героя. Крайні ноти трапляються рідко. Прогідна *es*¹, а на кульмінації – *f*¹, що звучить протягом двох тактів, вимагають особливої динамічної чіткості й драматичного насичення.

Заліговані дуолі у творі потребують точного ритмічного відчуття. Через велику кількість слів і восьмих нот особливу увагу варто приділити дикції: кожне слово має бути вимовлене виразно, з відповідною емоційною інтонацією. Фразування логічно розділяється за паузами або після завершення смислових блоків, особливо на залігованих нотах, що тягнуться в протяжному *legato* – вони є ключем до розкриття головного емоційного наповнення твору.

«Мріє моя, мріє» (8). Останній романс циклу – гімн любові до життя, до весни, до України, до коханої. Це світла мрія, що пробуджується разом із природою: ластівка

співає під вікном, ключ журавлів летить у небі, серце героя – немов джерело в чистому полі. У кожному образі – відчуття оновлення, надії, щастя, яке оселяється в душі.

Музична мова твору підсилює цей поетичний злет. Вступ розгортається у двох фактурних пластах: арпеджований хвилеподібний баркарольний рух нижнього голосу, на який накладаються синкоповані співзвуччя з передзніманнями з урахуванням ремарки автора *Vivo con fuoco*, створюють стрімкий рух та енергійний характер твору. Витриманий органний пункт басу на C_1 , що слугує основою для нечастих змінюваних функцій: $c\text{-moll} - t - VI_6 - III_2 - D_7^6$, оживляється ритмізованими гомофонно-гармонічними співзвуччями.

Цей романс вимагає від виконавця внутрішнього піднесення – душевного світла, щирості, здатності бачити красу в простому. Вокально-технічні вправи мають бути не механічною розминкою, а свідомою працею – розвитком дихання, сили, гнучкості, витривалості й точності звуковедення. Голос повинен стати слухняним інструментом для натхненного митця.

Не менш важливою є робота над текстом: поверхнєве прочитання не дасть глибини розуміння. Варто уявити образ, його характер, зануритися в емоційний світ і настрої героя. Успішне виконання можливе лише тоді, коли співак по-справжньому переживає кожне слово, вкладаючи в нього частинку себе.

Романс «Мріє моя, мріє» – це не просто пісня. Це заклик до життя, натхнення і краси. Його потрібно не просто виконати – його треба прожити.

Висновки. Петро Гайдамака – видатний представник української музичної культури, композитор-патріот, який майстерно втілював поетичне слово у вокальних творах. Його творчість справила значний вплив на розвиток національної музики і стала орієнтиром для наступних поколінь.

Вокальний цикл «Так ніхто не кохав» на вірші Володимира Сосюри – це глибоко емоційний, тематично єдиний твір, у якому органічно поєднуються мотиви кохання, природи й патріотизму. Кожен романс передає неповторний внутрішній стан ліричного героя, розкриваючи його переживання через виразні образи, метафори та природні асоціації.

У цьому циклі відчутна тісна єдність поезії та музики. Звернення композитора до поезії В. Сосюри не є випадковим: поет глибоко відчував красу рідної землі, віртуозно володів словом, а живописна українська природа завжди надихала його. Сосюра мав тонке відчуття гармонії світу, умів побачити в буденному чарівне, передаючи ці враження в образах поетичної краси.

Детальний аналіз усіх композицій циклу продемонстрував низку музично-виражальних засобів, спрямованих композитором для якнайглибшого розкриття задуму поета. Проаналізовані солоспіви – «Про що шумлять тополі», «Айстри», «Скажи мені», «Шаллю зорі золотою», «Сонце моє, сонце», «Акація моя», «Ти не грай мені друг на гітарі» та «Мріє моя, мріє», демонструють різні відтінки станів і настроїв ліричного героя, різноманітних картин природи.

Здійснений музикознавчий аналіз романсів циклу з детальним розглядом форми, тонального плану, фактури, гармонії та жанрових ознак поглиблює розуміння композиторського стилю П. Гайдамаки.

У процесі комплексного аналізу виявлено багатство музично-виражальних засобів: мелодики, гармонії, що сприяють глибшому розкриттю змісту поезії. Відзначені різні види фактури, багатопланові поєднання, баркарольні й вальсові ритми.

Для змалювання емоційних станів і настроїв ліричного героя, його мрій, сподівань та образів природи композитор переважно використовував виражальні засоби, характерні для романтичного стилю.

Так, щодо мелодико-інтонаційних побудов можна виділити переважно хвилеподібні мелодії (низхідні/висхідні пасажі) широкого діапазону, які талановито чергуються з вузькообсяговими заокругленими три-, тетра-, пентахордами, зазвичай у варіантному проведенні та секвенційному розвитку.

Серед гармонічних співзвуч, залежно від задуму, автор вибирає відповідні: так, для відтворення спокійно-медитативних, споглядальних станів переважають нечасті зміни гармонічних функцій, переважно стійкості й відносної нестійкості (тоніки та поєднань на побічних щаблях); відповідно, стани схвильованості, експресії озвучені акордами подвійної домінанти, альтерованими дисонантами, еліптичними зворотами. Щодо функцій вищого порядку, то автор уводить часту перемінність мажору-мінору, модуляційні зіставлення.

У плані архітекτονіки композитор послуговувався зазвичай простою двочастинною, репризною тричастинною та куплетно-варіаційною формами.

Фактурні вподобання митця зосереджуються на арпеджованому супроводі фортепіано й гомофонно-гармонічних співзвуччях у широкому викладі у віолончелі. Часто композитор уводить поліпластовість: два, три фактурні пласти. Іноді супровід, як і вокальна партія, має жанрову основу – хвилеподібний баркарольний рух, арпеджовані фігурації в ритмі вальсу тощо.

У плані особливостей виконання, то автор рекомендує низку відповідних прийомів для глибшої передачі задуму митця. У контексті музично-теоретичного аналізу до кожного номера надано поради щодо виконання, а саме: відзначаються складні місця, фразування, дихання, пояснюється підхід і виконання кульмінаційних моментів. Ці поради будуть корисні співакам під час розучування й засвоєння матеріалу. Відзначено, що виконання вокального циклу або окремих номерів вимагає високої майстерності у вокаліста, глибокого розуміння задуму як поета, так і композитора.

Стаття спрямована для розширення репертуару для студентів і професійних виконавців. Ці твори можна виконувати в концертній програмі відповідно до тематики творчого заходу. Дослідження є підґрунтям для глибшого розуміння співаками музичного тексту й популяризації маловідомих творів українських митців.

Оскільки про композитора відомо не так багато, ця робота допоможе музикантам, зокрема вокалістам, ближче ознайомитися з талановитим композитором, диригентом, громадським діячем Петром Гайдамакою. Творчий доробок композитора може бути вартісним внеском у розвиток української камерно-вокальної музики й дасть змогу виконувати твори композитора українськими співаками як в Україні, так і за її межами.

Література

1. Козаренко О. Деякі тенденції розвитку національної музичної мови в першій третині ХХ століття. *Українське музикознавство* : науково-методичний збірник / НМАУ ім. П.І. Чайковського ; Центр музичної Українистики. Вип. 28. Київ, 1998. С. 144–155.
2. Корній Л. Історія української музики. Київ – Харків – Нью-Йорк, 1996. Ч. І. 313 с.
3. Фільц Б. Український радянський романс. Київ : Наукова думка, 1970. 124 с.
4. Гриньо М.В. Теоретичний та виконавський аспект вокального циклу Петра Гайдамаки «Так ніхто не кохав» на вірші Володимира Сосюри : маг. спец. «Музичне мистецтво». Львів, 2022. 49 с.
5. Pysmenna O., Myshko S., Cherevko K. Stylistics of Impressionism in the song cycles of Lesia Dychko “Pastels” and “Enharmonic” on the poems by Pavlo Tychyna. *Studia Universitatis Babes-Bolyai Musica*. № 66 (1). P. 159–177. DOI: 10.24193/subbmusica.2021.1.11.