

УДК 78.451;78.27

DOI <https://doi.org/10.32782/2224-0926-2025-4-55-4>

Жишківич Мирослава Андріївна
кандидат мистецтвознавства, професорка,
професорка кафедри академічного співу,
Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка
<https://orcid.org/0000-0003-3432-2641>

Вуєк Євгенія Віталіївна
магістр, артистка хору оперної студії,
Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка
<https://orcid.org/0009-0008-2095-7551>

**ВИКОНАВСЬКИЙ АНАЛІЗ ВОКАЛЬНО-ПОЕТИЧНИХ КАРТИН
«В КРАЮ КВІТУЧОЇ ВИШНІ» МИКОЛИ КОЛЕССИ НА СЛОВА
ІСІКАВА ТАКУБОКУ В ХУДОЖНЬОМУ ПЕРЕКЛАДІ
БОГДАНА СТЕЛЬМАХА: З ДОСВІДУ РОБОТИ
В КЛАСІ КАМЕРНОГО СПІВУ**

Статтю присвячено розгляду аспектів виконавського аналізу солоспівів (вокальних картин) циклу «В краю квітучої вишні» видатного українського композитора, диригента, педагога, засновника української диригентської школи, громадського діяча, академіка, Героя України Миколи Колесси (1903–2006) на слова японського поета Ісікава Такубоку. Композиторська творчість митця базується на засвоєнні тенденцій сучасної західноєвропейської музики, опануванні академічних жанрів. Водночас він наповнює свої твори національним змістом, що також відображається в особливостях музичної мови. У своїй творчості митець на національному ґрунті переосмислює здобутки імпресіонізму, символізму та неокласицизму й створює свій яскравий неповторний стиль, збагачуючи новими яскравими сторінками українське національне мистецтво. Жанровий діапазон творчості Миколи Колесси вражає різноманітністю. Він є автором фортепіанних, симфонічних, вокально-хорових опусів. Зазначимо, що в межах останньої групи можемо спостерігати певну непропорційність. Переконливо домінує хорова музика та обробки народних пісень для сольних голосів, натомість група авторських солоспівів та пісень не є численною. Тексти, до яких звертається композитор, – здебільшого українських авторів-класиків та сучасних поетів або народні тексти. Виняток становить лише поезія японського поета Ісікава Такубоку, яка лягла в основу вокального циклу «В краю квітучої вишні». Методологія дослідження продиктована характером досліджуваної проблеми і полягає у використанні суми методів – джерелознавчого, теоретичного, текстологічного, описово-аналітичного та традиційно музикознавчого, уможливаючи виявлення специфіки пісенного жанру композитора. Наукова новизна визначається ракурсом заявленої теми, її актуальністю та місцем у структурі як музично-теоретичного, так і навчально-виконавського процесу. Проблема досліджується з позиції виконавського аналізу вокальних мініатюр на основі досвіду роботи в класі камерного співу у творчому тандемі трьох учасників навчально-творчого процесу: педагога, концертмейстера та соліста-вокаліста.

Ключові слова: Микола Колесса, Ісікава Такубоку, вокальний цикл, вокальні мініатюри, співак, піаніст-концертмейстер, специфіка пісенного жанру, музично-теоретичний та виконавський аналіз.

Myroslava Zhyshkovych, Eugeniya Vujek. Performance Analysis of the Vocal-Poetic Pictures “In the Land of the Blooming Cherry” by Mykola Kolessa to the Words of Ishikawa Takuboku in Bohdan Stelmakh’s Artistic Translation: From the Experience of Work in the Chamber Singing Class

The article is devoted to the consideration of aspects of performance analysis of solo songs (vocal pictures) from the cycle “In the Land of the Blooming Cherry” by the outstanding Ukrainian composer, conductor, educator, founder of the Ukrainian conducting school, public figure, academician, and Hero of Ukraine Mykola Kolessa (1903–2006), set to the words of the Japanese poet Ishikawa Takuboku. The composer’s creative work is based on the assimilation of tendencies of contemporary Western European music and mastery of academic genres. At the same time, he imbues his works with national content, which is also reflected in the peculiarities of his musical language. In his art, the composer reinterprets the achievements of Impressionism, Symbolism, and Neoclassicism on national ground and creates his own vivid and distinctive style, enriching Ukrainian national art with new and striking pages. The genre range of Mykola Kolessa’s creative output impresses with its diversity. He is the author of piano, symphonic, and vocal-choral works. It should be noted that within the latter group, a certain disproportion can be observed: choral music and arrangements of folk songs for solo voices prevail, whereas the group of original solo songs and romances is not large. The texts chosen by the composer are mostly those of Ukrainian classical and contemporary poets, or folk texts. The only exception in this regard is the poetry of the Japanese poet Ishikawa Takuboku, which formed the basis of the vocal cycle “In the Land of the Blooming Cherry”. The methodology of this study is determined by the nature of the research problem and involves the use of a set of methods—source studies, theoretical, textological, descriptive-analytical, and traditional musicological—allowing the identification of the specific features of the composer’s song genre. The scientific novelty of the study lies in the chosen perspective, its relevance, and its significance within both the music-theoretical and educational-performance processes. The problem is examined from the standpoint of performance analysis of vocal miniatures, based on the experience of work in a chamber singing class within the creative collaboration of the three participants in the educational-artistic process: the teacher, accompanist, and vocal soloist.

Key words: Mykola Kolessa, Ishikawa Takuboku, vocal cycle, vocal miniatures, singer, pianist-accompanist, specificity of the song genre, music-theoretical and performance analysis.

Вступ. Численні досягнення, якими може пишатися українська композиторська школа у сфері камерно-вокальної музики, пов’язані значною мірою з вокальним циклом. Бажання об’єднати в єдиному художньому задумі декілька сольних творів підкріплене насамперед високим рівнем розвитку вокальної лірики, а також підвищеною увагою до складних процесів внутрішнього світу особистості, прагненням до всебічного розкриття теми в усій її діалектичній суперечності. Самобутня манера «сольного» письма знайшла своє відображення в доробку багатьох українських композиторів: Б. Лятошинського, П. Гайдамаки, М. Дремлюги, Ф. Надененка, Л. Ревуцького, Л. Дичко, Б. Фільц, І. Шамо, М. Колесси, Ю. Іщенко, М. Скорика, В. Камінського, О. Козаренка, Ю. Ланюка та ін. Зауважимо, що одним з основних досягнень українських композиторів у жанрі вокального циклу, починаючи від середини ХХ століття, є новаторство музичної мови, яке полягає в сміливому розвитку завоювань минулого та пошуках нових засобів виразності, а це нові форми ладо-гармонійного й фактурного оформлення творів, оригінальне гармонічне мислення, ладо-тональна та ритмічна організація тощо.

Сьогодні в полі нашого зору – аспекти опрацювання вокального циклу Миколи Колесси «В краю квітучої вишні» на слова японського поета Ісікава Такубоку. Чому вирішили звернутися до вибраного циклу? Найперше до цього спонукав досвід праці над аналізованим опусом у класі камерного співу спільно з концертмейстером класу та володаркою високого ліричного сопрано Євгенією Вук (співавторкою статті). Належить зауважити, що означений цикл майже не звучить у студентських навчально-виконавських програмах з дисципліни «концертно-камерний спів». Пояснення цьому може бути таке: труднощі, що виникають у студентів в оволодінні та поєднанні технічного й виконавського складників, а також певні ускладнення в

подальшому осмисленні та індивідуальному відтворенні музики й співу цього опусу. Однак, виявивши переконливі співацькі можливості майбутньої виконавиці циклу, постановили обрати його для опрацювання, максимально враховуючи необхідні аспекти роботи над ним та увиразнюючи спільну працю педагога, піаніста-концертмейстера й соліста-вокаліста, позаяк уважаємо, що ці початкові етапи опрацювання особливо важливі для подальшого ґрунтовнішого виконавського осмислення даного твору. У цьому контексті згадаємо двох перших прекрасних інтерпретаторок циклу – співачку, народну артистку України Марію Яківну Байко та піаністку, заслужену артистку України Ярославу Степанівну Матюху, які, за словами останньої, мали честь виконувати цей опус ще з рукописного примірника. Пройшовши таку солідну апробацію, твір у 1985 році вийшов друком. У 2020 році вокально-поетичні картинки прозвучали у виконанні заслуженої артистки України Наталії Дитюк.

Завершивши опрацювання циклу, яке тривало декілька місяців, надалі мали можливість його виконати в низці концертів, зокрема й зі студентками кафедри концертмейстерства Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка Властою Сав'юк та Марією Фединою як у стінах нашої академії, так й у Національній музичній академії України. Також Євгенія захистила магістерське дослідження на тему «Японізм в українському музичному мистецтві (на прикладі П'яти солоспівів Миколи Колесси на слова Ісікава Такубоку)»¹. Отже, уже на цьому прикладі бачимо міцний зв'язок теоретичного та практичного аспектів дослідження, тісно пов'язаного з творчим виконавським процесом.

Мета статті – на основі професійного опрацювання циклу «В краю квітучої вишні» Миколи Колесси на слова Ісікава Такубоку виявити та проаналізувати образно-настрєві, структурно-композиційні, вокально-виконавські особливості солоспівів.

Матеріали та методи. Матеріалом дослідження насамперед є нотний текст П'яти солоспівів Миколи Колесси на слова Ісікава Такубоку, а також доступні на момент написання статті відеозаписи виконань, однак їх небагато. Весь корпус джерел, використаних у статті, можна умовно поділити на декілька груп. Перша група джерел присвячена українській камерно-вокальній музиці². Друга – спроектована на творчу постать Миколи Колесси та розкриття значення його камерно-вокальної спадщини³. Окремо

¹ Букс Є. Японізм в українському музичному мистецтві (на прикладі П'яти солоспівів Миколи Колесси на слова Ісікава Такубоку). *Магістерське дослідження. Рукопис*. Львів, 2023. 52 с.

² Баланко О. М. Українська камерно-вокальна музика кінця XX–XXI ст. як виконавський феномен : автореф. дис. ... канд. мист. Одеса, 2017. 19 с.; Басса О. Особливості розвитку західноукраїнської камерно-вокальної музики у першій третині XX століття : автореф. дис. ... канд. мист. Львів, 2010. 20 с.; Булат Т. До питання збагачення традицій камерно-вокальної творчості. *Музична критика і сучасність*: зб. статей. Київ: Муз. Україна, 1984 Вип. 2. С. 39–57; Кияновська Л. О. Стильова еволюція галицької музичної культури XIX–XX ст. Тернопіль: Астон, 2000. 339 с.; Шевчук О. В. Пісня-романс. *Історія української музики*. Вид. друге: переоб., допов. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2009. С. 332–357; Ші Хун Чан. Східна тематика в творчості українських композиторів XIX – першої половини XX ст. *Наукові збірки ЛНМА ім. М. В. Лисенка: Музикознавчі студії*. Львів : Сполом, 2010. Вип. 22. С. 195–204.

³ Зінків І. Особливості регіонального опрацювання фольклору в обробках Миколи Колесси. *Записки НТШ. Праці Музикознавчої комісії*. Львів, 1993. Т. ССХХVI. С. 130–151; Кияновська Л. Вплив празького середовища на становлення творчої особистості В. Барвінського і М. Колесси. *Musica Galiciana. Rzeszów*, 2005. Т. 9. С. 113–125; Кияновська Л. Син століття Микола Колесса в українській культурі XX віку: сім новел з життя артиста. Львів: Дослідно-видавничий центр НТШ, 2003. 293 с.; Николаєва Л. Виконавські аспекти стилістики камерно-інструментальних та вокальних творів Миколи Колесси. *Musica Humana*: зб. статей. Львів, 2005. Ч. 2. С. 218–227; Паламарчук О. Р. Микола Колесса. Київ: Муз. Україна, 1989. 72 с.; Савицька Н. Пізній період творчості Миколи Колесси в мистецькому просторі Львова. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії практичної освіти*: зб. наук. праць. Вип. 24. Харк. держ. н-т мистецтв ім. І. Котляревського. Харків : Видавництво «НТМТ», 2009. С. 163–172; Якуб'як Я. Сольні вокальні твори. Микола Колесса – композитор, диригент, педагог: зб. статей. Львів, 1996. С. 86–93.

належить виділити вузькопрофільні джерела, у яких висвітлюються особливості музично-теоретичного та виконавського аналізу вокальної музики, деякі психологічні аспекти виконавської діяльності, а також філософський аспект у літературі Сходу⁴.

Методологія статті продиктована характером досліджуваної проблематики і полягає у використанні суми методів – джерелознавчого, теоретичного, текстологічного, описово-аналітичного та традиційно музикознавчого, які уможливають виявлення специфіки пісенного жанру композитора. Проблема досліджується з позиції виконавського аналізу вокальних мініатюр на основі досвіду роботи в класі камерного співу у творчому тандемі трьох учасників творчого процесу: педагога, концертмейстера та соліста-вокаліста. Так, результати дослідження можуть бути використані в подальшій практичній роботі над аналізованими творами.

Результати. Цикл «В краю квітучої вишні», створений у 1971 році, належить до пізнього періоду композиторської творчості М. Колесси і наділений рисами «геніальної простоти і мудрості»⁵. Для культурного діалогу митець «невипадково обрав східну тематику, яка в 70-ті роки виявилася напрочуд близькою йому за духом, перетворившись у корелят власного буттєвого досвіду»⁶. Поезія Сходу «додала думкам і почуттям сивочолого Майстра філософсько-етичної глибини, а їх музично-драматургічному втіленню – рис медитативності. Рідкісна відкритість світу викликала абсолютно невласливий попереднім еволюційним періодам синтез європейської і східної картин світу, образно-стильову поліфонію “свого” і “чужого”. Це і є неоціненний дарунок мудрості й благословенного віку – чудової пори осягнення вищих істин буття»⁷.

Взявши «на озброєння» думки та висновки докторки мистецтвознавства Н. Савицької, водночас вивчаючи особливості авторського прочитання японської поезії та осягнення Миколою Колессою духу східної філософії та естетики, якому підпорядковані всі засоби музичної виразності, – намагалися послідовно оволодівати численними аспектами прочитання пропонуваного розгляду композицій.

1. Ознайомлення з музичним та поетичним текстом. Цикл Миколи Колесси (1903–2006) налічує п'ять картин (солоспівів): «*І слово годі мовить...*»; «*Над мову рідну цінностей нема*»; «*Лежу в траві без дум і без турботи*»; «*Нарешті я ступив на рідну землю*»; «*З дітьми малими рідної оселі*», написаний на вірші Ісікава Такубоку

⁴ Жишківич М. Піаніст-концертмейстер та співак: рівні співтворчості у психологічному аспекті. Парадигма концертмейстерського мистецтва: історія, традиції, сучасний розвиток: зб. наук. статей / Гол. ред. І. Пілатюк, наук. ред.-упоряд. О. Басса. Львів : ЛНМА імені М.В. Лисенка, 2025. С. 102–111. DOI: 10/32782/conference-30-01-2025; Литвинова О. Камерно-вокальний цикл як різновид жанру. Музика. 1979. № 5. С. 4–5; Ніколаєва Л. М. «Вірш з музикою» як жанровий різновид камерно-вокального твору в теоретичному та виконавському аспектах. Теоретичні та практичні питання культурології: Українське музикознавство на зламі століть. Мелітополь, 2002. Вип. 9. С. 361–380; Ожога-Масловська А. Японізм в європейському науковому дискурсі. Культура України. Мистецтвознавство. Харків : ХДАК, 2016. Вип. 54. С. 331–341; Ніколенко О. Філософія життя у китайській та японській літературах. Харків, 2003. 192 с.; Фільц Б. М. Гармонія як засіб психологізації образу (на матеріалі солоспіву М. Колесси на слова Лесі Українки «Я марила всю ніченьку»). Музична україністика: сучасний вимір: зб. наук. статей на пошану М. Загайкевич. Київ : ІМФЕ ім. М.Т. Рильського, 2009. Вип. 4. С. 29–33.

⁵ Савицька Н. Пізній період творчості Миколи Колесси в мистецькому просторі Львова. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії практичної освіти: зб. наук. праць. Вип. 24. Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. Котляревського. Харків : Видавництво «НТМТ», 2009. С. 171.

⁶ Там само. С. 171.

⁷ Там само. С. 172.

(1885–1912) у жанрі танка. І. Такубоку – поет, прозаїк, літературний критик, який значно вплинув на розвиток сучасної поезії танка, оновлення її тематики та мови. Він вважається засновником реалізму в японській літературі. Звертаючись до традиційного жанру танка (яка народилася з народної пісні понад тисячу років тому), він наповнював стару форму новим змістом – новими переживаннями, повсякденним життям та тугою. І. Такубоку вважав, що танка – це мить, у якій втілені світ та людина. У солоспівах текст звучить у подвійному поетичному перекладі. Український художній переклад танка здійснив поет, драматург та перекладач Богдан Стельмах. Тривірш зручний лаконічністю викладу та можливістю вільно повторювати окремі фрази, підлаштовуючи текст музичній логіці розвитку. Зважаючи на діапазон вокальної партії (d першої октави – b другої) та загалом на доволі високу теситуру, солоспіви надаються для володарки високого ліричного сопрано⁸.

У циклі поєднанні риси неоромантизму (складні гармонії, спирання на функціональність, хоч і короткочасна, відсутність упізнаваних формотворчих засобів, ладова основа мелодії, фактурна постійність, відсутність рими), імпресіонізму (модальне поєднання акордів, активне використання неакордових, зайвих звуків, використання кварто-квінтових акордів та багатошарових терцієвої структури, метрична нестійкість, активне використання широких арпеджованих акордів) та символізму (мелодійно-гармонічне підкреслення окремих слів, нестійке закінчення на дисонувальній гармонії). Загальна драматургія циклу – крещендувальна. Хоч і початкові солоспіви також містять яскраві кульмінаційні підйоми, але кульмінації третього та останнього солоспіву їх перевершують. Попри самостійність кожного солоспіву, «лише виконані разом вони краще розкривають зміст один одного, доповнюючи до цілісної картини»⁹.

2. Структурно-композиційні особливості циклу (загальний огляд). Після періоду ознайомлення з поетичним та музичним текстом, намагалися досягнути структурно-композиційні особливості циклу. Було зауважено, що солоспіви написані як цілісний твір: вони не мають самостійних назв, не відокремлені один від одного подвійною тактовою рискою, хоч і певного тонально-гармонічного зчеплення також не мають. Наприкінці кожного солоспіву над паузою або останнім акордом стоїть фермата, яка виконує функцію цезури. Кожен солоспів розпочинається невеличким фортепіанним вступом. Тут можна побачити певну їх симетричність за ключовими знаками, та оскільки останні не відповідають тональному змісту вокально-поетичних картин, про тональні закономірності говорити не можемо. Можна говорити лише про рух від тональної невизначеності (перших солоспівів) до тональної однозначності (останнього). У ритмічному плані цикл є метрично нестабільним: у кожному солоспіві з різною частотою змінюється метр, залежно від тексту (оскільки він не римований) та ходу музичної думки. Текст кожної частини певним чином пов'язаний з темою Батьківщини, вказуючи на матеріальні її ознаки («гори Батьківщини», «рідна земля») та на нематеріальні («рідна мова», «рідна оселя»). Текст середньої частини на перший погляд видається поетичним відхиленням до пасторальних образів природи, однак і в ньому наявний один із найпоширеніших символів української культури – образ сокола.

Композитор знайшов напрочуд вдалий спосіб вказати на екзотичність походження солоспівів – через побудову музичної фрази. Зауважено, що японська мова асоціюється

⁸ Вокальний цикл «В краю квітучої вишні» може також виконувати і високий ліричний тенор.

⁹ Вукс Є. Японізм в українському музичному мистецтві (на прикладі П'яти солоспівів Миколи Колесси на слова Ісікава Такубоку). *Магістерське дослідження. Рукопис*. Львів, 2023. 52 с. С. 36.

з раптовими спалахами і згасаннями акцентів, стрімкими горловими «видихами». І якщо навіть візуально глянути на вокальну лінію, то вона збудована зі стрімкого підйому до вершини-спалаху і поступового згасання. Це спостереження зроблене з позиції звуковисотності. З боку метро-ритмічного – кульмінація (вершина фрази) завжди припадає на сильну долю, а підхід до вершини – на затакт. Ця ритмоінтонаційна формула характерна для всіх п'ятьох солоспівів циклу і становить певний наскрізний стрижень, що дає змогу говорити про твір «В краю квітучої вишні» саме як про цикл.

3. Значеннєва функція слова. Ця функція в циклі має величезне значення. Для більш глибокого аналізу вокальної музики необхідною умовою є аналіз українського поетичного тексту, його метричної організації та співвідношення з музичним метром. Вокалізація вірша – це його музичне прочитання композитором. При цьому враховуємо і темп вимовляння вірша, його смислові акценти, цезури, і загальну метричну схему, а особливо її внутрішнє наповнення. Слово в кожній музичній картині не тільки регулює, а й іноді диктує інтонаційні та ритмічні акценти. Тому в циклі особливо важливу увагу належить звернути на чітку вимову приголосних і голосних, з дотриманням орфоепічних норм та законів і правил логіки мови, на культуру мовлення загалом.

4. Зв'язок вокальної та фортепіанної партій. Вокальна і фортепіанна партії – це дві нерозривно пов'язані сторони одного музичного образу. Мелодична лінія вокальної партії гнучко розкриває кожен нюанс поетичного тексту й у своїй просодичності не затіняє, а, навпаки, висуває на перший план словесний текст, дає змогу стверджувати навіть риторико-патетичні наголоси, що рельєфно розкривають предметно-понятійну сторону вірша. Фортепіанна партія концентрується на колористично-просторових аспектах змісту, завуальовано присутнього і в поезії. Окрім колористичних функцій, фортепіанна партія розкриває ще один важливий пласт музичного змісту поряд з вокалом. Тонко зі смаком вирішений у гармонічному і фактурному плані супровід може трактуватися як вираження підсвідомо осягального, що в японській поезії розкривається через складну систему символів-натяків і невіддільне прямолінійній декларативній номінації. Фортепіанна партія не дублює вокальну, а створює індивідуальний візерунок, який часто є протискладненням до вокальної мелодії, наприклад: супровід як барвіста гармонічна підтримка вокальної партії; супровід як підголосок у моменти пауз вокалу (як відлуння думки, яка щойно прозвучала) або протискладнення до розвиненої фрази вокалу. Також звертаємо увагу на формотворчу функцію – постійне «доспівування» супроводом вокальної мелодії дає змогу в першому солоспіві говорити про форму канону між вокалом і супроводом; у всіх солоспівах супровід утворює аркоподібні побудови та замикає форму. Спостерігаємо і звукозображальну функцію – у середній частині третього солоспіву пасажі супроводу змальовують політ птаха.

Якщо у вокальній партії досить багато пауз, то у фортепіанній їх немає. Супровід летить суцільним потоком від початку до кінця циклу. Коли у вокалі настає момент тиші, пауза, у супроводі проходить інтонація чи останній зворот вокальної мелодії. Цим досягається ефект домислення, роботи думки, роздуму.

5. Особливості вокальної партії та виконавські підходи. Музичний текст – це завжди повідомлення (автор – виконавець – слухач), яке природно передбачає виконавську інтерпретацію. Так, питання «текст – виконавець» неминуче підводить до розуміння тексту як складного утворення в єдності двох його сторін: знакової фіксації авторського задуму (нотний текст) і певного повідомлення, наповненого образно-значеннєвою змістовністю (музичний текст).

Опрацювання техніки, культури інтонування та артистизму вокального циклу «В краю квітучої вишні» є різними аспектами роботи над музичною інтерпретацією (музично-виконавською герменевтикою.) Тобто в процесі роботи над музичною (вокальною) інтерпретацією має відбутися (або ж відбувається!) творча самореалізація виконавців, під час якої розкриваються сутнісні сили особистості, а саме: індивідуальні особливості (темперамент, характер), а також духовний потенціал (тобто особливості світосприйняття, ціннісні орієнтири, спрямованість особистості) тощо. Зазвичай виконавська інтерпретація є результатом інтуїтивного осягнення, тому саме духовний багаж особистості допомагає увиразнити виконання того чи іншого твору. На цю властивість звертаємо особливу увагу, позаяк саме від духовного єства кожного виконавця залежить яскрава презентація та успіх виконуваного твору.

Сила вокального мистецтва полягає в органічній єдності слова і музики, смислового та емоційного першопочатку, відтвореної голосом, його тембром. А тембр залежить насамперед від природних властивостей голосу вокаліста (тобто наявності відповідного обертонового складу). Нашим головним завданням було відшукати ті звукові фарби голосу, які би максимально могли відтінити почуття, думки, роздуми, які найбільше би личили самому звучанню голосу в розкритті вокального образу музичних картинок. Під час опрацювання нотного матеріалу насамперед звернули увагу на загалом високу технічну ситуацію творів. Також, оскільки вокальна лінія в солоспівах у плані звуковисотності надзвичайно різноманітна (строката), потрібно особливо уважно ставитися до стабільного «підтримування» так званої високої позиції звука (максимально правильної акустичної установки), яка забезпечувала би точність і чистоту інтонування. Ця теза актуальна для всіх солоспівів циклу. Так, головне завдання, що постало перед нами, – тонкими відтінками звуку голосу передати (змалювати) відтінки почуттів і думок, адже сила вокального мистецтва полягає в органічному поєднанні слова і музики, відтвореної голосом, в єдності смислового та емоційного першопочатку.

6. Виконавський аналіз філософських картинок-замальовок.

I. І слово годі мовить, як дивлюсь на рідні гори Батьківщини...

О гори прабатьків, благословення вам, благословення вам!

У короткому вступі першого солоспіву чуємо наче закличні повторювані інтонації, які готують виразний висхідний рух мелодії, яку виконавиця повинна заспівати на перших звуках *р*, однак відразу підсилюючи звучання голосу, виразно вимовляючи (майже декламуючи) кожне слово. У третьому і четвертому тактах спостерігаємо ще один висхідний рух мелодії, однак не так динамічно увиразнений, як попередній. Рух вокальної мелодії повинен розвиватися гнучко, на глибокому диханні, приголосні в складах належить вимовляти максимально близько («*І слово годі мовить, як дивлюсь на рідні гори Батьківщини...*»), що має забезпечити максимальну розбірливість поетичного тексту. Звукове забарвлення може бути, як нам видається, абсолютно довільне – від «м'якої» кантиленності до більш яскравого проведення голосової лінії, особливо на словах «*благословення вам, благословення вам!*». Адже тембр (наявність відповідного обертонового складу) залежить від тембральних властивостей (природи) володарки конкретного голосу. Працюємо над точністю і чистотою інтонування, над максимальним використанням головного резонатора. Ця теза залишиться актуальною для всіх наступних солоспівів циклу.

II. Над мову рідну цінностей нема...

*Я на пероні в натовпі згубився, у натовпі згубився,
щоб спразу вгамувати росю рідних слів...*

Перша вокальна фраза другого солоспіву «*Над мову рідну цінностей нема...*» спонукає до філософських роздумів над актуальністю суті цього узагальнення, яке так актуальне в у часи життя й боротьби українського народу за свою незалежність... Отже, і голосом цю фразу належить передати по-особливому глибоко та емоційно. Велика увага спрямовується на дещо перебільшену вимову цього словесного звукоряду. У наступних фразах переходимо до певної образної конкретики: перон, натовп..., почуті рідні слова неначе вранішня роса зволожують спрагле єство... Тож і тембр голосу повинен забриніти особливими барвами, а це вже залежить від того, як виконавиця відчує і зможе передати голосом ці почуття.

Вокальна мелодія дуже конфігуративна: тут і оспівування секунд, і короткі гамоподібні висхідні та низхідні рухи, і стрибки на різні інтервали (кварти, квінти, сексти) тощо, і утримування високого звука (b 2) з використанням відповідного динамічного забарвлення (крещендо – кульмінаційна динамічність – дімінуендо). Завершується солоспів мелодичним низхідним рухом з повторенням слів «*росою рідних слів*», що ще раз підкреслює значущість освідомлення рідного слова. Це відчуття увиразнюється висхідним ходом у двох передостанніх тактах фортепіанної партії і завершальною гармонією останнього такту солоспіву, у якому прочувається ніби запитальна інтонація. У цьому солоспіві голос виконавиці має бути гнучкий (пластичний) та інтонаційно виразовий. Як і в попередній, у цій картині звертаємо велику увагу на розмаїтість динамічних відтінків.

III. *Лежу в траві без дум і без турботи,
а наді мною – бачу – птах, то буйний сокіл в синім небі...*

Третій солоспів спонукає до рівноваги природи і людської душі. Твір надзвичайно оптимістичний та настроєвий. Вокальна лінія його першої частини дуже конфігурована і вимагає максимальної гнучкості від виконавиці, інакше ламана мелодична лінія не досягне бажаного ефекту. У другій частині плинність вокальної лінії підсилюється розлогими гамоподібними рухами у фортепіанній партії. Ці два речення є взірцем прекрасної кантиленної мелодії у високій теситурі, що, однак, швидко завершується переходом до завершальної частини, яка певною мірою дублює першу частину.

IV. *Нарешті я ступив на рідну землю, на рідну землю –
хода легка, мов лет, хода моя була, наче лет.
І хоч на серце ще тиснув тягар,
Хода моя була легка.*

Четвертий солоспів знову повертає нас до патріотичних почуттів – повернення додому, можливо після тривалого часу блукань та поневірянь на чужині... Висхідний рух мелодії і подальші октавні ходи у вокальній партії можуть свідчити про стремління і прагнення чимскоріш іти вперед, до рідного дому... І, не дивлячись на щось важко пережите: «*і хоч на серце ще тиснув тягар*» (стрибок на нону – кульмінація), наближення чогось близького, рідного спонукає до легкості думок і почуттів («*Хода моя була легка*»). Завдання виконавиці – віднайти такі темброві інтонації в голосі, щоб максимально відобразити цей світлий позитивний емоційний стан.

V. *З дітьми малими рідної оселі зустрівся я, зустрівся я,
І радість безконечна, і смуток геть пропав.
Вже радісно мені, вже радісно мені,
Смуток мій геть пропав, мій смуток геть пропав!*

Завершальний солоспів циклу є глибоко символічним: зустріч з дітьми в рідній оселі – продовженням нашого роду – надихає на радісні почуття: «*І радість безконечна, і*

смуток геть пропав». Композиційна побудова, яка робить цей солоспів найбільш визначеним у тональному плані, свідчить про завершальність, підсумок усіх попередньо пережитих подій та відтворених емоційних станів. У цьому солоспіві належить утілити найяскравіші позитивні емоції. Знову, як і в попередніх картинах, бачимо висхідний рух першої фрази, що може свідчити про відчуття стану позитивного заряду, надії на гарний розвиток подій. І цей рух продовжується далі, і щоразу піднімається в теситурі дедалі вище, завершуючись на верхньому *b*, триваючи понад два такти. У фортепіанній партії можна розпізнати апофеозні переливи дзвонів (асоціація).

Варто відзначити й роль вокалісти в композиційній драматургії солоспіву, оскільки, окрім *p* на початку солоспіву і *f* в 23-му такті та вилочок крещендо-димінуюендо, більше жодних динамічних позначень у тексті немає. Так, велика вага покладається на виконавицю, яка й вибудовує драматургію солоспіву, надаючи йому смислового фразування.

Загалом у циклі натрапляємо на такі інтонаційні, технічні, голосові, виконавські особливості, серед яких: конфігуративність мелодії (ефект ламаної лінії); перемінність висоти теситури; різка зміна широких інтервалів; діапазон: *d* першої октави – *b* другої октави; часті зміни метроритму; витонченість динамічних відтінків; утримування голосу в так званій високій позиції; тембральне багатство; смислове фразування; зміна настрою (від філософсько-задумливого до апофеозу); емоційна глибина.

Висновки. Завершивши опрацювання циклу «В краю квітучої вишні», дійшли висновку, що виконання вокально-поетичних картин вимагає від співачки доброї вокально-технічної підготовки, співу «поставленим голосом» і водночас вокальної «легкості», майстерного володіння співацьким диханням, звуковою динамікою, розмаїттям тембрових відтінків, виразною дикцією, гнучкістю фразування, відчуттям стилю, усвідомлення цілісності форми, володіння сценічною майстерністю перевтілення. Фортепіанна партія циклу як рівноправна частина музичного твору є складним комплексом виражальних засобів, у якому міститься виразність гармонічної опори, її ритмічної пульсації, мелодичних утворень, регістру, тембру тощо. Водночас ця складна організація проявляється як змістовна єдність, що вимагає особливого художньо-виконавського рішення. У цьому контексті варто зауважити, що лише високопрофесійний фортепіанний супровід може допомогти увиразнити виконання вокальної партії цього циклу. Тож на основі тісної співпраці педагога, вокаліста та піаніста-концертмейстера виокремлюємо декілька структурних, тісно пов'язаних між собою елементів, як-от творча співактивність, активний процес вивчення та співування твору, осмислена підготовка його до публічного виступу. А психологічне налаштування, співпереживання, пильна увага до всіх подій у музичному та вокальному розвитку кожного солоспіву, почувань, відтінків мови, які втілювались би в ансамблевому виконанні, покликані створити справді високу якість ансамблю.

Так, серед численних виконавських вимог **основна** – це необхідність винятково вдумливо, якомога глибше й повніше, у тісному сплаві звукових і поетичних інтонацій передати емоційний стан, витончено розкрити внутрішній психологічний світ поезії Ісікава Такубоку з прекрасним українським текстом Богдана Стельмаха, творчо переосмисленої Миколою Колесою та «озвученої» співаком та піаністом-концертмейстером.

Література

1. Баланко О. М. Українська камерно-вокальна музика кінця XX–XXI ст. як виконавський феномен : автореф. дис. ... канд. мист. Одеса, 2017. 19 с.

2. Басса О. Особливості розвитку західноукраїнської камерно-вокальної музики у першій третині ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мист. Львів, 2010. 20 с.
3. Булат Т. До питання збагачення традиції камерно-вокальної творчості. *Музична критика і сучасність*: зб. статей. Київ : Муз. Україна, 1984. Вип. 2. С. 39–57.
4. Вуєк Є. Японізм в українському музичному мистецтві (на прикладі п'яти солоспівів Миколи Колесси на слова Ісікава Такубоку). Магістерське дослідження. Рукопис. Львів, ЛНМА імені М. В. Лисенка, 2023. 52 с.
5. Жишкович М. Піаніст-концертмейстер та співак: рівні співтворчості у психологічному аспекті. Парадигма концертмейстерського мистецтва: історія, традиції, сучасний розвиток: зб. наук. Статей / Гол. ред. І. Пілатюк, наук. ред.-упоряд. О. Басса. Львів : ЛНМА імені М. В. Лисенка, 2025. С. 102–111. DOI: 10/32782/conference-30-01-2025.
6. Зінків І. Особливості регіонального опрацювання фольклору в обробках Миколи Колесси. *Записки НТШ. Праці Музикознавчої комісії*. Львів, 1993. Т. ССХХVІ. С. 130–151.
7. Кияновська Л. Вплив празького середовища на становлення творчої особистості В. Барвінського і М. Колесси. *Musica Galiciana*. Rzeszów. 2005. Т. 9. С. 113–125.
8. Кияновська Л. Син століття Микола Колесса в українській культурі ХХ віку: сім новел з життя артиста. Львів : Дослідно-видавничий центр НТШ, 2003. 293 с.
9. Кияновська Л. О. Стильова еволюція галицької музичної культури ХІХ–ХХ ст. Тернопіль : Астон, 2000. 339 с.
10. Литвинова О. Камерно-вокальний цикл як різновид жанру. *Музика*. 1979. № 5. С. 4–5.
11. Ніколаєва Л. Виконавські аспекти стилістики камерно-інструментальних та вокальних творів Миколи Колесси. *Musika Humana*. 2005. Ч. 2. С. 218–227.
12. Ніколаєва Л. «Вірш з музикою» як жанровий різновид камерно-вокального твору в теоретичному та виконавському аспектах. *Теоретичні та практичні питання культурології: Українське музикознавство на зламі століть*. Мелітополь, 2002. Вип. 9. С. 361–380.
13. Ніколенко О. Філософія життя у китайській та японській літературах. Харків, 2003. 192 с.
14. Ожога-Масловська А. Японізм в європейському науковому дискурсі. *Культура України. Мистецтвознавство*. Харків : ХДАК, 2016. Вип. 54. С. 331–341.
15. Паламарчук О. Р. Микола Колесса. Київ : Муз. Україна, 1989. 72 с.
16. Савицька Н. Пізній період творчості Миколи Колесси у мистецькому просторі Львова. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії практичної освіти: зб. наук. праць*. Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. Котляревського. Харків : Видавництво «НТМТ», 2009. Вип. 24. С. 163–172.
17. Фільц Б. М. Гармонія як засіб психологізації образу (на матеріалі солоспіву М. Колесси на слова Лесі Українки «Я марила всю ніченьку»). *Музична україністика: сучасний вимір: зб. наук. статей на пошану М. Загайкевич*. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2009. Вип. 4. С. 29–33.
18. Шевчук О. В. Пісня-романс. *Історія української музики*. Вид. друге: переоб., допов. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2009. С. 332–357.
19. Ші Хун Чан. Східна тематика в творчості українських композиторів ХІХ – першої половини ХХ ст. *Наукові збірки ЛНМА ім. М. В. Лисенка: Музикознавчі студії*. 2010. Вип. 22. С. 195–204.
20. Якуб'як Я. Сольні вокальні твори. Микола Колесса – композитор, диригент, педагог: зб. статей. Львів, 1996. С. 86–93.

Дата надходження статті: 15.10.2025

Дата прийняття статті: 25.11.2025

Опубліковано: 22.12.2025

