

УДК 784.4(=161.2):78.071.1 Кривоуст
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/93-2-38>

Олена ЯКИМЧУК,
orcid.org/0000-0002-2276-6061
кандидатка мистецтвознавства, доцентка,
докторантка кафедри історії української музики та музичної фольклористики
Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського
(Київ, Україна) mirigol@ukr.net

«ПІСНІ З ДАВНИНИ» ДЛЯ ГОЛОСУ І КАМЕРНОГО ОРКЕСТРУ БОГДАНА КРИВОПУСТА: ПОЕТИКА ТВОРУ

У статті розглянуто особливості вокального циклу «Пісні з давнини» сучасного українського композитора Богдана Кривоуста. Проаналізовано чотири обробки давніх українських народних пісень, що увійшли до циклу. **Метою статті** є визначення поетики вокального циклу «Пісні з давнини» Богдана Кривоуста: особливостей пісенного тексту, реалізації його змісту в композиційній структурі обробок; визначенні художніх засобів діалогу між автентичним першоджерелом і прийомами сучасної композиторської техніки. Методологію складають теоретичний, інтерпретологічний, компаративний, комплексний, а також метод узагальнення, поєднання яких дає змогу розкрити мету статті. **Наукова новизна.** У статті вперше в українському музикознавстві представлені «Пісні з давнини» для голосу і камерного оркестру Богдана Кривоуста в контексті поетики твору.

З'ясовано особливості народних пісень і їхня роль у структурі вокального циклу. Так, дві ліричні пісні, пов'язані з трагічними історичними подіями періоду козаччини («Зелена дібровонька», «А вже тому сім літ буде»), створюють його емоційно-інтонаційну цілісність. Коліскова змальовує світ сімейних цінностей, який шанують українці. У гумористичній коломийці «Як Господь сотворив жінку» виявляються особливості української душі. Виявлено, що композитор опрацьовує мелодію першоджерела залежно від його змісту: з мінімальними змінами (Коліскова), проведенням мелодії у зменшенні, збільшенні (Коломийка), значними інтонаційними змінами («Зелена дібровонька»), введенням нової мелодії («А вже тому сім літ буде»). Як справжній майстер оркестровки, Б. Кривоуст визначає семантичне поле інструментів і людського голосу. Визначено, що оркестровий супровід зазнає змін на тембрально-фактурному, тембрально-артикуляційному, метроритмічному рівнях. Доведено, що цикл є прикладом діалектичного поєднання автентики й сучасних прийомів композиторського письма, які не порушують самотності зразків народної творчості. Підкреслено значення «Пісень з давнини» як прикладу невичерпності української народнопісенної спадщини.

Ключові слова: творчість Богдана Кривоуста, камерно-вокальна музика, камерно-вокальна музика Богдана Кривоуста, українська народна пісня, обробка української народної пісні.

Olena YAKYMCHUK,
orcid.org/0000-0002-2276-6061
PhD of Arts, Associate Professor,
Doctoral student at the Department of History of Ukrainian Music and Musical Folklore studies
Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music
(Kyiv, Ukraine) mirigol@ukr.net

“SONGS OF ELD” FOR VOICE AND CHAMBER ORCHESTRA BY BOHDAN KRYVOPUST: THE POETICS OF THE WORK

The features of vocal cycle “Songs of eld” by contemporary Ukrainian composer Bohdan Kryvopust are considered in the article. Four arrangements of ancient Ukrainian folk songs included in the cycle are analyzed. **The purpose of the article** is to determine the poetics of the vocal cycle: the peculiarities of the song text, the realisation of its content in the compositional structure of the arrangements; the identification of artistic means of dialogue between the folk song and the contemporary compositional technique. The theoretical, interpretive, comparative, complex methods, and the method of generalization comprise the methodology of the research. Their combination enables achieving the aim of the article. **The scientific novelty** lays in studying the “Songs of eld” by Bohdan Kryvopust in the context of the poetics of the work for the first time in Ukrainian musicology.

The peculiarities of folk songs and their role in the structure of the vocal cycle have been clarified. Thus, two lyrical songs related to the tragic historical period (“Green oak forest” and “It will be seven years already”). The Lullaby depicts the world of family values cherished by Ukrainians. The humorous Kolomyika “How God created woman” reveals the peculiarities of the Ukrainian soul. It has been found that the composer adapts the melody of the folk songs depending on its content: with minimal changes (Lullaby), by reducing or increasing the melody (Kolomyika), intonational changes

(“Green oak forest”), created a new melody (“It will be seven years already”). As a master of orchestration, Bohdan Kryvopust defines the semantic field of instruments and the human voice. The orchestral accompaniment has been found to undergo changes at the timbral-textural, timbral-articulation, and metrorhythmic levels. The cycle is demonstrated to be an example of a dialectical combination of authenticity and contemporary compositional techniques. The significance of “Songs of eld” as an example of the inexhaustibility of the Ukrainian folk song heritage has been emphasized.

Key words: Bohdan Kryvopust's work, chamber and vocal music, Bohdan Kryvopust's chamber and vocal music, Ukrainian folk song, arrangement of Ukrainian folk songs.

Постановка проблеми. Камерно-вокальна музика є провідним жанром української музичної культури. Вона зазнала багато модифікацій щодо виконавського складу – від солоспівів для голосу з фортепіано до камерних кантат для голосу і камерного оркестру. Останній жанр набув особливої популярності у вітчизняній композиторській творчості в другій половині ХХ ст.

Обробки українських народних пісень складають окремий пласт української музики, адже фольклорні зразки є невичерпним джерелом натхнення для багатьох митців. Обидва жанри є простором для реалізації лірико-драматичних образів, національних тем, нових жанрово-стильових рішень. У обробках народних пісень українські композитори поєднують автентичну традицію й прийоми сучасної композиторської техніки. Богдан Кривопуст не є виключенням. Композитор переосмислює національну традицію крізь призму сучасного композиторського досвіду. Свідченням цього є вибір давніх українських народних пісень для вокального циклу «Пісні з давнини». Твір є прикладом інтеграції камерно-вокальної композиції і обробки української народної пісні. Розкриваючи семантичне поле першоджерела, автор реалізує його поетичне й музично-драматичне перетворення. У такій оптиці розглянемо «Пісні з давнини» Б. Кривопуста, визначаючи особливості прочитання автором народнопісенного зразка.

Наукова новизна. Вокальний цикл «Пісні з давнини» для голосу і камерного оркестру Богдана Кривопуста вперше став об'єктом музикознавчого дослідження, отож, наукова новизна є очевидною.

Аналіз досліджень. Камерно-вокальна творчість українських композиторів традиційно знаходиться в полі зору сучасних музикознавців. Важливими для вивчення жанрових особливостей вокального циклу стали дослідження О. Григор'євої (Григор'єва, 2021), Т. Мартинюк (Мартинюк, 2024); специфіки обробок народних пісень – публікації І. Зінків (Зінків, 2014), С. Трусенко (Трусенко, 2023). Незважаючи на значний внесок Б. Кривопуста в розвиток сучасної української музики, його творчість залишається недослідженою. Матеріали обмежуються короткими біографічними довідками в енциклопедичних виданнях, рецензіями на прем'єри окремих тво-

рів. Публікація пропонує осмислення творчості Б. Кривопуста на прикладі вокального циклу «Пісні з давнини» для голосу і камерного оркестру в контексті його поетики.

Мета статті полягає в комплексному аналізі поетики вокального циклу «Пісні з давнини» Богдана Кривопуста: особливостей пісенного тексту, реалізації його змісту в композиційній структурі обробок; визначенні художніх засобів діалогу між автентичним першоджерелом і прийомами сучасної композиторської техніки.

Виклад основного матеріалу. У творчості сучасного українського композитора Богдана Кривопуста представлені різні музичні жанри. Найбільшу кількість з них складає камерна музика. З-поміж інструментальних творів вирізняються «Пісні з давнини», написані для голосу і камерного оркестру¹. Ідея циклу полягає в об'єднанні народнопісенних зразків різних жанрів в єдину стилістичну модель, представлену в звучанні голосу і камерного оркестру. За жанровими ознаками вокальний цикл подібний до камерних кантат, що стали популярними в українській композиторській творчості в кінці ХХ ст. «Пісні з давнини» мають певні паралелі з Камерною кантатою №3 для голосу і камерного оркестру на слова П. Тичини, камерною симфонією на слова Т. Шевченка О. Киви. Згадані твори написані для виконання їх Ніною Матвієнко. Голос співачки, в якому поєднуються автентична манера й академічний професіоналізм; пісенний тип мелодики, близький до народних джерел, споріднюють опуси О. Киви з «Піснями з давнини» Б. Кривопуста. На відміну від О. Киви, який керується поетичним рядом авторської лірики, Б. Кривопуст має готову автентичну мелодію, що стає імпульсом для розгортання музичної думки. Композитор, зберігаючи першоджерело, надає нове звучання давнім народним пісням. Він вибудовує діалог між автентичним і сучасним: фольклорною лаконічністю і розгортанням музично-інтонаційних моделей партитури, герметичністю ладової основи й строфічної форми народної пісні та відкритістю гармонічної мови й музичної структури композиції.

¹ Запис твору можна переглянути у відео за посиланням: <https://www.youtube.com/watch?v=LJc9QEUIYF8>

У «Піснях з давнини» Б. Кривопуст органічно поєднав мелодію народної пісні зі звучанням камерного оркестру. Саме такий склад інструментального супроводу надає можливість автору створити рухливе живе тло, дотичне до гнучкої ритміки народної пісні. Між тим композитор контрастно виділяє голоси інструментів, підкреслюючи унікальність їхніх тембрів у загальному звучанні партитури. У прозорій фактурі прослуховуються лінії кожної оркестрової партії. Камерний склад колективу створює інтимну атмосферу виконання, характерну для звучання українських народних ліричних пісень. Композитор використав складні, але не перевантажені гармонії, прийоми сучасної композиторської техніки (розщеплення тонів, вихід за межі тональної системи, хроматизація ладу, модальність). Вони не руйнують просту й самобутню мелодію народної пісні. Поєднання вокальної та інструментальної партій набуває їхньої діалектичної взаємодії. Міра посилення / послаблення сучасних стильових рис є досить гнучкою протягом конкретного твору. Так, у кульмінаціях, емоційно-піднесених куплетах Б. Кривопуст ускладнює мелодію першоджерела хроматизмами, розширює її діапазон, наближаючи її до стилю викладення оркестрової партитури. На початку й в кінці твору, відтинках спаду напруження партія супроводу спрощується, уподібнюючись простоті мелодії народної пісні.

Вокальний цикл складається з чотирьох обробок українських народних пісень з різних регіонів: «Зеленої дібровоньки», Колискової для Микити², Коломийки, «А вже тому сім літ буде». Перша й остання змальовують важкі часи зовнішньої агресії щодо українських земель, Колискова – лагідну атмосферу сімейного побуту, Коломийка – риси української вдачі.

Починається цикл ліричною піснею «Зелена дібровонька», в якій відтворена багатовікова національна трагедія – завоювання українських земель. Діброва постає архетипним символом рідної землі, її стійкості; відображення її шуму – музичною метафорою страждань від зовнішніх ворогів. У обробці композитор осмислює трагічний зміст пісні, реалізуючи його через комплекс музичних засобів, насамперед, на тембральному й синтаксичному рівнях. Обробка має тричастинну структуру, що відповідає драматургії пісенного тексту. Інструментальний вступ, перегра відіграють звукозображальну роль, актуалізуючи історичний трагедійний зміст народної пісні.

Оркестровий вступ формує передчуття драматичних подій. Дібровонька стала територією

гострого конфлікту між наділеною сакральністю землею і руйнівною силою зовнішньої агресії. Музичний ландшафт партитури (тремоло скрипок і альтів, трель першої скрипки, короткі репліки дерев'яних духових) утримує тривожний фон для подальшого розвитку музичних подій.

Перший розділ (*Зелена дібровонько, чого рано зашуміла? Чого рано зашуміла, голосенько задзвеніла?*) складається з риторичних питань, що вказують на передчуття біди. Емоційне балансування між тривогою й сподіваннями реалізоване в ладовій змінності вокальної партії. Зростання внутрішньої напруги стає більш помітним в оркестровому супроводі. Репліки дерев'яних духових, фігурації струнних, тремоло скрипок і альтів, які динамічно посилюються в другому куплеті, переростають у першу перегра. Швидкі фігурації скрипок і альтів, тремоло малого барабану каталізують усвідомлення невідворотної ситуації.

У другому розділі (*Як же мені не шуміти, голосенько не дзвеніти? Через мене татари йдуть, через мене коня ведуть*) відчутне неминуче наближення ворога. Експресією позначена вокальна партія. Поява хроматизмів, підвищення теситури, зміна тонального центру стають музично-риторичними засобами створення трагічного наративу.

Відчуття неминучої небезпеки посилюється безперервними формулами струнних, експресивними репліками кларнета, тремоло малого барабану, що фіксує перехід до трагедії (*через мене коня ведуть*). Оркестровий супровід переходить у другу перегра, де трагізм сягає найвищої точки. У її звуковий простір уриваються віртуозні пасажі дерев'яних духових, сигнали-заклики валторни й фагота, що імітують зловісну навалу. Таке звучання має подвійну семантику: в ньому відчувається акумулювання козацького духу й звитяги, з іншого боку – це квінтесенція відчаю як виразника болю українського народу.

У третьому розділі (*Через мене коня ведуть, об мій корінь копитом б'ють*) виникає відчуття зруйнованої землі. Сміслова кульмінація (*об мій корінь копитом б'ють*) асоціюється з пораненою, але нескореною українською душею. Поступово музика залишає сферу фізичного болю й переходить у простір національної пам'яті. Чіткішим стає ладотональний центр *мі мінору*. Згасаючі репліки перших скрипок, флейти, металофону у високому регістрі сприймаються як спустошення не лише природи, а й людської душі.

Колискова для Микити є ліричним осердям циклу. Її тричастинна структура подібна до «Зеленої дібровоньки», однак композиційна логіка розгортається по-іншому. Найбільш яскравим є

²Микита – молодший син композитора.

початок (перший розділ), після якого оркестрова фактура стає прозорішою, динаміка поступово спадає. Це пов'язано із загальною ідеєю колискової – у процесі співу дитина засинає. П'ять куплетів об'єднуються в три розділи, між якими присутні дві перегри.

Короткий вступ одразу занурює слухача в казковий світ дитячих сновидінь. Оксамитовий *ля-бемоль мажор* створює теплу й затишну атмосферу. Порівняно з іншими піснями циклу автентична мелодія Колискової зазнала найменших змін. Вона поєднується з тембрально- й фактурно-розмаїтим акомпанементом. Майстерна оркестровка набуває виключного значення, викликаючи відчуття емоційного комфорту, занурення в сон.

Основними композиторськими прийомами є тембрально-гармонічне й фактурне урізноманітнення оркестрової партитури. У кожному наступному куплеті мелодія солістки огорнута в інше тембральне звучання оркестрового супроводу. Так, в першому куплеті (*Ай ну, коте, котино*) тріольний рух перших скрипок поєднується з довгими нотами в партії альтів, поодинокими восьмими у віолончелей. У другому (*Хай ну, коте, котино*) звукова семіосфера оркестрового супроводу доповнюється репліками флейти, короткими мотивами перших скрипок у високому регістрі, імпровізаційними пасажами роялю, металофону. Із зазначених інтонаційних лексем складається перша оркестрова перегра. Статика тремоло перших скрипок, фонова фактура альтів і віолончелей створює стійке тло для рельєфних реплік флейти, кларнета, гобоя, віолончелі.

У другому розділі (третій (*Ай ну, люлі, люлі*) – четвертий (*Стали думать та гадать*) куплети) фактура супроводу стає прозорішою. Полігармонічні ч.4 з флажолетами, тремоло скрипок відтворюють скрип коліски. Із загального звучання виринають поодинокі репліки духових. Високий регістр флейти уособлює ніжність, чистоту стосунків матері й дитини, середній кларнета – безумовну материнську любов до дитини. Створені музично-інтонаційні лексеми знаходять продовження в другій переграді, в якій інструментальні репліки-соло сплітаються в імітаційній фактурі (гобой, перші скрипки), створюють дует (флейта, кларнет).

У третьому розділі мелодія солістки повертається до початкового варіанту викладення. Флажолети й *pizzicato* струнних створюють ефект згасання звуку – дитина засинає.

У гуцульській коломийці «*Як Господь сотворив жінку*» поєднуються біблійний сюжет і народний гумор. А. Іваницький з погляду поезики називає

цей жанр народної творчості бездоганною мініатюрою (Іваницький, 2004: 217). У ній засобами народного гумору осмислюється роль жінки в суспільстві. У вокальному циклі танцювальна коломийка контрастує з іншими ліричними піснями. У всіх куплетах композитор зберігає 14-складову структуру. Між тим основним принципом оновлення музичної партитури є ритмізація мелодії шістнадцятими й четвертями, урізноманітнення артикуляційно-тембральної палітри оркестрового супроводу.

На відміну від інших пісень циклу Коломийка має наскрізний драматургічний розвиток, в якому можна виділити три розділи, вступ і коду. У п'ятитактовому вступі відчувуються особливості танцювально-пісенного жанру. Яскравий гумор, влучний жарт, театральність реалізовані через гострий синкопований ритм, акценти, поєднання різної артикуляції.

Музика першого розділу випромінює життєву силу, енергію, оптимізм, що посилює єдиний тональний центр *ре мажор*. Гротеск і вагомість моменту відчутні в куплетах з мелодією в збільшенні. Комічність мізансцени позначена поєднанням різної артикуляції (*pizzicato* і *arco* у струнних; мотивні ліги і *staccato* у духових, рояля); наявністю акцентів, *sf*, контрастної динаміки на коротких відтинках тощо.

У другому розділі гумористичний характер пісні посилює ритмічне подрібнення мелодії солістки шістнадцятими, що нагадує скоромовку. Музика втілює гротескний парадокс, де божественна досконалість стикається з побутовою критикою, яка є основою народного гумору. Перманентний рух шістнадцятих у партії скрипок і альтів створює тло, на якому у високому регістрі з'являються репліки дерев'яних духових, що уславлює Творця і його творіння (*мій останній твір назветься «Жінка – цвітка долі»*).

У композиційному розгортанні третього розділу автор застосовує різні технічні прийоми (остинато й синкоповані акорди в партії роялю, двонотні фігурації скрипок, короткі репліки дерев'яних блоків). Швидке оновлення ритмо-інтонаційних формул, що посилюється зміною тональних центрів (*ре мажор – мі мажор – фа-дієз мажор – мі мажор – соль мажор*) приводить до коди (*Бо ще такий не вродився, щоб жінку збагнути. Раз від меду вна солодиша, раз гірш від отрути*). Мелодія у збільшенні (викладена четвертями) підкреслює смислову кульмінацію пісні.

Завершує вокальний цикл старовинна буковинська соціально-побутова пісня «*А вже тому сім літ буде*», яка належить до групи солдатських пісень

кантиленного типу (типологізація А. Іваницького). Фольклорист припускає, що речитативно-декламаційна мелодика цих пісень використовувалась у минулому в рекрутських голосіннях (Іваницький, 2004:182). Пісенний текст наповнений символами. Так, сім літ ототожнюється із замкненим циклом, періодом служби в рекрутах (Жайворонок, 2006:542). Зозуля у фольклорі є уособленням пророчника (Жайворонок, 2006:251). Жовнір у гаю асоціюється із його загубленою долею. Отже, в «А вже тому сім літ буде» відображена тема розлуки через змушену солдатчину.

Обробка має тричастинну репризну структуру. Вступ змальовує емоційну напругу від рекрутування як страшного лиха, що спіткало сім'ю. Багатозвучні полігармонічні вертикалі *tutti* викликають відчуття страху, зображуючи конфлікт між соціальною реальністю (солдатчиною) й долею людини.

Композитор наслідує драматургію народної пісні. У перших двох куплетах (*А вже тому сім літ буде; прибулдився до дубочка*) вокальна партія відтворює автентичний варіант мелодії, витримавши її квінтакордову (термін А. Іваницького) будову. Оркестровий супровід створює м'який фон, в якому помітні окремі репліки флейти, гобоя, віолончелі. У мелодії і акомпанементі окреслена чітка ладотональна сфера *мі мінору*. У третьому (*Ти зозулько, сивенькая*) – четвертому (*Виведи ня з сего гаю*) куплетах мелодія виходить за межі квінтакордової будови до діапазону м.7. Оркестрова фактура оновлюється тембром роялю, флажолетами й *glissando* скрипок. Оркестрові партії ускладнюються хроматизмами – композитор виходить за межі попередньої тональної сфери, розширюючи її. Розгорнута перегра з фігурацій з швидких тривалостей у партіях скрипок, альтів, імітацій голосів природи (флейти, гобоя, кларнета) змальовує гай як небезпечне місце, в якому заблукав жовнір. Напруження спадає на початку п'ятого куплету (*Я вже діток згодувала*) з появою автентичного варіанту мелодії.

У другому розділі (шостий – восьмий куплети) зміни в партитурі набувають нових обертів, адже в пісенному тексті настає переломний момент – вибір жовніром власного шляху. Він позначений на тематично-інтонаційному, метроритмічному, ладотональному рівнях. У партії солістки з'являється нова мелодія. У оркестрі фігурації дерев'яних духових чергуються з *pizzicato* струнних (сьомий – восьмий куплети). Поліритмічне ускладнення й зміни ладотонального центру в кожному куплеті (*до мінор, ре мінор, сі мінор*) посилюють внутрішню напругу. Розширені хроматизовані звукоряди, комплементарне заповне-

ння партії супроводу восьмими різними ритмічними формулами (тріолі, квінтолі, дуолі) надають самостійності оркестровій партитурі. Поєднання квадратних і неквадратних ритмоформул зумовлює експресивне звучання, яке дотичне до змісту народної пісні.

У третьому розділі (дев'ятий – дванадцятий куплети) в музиці відчутне згасання надії, глибока самотність і порожнеча. У партитурі це підкреслено ослабленням звуку, ледве помітним тремолом других скрипок і альтів, прозорою фактурою. Філософським підсумком звучать рядки останнього куплету (*нема правди і не буде поки жовнір в гаю блуде*). Без відповідей видаються імпровізаційні короткі репліки роялю, гобоя. Останній акорд залишає відчуття тягlosti бід. Особиста скорбота героя переростає в фатальне усвідомлення відсутності справедливості.

Висновки. Б. Кривоуст об'єднав маловідомі стародавні українські народні пісні з різних регіонів у вокальний цикл «Пісні з давнини». Склад камерного оркестру створює м'яку основу для ліричних жанрів, підкреслює українську вдачу в Коломийці. До циклу увійшли дві ліричні пісні, пов'язані з трагічними історичними подіями періоду козаччини («Зелена дібровонька», «А вже тому сім літ буде»). Колискова змальовує світ сімейних цінностей, який шанують українці. У гумористичній коломийці «Як Господь сотворив жінку» виявляються особливості української душі. Починаючи й завершуючи вокальний цикл, ліричні тужливі пісні «Зелена дібровонька», «А вже тому сім літ буде» створюють його емоційно-інтонаційну цілісність. Композитор опрацьовує мелодію першоджерела залежно від його змісту: з мінімальними змінами (Колискова), проведенням мелодії у зменшенні, збільшенні (Коломийка), значними інтонаційними змінами («Зелена дібровонька»), введенням нової мелодії («А вже тому сім літ буде»). Як справжній майстер оркестровки, Б. Кривоуст визначає семантичне поле інструментів і людського голосу. Оркестровий супровід зазнає змін на тембрально-фактурному, тембрально-артикуляційному, метроритмічному рівнях.

Структурний аналіз засвідчив композиційну цілісність вокального циклу. Він є прикладом діалектичного поєднання автентики й сучасних прийомів композиторського письма, які не порушують самотності зразків народної творчості. «Пісні з давнини» є підтвердженням невичерпності української народнопісенної спадщини. Вони продовжують традиції української камерно-вокальної музики.

Перспективи подальших досліджень вбачаємо у вивченні інших жанрів творчості Б. Кривоуста.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Григор'єва О.Б. Вокальний цикл у творчості Д.Л.Клебанова: аспекти інтерпретації жанру : автореф. дис. канд. мистецтвозн. : 17.00.03 / Харк. нац. унів. мистецтв ім. І.П.Котляревського. Харків, 2021. 17 с.
2. Жайворонок В.В. Знаки української етнокультури: Словник-довідник. Київ : Довіра, 2006. 703 с.
3. Зінків І.Я. Жанр обробки народної пісні у творчості Миколи Колесси. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія : Мистецтвознавство*. 2014. №3. С. 54–61.
4. Іваницький А.І. Український музичний фольклор. Вінниця : Нова книга, 2004. 320 с.
5. Коменда О.І. Камерна кантата в українській музиці другої половини ХХ ст. Основні напрями і тенденції розвитку жанру. *Проблеми педагогічних технологій*. 2006. №1. С. 22–26.
6. Мартинюк Т.В. «Образ коханої» Михайла Вериківського у контексті проблеми камерно-вокальної циклічності. *Південноукраїнські мистецькі студії*. 2024. №3. С. 100–108. <https://doi.org/10.24195/artstudies.2024-3.15>
7. Трусенко С.Г. Специфіка обробок народних пісень у вокальних циклах Ярослава Верещагіна. *Українське музикознавство*. 2023. Вип.49. С. 102–113.

REFERENCES

1. Hryhorieva O.B. (2021). *Vokalnyi tsykl v tvorchosti D.L.Klebanova: aspekty interpretatsii zhanru* [Vocal cycle in the D.L.Klebanov's works: aspects of interpretation of the genre] (Author's abstract of Candidate of Art Studies dissertation). Kharkiv I.P.Kotliarevskyi National University of Arts [in Ukrainian].
2. Zhaivoronok V. (2006) *Znaky ukrainskoi etnokultury: Slovyk-dovidnyk* [Signs of Ukrainian ethnoculture: Dictionary-reference]. 703 p. [in Ukrainian].
3. Zinkiv I.Ya. (2014). *Zhanr obrobky narodnoi pisni u tvorchosti Mykoly Kolessy* [The genre of folk song arrangement in the creative work of Mykola Kolessa]. *Naukovi zapysky Ternopilskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni Volodymyra Hnatiuka. Serii: Mystetstvoznavstvo*, (3), 54–61 [in Ukrainian].
4. Ivanytskyi A.I. (2004). *Ukraynskyi muzychnyi folklor* [Ukrainian musical folklore]. Nova Knyha [in Ukrainian].
5. Komenda O.I. (2006). *Kamerna kantata v ukraynskii muzytsi druhoi polovyny XX st. Osnovni napriamy i tendentsii rozvytku zhanru* [Chamber cantata in Ukrainian music of the second half of the 20th century: main directions and tendencies of the genre's development]. *Problemy pedahohichnykh tekhnolohii*, (1), 22–26 [in Ukrainian].
6. Martyniuk T.V. (2024). "Obraz kokhanoi" Mykhaila Verykivskoho v konteksti problemy kamerno-vokalnoi tsyklichnosti [The image of the beloved by Mykhailo Verykivskyi in the context of the problem of chamber and vocal cyclicity]. *Pivdennoukrainski mystetski studii*, (3), 100–108. <https://doi.org/10.24195/artstudies.2024-3.15> [in Ukrainian].
7. Trusenko S.H. (2023). *Spetsyfika obrobok narodnykh pisen u vokalnykh tsyklakh Yaroslava Vereshchahina* [Specifics of folk song arrangements in vocal cycles of Yaroslav Vereshchahin]. *Ukrainske muzykoznavstvo*, (49), 102–113 [in Ukrainian].

Дата першого надходження рукопису до видання: 28.11.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 10.12.2025

Дата публікації: 30.12.2025