Міністерство культури України
КЗВО «Дніпровська академія музики» ДОР

ВОКАЛЬНИЙ ЦИКЛ «ПІДСУМОВУЮЧИ МОВЧАННЯ» Т. ОСКОМЕНКО-ПАРУЛАВИ: ЖАНРОВО-СТИЛЬОВИЙТА ВИКОНАВСЬКИЙ АНАЛІЗ

Випускна кваліфікаційна робота
здобувачки освітнього рівня «бакалавр»
кафедри вокально-хорового мистецтва
Чедаєвої Карини Сергіївни

Науковий керівник:
кандидат мистецтвознавства, доцент
Тулянцев Андрій Анатолійович

Дніпро – 2026

ЗМІСТ

ВСТУП…….3

РОЗДІЛ 1 ВОКАЛЬНИЙ ЦИКЛ У ТВОРЧОСТІ КОМПОЗИТОРІВ УКРАЇНИ: ІСТОРИЧНА РЕТРОСПЕКТИВА……5

РОЗДІЛ 2 ТВОРЧІСТЬ ТАМАРИ ОСКОМЕНКО-ПАРУЛАВИ У КОНТЕКСТІ ДІЯЛЬНОСТІ ПОЛТАВСЬКОЇ ОБЛАСНОЇ ОРГАНІЗАЦІЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ СПІЛКИ КОМПОЗИТОРІВ УКРАЇНИ……..13

2.1. Особливості індивідуального стилю композиторки……...13

2.2. Жанрово-стильові особливості вокального циклу «Підсумовуючи мовчання» (слова І.Калинця)……15

ВИСНОВКИ……..25

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ…….....28

ВСТУП

Вокальні цикли завжди були окрасою репертуарів багатьох камерних та оперних співаків України та Європи. Починаючи з другої половини XIX століття та початку XX століття, коли у українських містах, таких, як Київ, Львів, Одеса, Харків, Катеринослав, Станіслав, Полтава, Вінниця розпочали свою науково-педагогічну діяльність мистецькі виші, та з'явилися концертно-театральні установи, композитори, диригенти, співаки, інструменталісти отримали значні перспективи у процесі вдосконалення виконавської майстерності. Виконання вокальних циклів та пісенно-романсових програм швидко стало невід'ємною частиною культурної атмосфери багатьох геолокацій України.

Друга половина XX століття виявилася у музичному житті України періодом бурхливого розвитку контрастних стильових пошуків, здобутків. Проводився всеукраїнський (а потім – міжнародний) конкурс ім. М.Лисенко, що охоплював усі музичні спеціальності. XXI століття на теренах українських академічних музичних сцен стало справжнім стартом для змагань творчої молоді: міжнародні конкурси вокалістів: ім. І.Паторжинського, ім. І.Алчевського, ім. Б.Гмирі; міжнародний конкурс оперних співаків ім. С.Крушельницької; міжнародний конкурс молодих вокалістів ім. Героя України В.Сліпака. За умовами цих конкурсів камерно-вокальні твори українських композиторів які переважно наповнюють зміст та становлять форму вокальних циклів, були обов'язковими для виконання.

Воєнні події, що розпочалися в Україні у 2022 році, кардинально змінили не тільки умови функціонування концертних закладів, а й долі виконавців – музикантів. Вокальний цикл як явище соціально-культурного напрямку зник із репертуару багатьох виконавців. **Актуальність дослідження** полягає у долученні автора до жанрово-стильового та виконавського аналізу вокальних циклів українських композиторів, розумінні запитаності цього жанру, як професійними виконавцями, так і здобувачами вищої освіти. До подальшої пропаганди вокальних циклів українських композиторів.

Метою дослідження визначаємо аналіз творчої діяльності відомої української композиторки, членкині Національної Спілки композиторів України (Полтавське відділення) Т.Оскоменко-Парулави**,** та її здобутки у жанрі створення вокального циклу «Підсумовуючи мовчання».

Завдання бакалаврського дослідження:

- проаналізувати історичну діяльність Полтавського відділення Національної Спілки композиторів України;
- розглянути індивідуальні особливості композиторської персоналії Т. Оскоменко-Парулави**;**
- зробити жанрово-стильовий та виконавський аналіз вокального циклу «Підсумовуючи мовчання»;
- визначити перспективи запитаності серед українських виконавців – інструменталістів та співаків цього вокального циклу;

Об’єктом дослідження є вокальні цикли українських композиторів ХХ - ХХІ ст., як складова репертуару камерних та оперних співаків.

Предметом дослідження є вокальний цикл «Підсумовуючи мовчання» Т.Оскоменко-Парулави (слова І.Калинця)

Матеріал дослідження складають вокальні твори «Заблукаємо…», «А що день…і що ніч…», «Скину на терези», «Підсумовуючи мовчання» (слова І.Калинця)

Теоретико-методологічну базу дослідження складають дисертації Л. Горелік [7], О.Григорьєвої [4], Чжан Цзицзін [25]; статті О.Голинської [6], О.Грицюка [8], Н.Данчишина [9], Т.Завгороднього [10], В.Лапіної [14], О.Меландович [15], інформаційно-аналітичні джерела, присвячені творчості Тамари Оскоменко-Парулави [16, 17, 20, 21, 22].

Структура бакалаврської роботи складається зі Вступу, двох розділів, двох підрозділів, висновків, списку використаних джерел (26 позицій).

РОЗДІЛ 1
ВОКАЛЬНИЙ ЦИКЛ У ТВОРЧОСТІ КОМПОЗИТОРІВ УКРАЇНИ: ІСТОРИЧНА РЕТРОСПЕКТИВА

Вокальне мистецтво України та Європи має багатовікову історію. Спів вважається одним із найстаріших видів музикування – хорового та академічного. Його первісні ознаки, що зафіксовані у звуконаслідуванні, поступово збагачували процес розвитку складних народних та академічних форм. Спів, як акція, що сприяє висловленню емоцій та почуттів засобами голосу, виявив свої конкретні особливості у культовій, церковній сфері (знаменний, григоріанський). Спів розвивався завдяки подальшому становленню європейської опери та формуванню класичних вокальних шкіл. Цей період датується вже XVII-м століттям. Активний соціально-політичний та економічний розвиток багатьох держав сприяв появі та функціонуванню приватних оперних театрів. Що спричинило також значну появу композиторських та співоцьких персоналій. Поступово до цього процесу долучалася й Україна.

Історичні витоки вокального циклу як жанру відносяться до Європи. XIX століття ознаменоване у музичному мистецтві появою першого вокального циклу. Автор - Людвіг ван Бетховен «До далекої коханої» (An die ferne Geliebte), створений у 1816 році. Автор віршів Алоїс Ейтелес. Голос - тенор. У XIX столітті вокальний цикл «До далекої коханої» (An die ferne Geliebte) виконувався у музичних салонах. Цей твір виконували видатні німецькі співаки. Як Вільгельміна Шредер-Деврієнт (сопрано), Франц Діц (баритон), Альберт Німан (баритон), Генрієтта Зонтаг (сопрано). У XX столітті цей твір став окрасою репертуару таких видатних німецьких камерних співаків, як Дитрих Фішер-Дискау (баритон), Лотте Леман (сопрано), Джеймс Ньюб (баритон). Вокальний цикл «До далекої коханої» (An die ferne Geliebte) часто звучить і на сценах українських філармоній.

Вокальний цикл як жанр, має свою драматургію, що складається із кількох пісень, або романсів. Вони є об’єднаними наскрізною думкою, загальною художньою ідеєю, та підпорядковуються лірико-романтичному сюжету. Іноді до сюжету додається трагедійна компонента, що робить цикл драматичним. Музично-тематичні зв’язки сприяють організації музичного твору, використовуючи одну, або кілька тем. Протягом розвитку усієї інструментально-вокальної композиції використовуються різні її частини, що в результаті забезпечують тематичну єдність. У вокальному циклі як жанрі розвиток музичної думки може здійснюватися також завдяки тематичним змінам. Вокальний цикл як сценічний твір, який виконується у концертних залах, є невеличкою камерною виставою, у якій задіяні піаніст та співак, або камерний ансамбль та вокальний дует. Для розкриття цілісного художнього образу потрібне послідовне виконання усіх фрагментів вокального циклу. У XIX столітті до створення загального сценічного образу вокального циклу, як камерної вистави запрошують читця, артиста пантоміми. Важливу функціональну роль несе умовна сценографія, яка надає камерній виставі метафоричності.

Дослідниця О.Григорьєва створила таку класифікацію вокальних циклів знаменитих композиторів.: «До жанру вокального циклу зверталося багато європейських композиторів. Наведемо найбільш значущі зразки, що мають свою виконавську та аналітичну історію: ⟩ Ф.Шуберт: «Прекрасна млинарка» на слова В.Мюллера (1823); «Зимовий шлях» на слова В.Мюллера (1827); «Лебедина пісня» на слова Г.Гейне (1828); ⟩ Р.Шуман: «Коло пісень» на тексти Г.Гейне (1840); «Мирти» на вірші Ф.Рюккерта, Й.Ґете, Р.Бернса, Г.Гейне (1840); «Любов та життя жінки» на тексти А. фон Шаміссо (1840); «Любов поета» на тексти Г.Гейне (1840); «Вірші королеви Марії Стюарт» (1852); 28 ⟩ Г.Берліоз, «Літні ночі» на слова Т.Готьє (1834–1841). ⟩ Г.Вольф: «Вірші Е.Мьоріке» (1888); «Вірші Й. фон Ейхендорфа» (1880–1888)» [4, 27-28]. Зазначений текст є значним підгрунтям у дослідженні історії та теорії розвитку вокального циклу.

Проблематика створення та виконання вокальних циклів була у центрі дослідницьких інтересів багатьох музикологів. У авторефераті дисертації «Жанровий синтез в камерно-вокальній музиці першої третини ХХ століття (на прикладі творів М.Равеля, П.Гіндеміта, Ф.Пуленка)» О.Грицюк зазначає, що «велика кількість вокальних циклів початку ХІХ століття, а серед них – і низка названих вище творів, мають індивідуальний зміст та спосіб втілення композиторської ідеї, але їх об’єднує жанрова організація, яка підпорядковується певним законам. Майже всі вокальні цикли (за винятком «До далекої коханої» Л. ван Бетховена) мають декілька спільних, базових рис: 1) усі вони написані для голосу з фортепіано; 2) літературною основою є поетичний текст; 3) вони складаються з двох і більше номерів» [8, 8].

Соціальний, економічний, культурний розвиток України ХХ століття повністю підпорядковувався політичний системі того періоду. Багатьма політологами та істориками ХХІ століття визначено той факт, що діячі культури та мистецтва були заручниками системи «соціалістичного реалізму», та перебували у форматі ідеологічного контролю та жорстких обмежень. Композитори України змушені були створювати музично-театральну продукцію, яка у ХХІ столітті не має ніякої художньо-естетичної цінності.

Історично склалося так, що до виникнення жанру українського вокального циклу автори долучилися набагато пізніше, ніж їхні європейські колеги. І першим українським вокальним циклом історичні джерела називають «Барвінки» Я.Степового. «Тематика циклу дуже різноманітна. Тут і соціально загострені романси «Із-за гаю сонце сходить», «Три шляхи» (слова Т.Шевченка), пісня «Утоптала стежечку» (слова Т.Шевченка), і романс, сповнений тонкого ліричного відчуття, – «Розвійтеся з вітром» (слова І.Франка). Залежно від образного змісту текстів композитор знаходить відповідні засоби музичної виразності. Так, наприклад, важка доля дівчини, зганьбленої паном, у солоспіві «Із-за гаю сонце сходить» відтворюється елегійною, суворо-стриманою мелодією. Епізод появи пана з хортами, що їде на полювання, малюється композитором напружено-драматичними

музичними фарбами. Безчесний вчинок викликає гнів і обурення, що яскраво передається в музиці. Цікаве також імітування в супроводі фанфароподібних сигналів, що підсилює емоційне звучання. Музична мова композитора відзначається наспівністю, простотою і доступністю засобів художньої виразності, тісним зв'язком із народною піснею, оптимізмом життєсприйняття, щирістю в передачі почуттів і настроїв» [26].

Українська камерна інструментально-вокальна музика поступово виборювала своє місце у загальному художньому просторі та на сценічних майданчиках. Історичні факти свідчать про те, що ще з 1868 року, коли у Львові було створено товариство «Просвіта» (голова – Анатолій Вахнянин) до репертуару аматорських колективів органічно увійшли народні пісні, хорові твори, інструментальні п'єси та вокальна лірика. Їхнє виконання відбувалося на сценах Народних Домів усіх губернських міст, а також у Товариствах прихильників музики, які є предтечею створення філармоній. У Києві Товариство прихильників музики розпочало свою діяльність у 1863 році, у Чернівцях у 1870-х роках. Музикознавиця О.Григор'єва висловила слушну думку щодо специфіки виконання творів цього жанру: «Однією з характерних особливостей вокальних творів у XIX столітті стає їх камерність, яка передбачає виконання у невеликих приміщеннях. Розповсюджена традиція домашнього музикування сприяла активному розвитку цього жанру. Тому, виходячи з обставин виконання, вокальні твори потребували невеликої кількості виконавців – голосу та фортепіано, яке у ті часи було чи не у кожній освіченій родині» [4, 27-28].

Великий вклад у розвиток національного музичного мистецтва належить видатному українському композитору Б.Лятошинському - автору значної кількості музичних творів. До перлин його вокальної лірики відносяться: Три романси (слова старовинних китайських поетів, 1925); Два романси (слова К.Бальмонта, 1023); Обробки українських народних пісень; вокальні цикли на слова різних поетів: «Місячні тіні» (1923), на слова П.Шеллі (1923), на слова М.Метерлінка (1923), на слова І.Франка (1940, на слова Л.Первомайського

(1940), на слова В.Сосюри (1942), на слова А.Міцкевича (1955), «З минулого» (1966). Музикознавиця Т. Кумеда визначає, що «Стильова система творів Лятошинського наче балансує на межі пізньоромантичного, символістського експресіоністського стильового континууму. В кожному окремому творі переважають чи виступають у рівновазі елементи цих, глибинно і генетично споріднених стильових напрямків. Такий мистецький шлях композитора на тлі загальноєвропейського духовного процесу є характерним і водночас має оригінальні риси» [13].Твори цього митця часто виконувалися саме, як вокальні цикли. Виконавцями вокальних циклів Б. Лятошинського були великі українські камерні співаки: Костянтин Огнєвий, Діана Петриненко, Микола Кондратюк, Ольга Басистюк.

Да жанру вокального циклу зверталися також видатні оперні співаки: Лариса Руденко, Зоя Гайдай, Дмитро Гнатюк, Лілія Лобанова, Євгеній Мірошниченко, Анатолій Солов’яненко, Галина Туфтіна, Марія Стефюк, Нонна Суржина, Валентина Арканова, Микола Майнойло, Олександр Врабель, Враховуючи специфіку вокального виконання, музикознавиця Л. Горелік стверджує, що «даний жанр дає можливість визначення принципової різниці між оперним та камерним вокалом. Відомо, що оперний вокал орієнтований переважно на активну віртуозно-динамічну взаємодію голосу та оркестру, що виділяє, або репрезентує оперний жанр, як такий. Тоді як камерний вокал концентрується на нюансуванні в обмеженому колі динаміки та на ансамблевій взаємодії з фортепіано або камерним оркестром» [7,8].

Вокальні цикли українських композиторів мають свого особливого слухача – освіченого, інтелігентного, підготовленого до сприйняття сюжетів як інтимної, інтелектуальної та сповідальної лірики. Камерні концерти передбачають глибоке переживання поетичного тексту та взаємодію голосу з акомпанементом. Концерти відбуваються у камерній обстановці, не тільки у філармоніях. А й у музеях, бібліотеках, де акустика спрямована на синтез поезії та музики. Де має значення важливість художнього перекладу тексту, а також виконавська рівноправність чи партнерство соліста та концертмейстера.

Во визначних піаністів України XXI століття відносимо, таких маестро, як Ігор Рябов, Антоній Баришевський, Юрій Кот, Костянтин Фесенко. У своєму дослідженні музикознавець Таріель Завгородній стверджує що «авторка О. Литвинова проналізувала вокальні цикли українських композиторів винятково з погляду характеристики жанру. Чи не вперше в українському музикознавстві О. Литвинова проаналізувала вокальний цикл як явище художньо-естетичного порядку» [10, 187].

Виконавська практика доводить, що камерно-вокальні цикли у творчості українських композиторів є органічною частиною загальнокультурного процесу. До якого увійшла еволюція циклічних форм, естетика та композиційні особливості яких мають у українській культурі глибинне коріння. Ця позиція підтверджується висновками Т. Завгородного, який стверджує: «Аналізуючи виразові засоби у вокальних циклах Л. Дичко «Пастелі» та «Енгармонійне» на слова П. Тичини, О. Литвинова зауважила поєднання номерів тембровою характеристикою поетичного образу (у «Пастелях» – це образ ранку, дня, вечора та ночі, в «Енгармонійному» – образ сонця, туману, вітру, дощу). Це характерно як для голосу, так і для фортепіано. Авторка вважає, що це допомагає максимально точно розкрити образний зміст циклу загалом. Ускладнена, інструментальна за своєю природою інтонація, хоч не зручна для голосу, але допомагає «розслабити», або точніше виразити загострені емоційно-психологічні стани» [10, 188].

Розгляд процесу розвитку вокального циклу у творчості українських композиторів свідчить про різні історичні періоди, у яких створюються значні зразки, які фіксують рівень освоєння цієї жанрової моделі протягом XX - XXI ст. . Особливості розвитку та втілення жанру вокального циклу можуть бути обумовленими етнічними особливостями геолокації, у якій живе та працює композитор. На особливості розвитку та втілення жанру впливають сучасні загальнокультуні тенденції, зокрема, розповсюдження модернових інструментально-вокальних новацій. Творчість кожного українського композитора у здійсненні цієї жанрової моделі є позначеною рисами

персональних здібностей. Але, за наявності загальностильових особливостей. В. Лапіна стверджує, що: «Після здобуття незалежності української музичної культури, зростає інтерес до осмислення національної ідентичності, що знаходить відображення у тематиці творів. Вокальні цикли цього періоду часто засновані на творах видатних українських поетів і несуть глибокий філософський зміст» [14, 113].

Поступова трансформація принципів сучасного музичного інтонування вокальної мови, вокально-інструментальна деталізація, творчі пошуки втілення музики у поетичну мову, значне розширення, об'ємність самої ліричної, драматичної та трагедійної сфери українського вокального циклу XXI століття надає надію на те, що ці твори будуть запитаними. Та виконуватимуться на багатьох сценах. Сучасним камерним співакам пропонуються такі вокальні цикли українських композиторів: М.Скорик – «Три весільні пісні»; «З дитячого альбому» О.Козаренко – «Сім струн» на слова Лесі Українки, «Триптих на слова Марти Томенко», «П’ять солоспівів на слова Софії Майданської.

До сучасних вокальних циклів відносяться також такі твори: І.Карабиць – «Три пісні на народні тексти», «Пастелі», «Повіста», «На березі вічності», «Мати», «Пісні Явдохи Зуїхи», «Із пісень Хіросіми», «Ранкова сюїта». В.Губаренко – «Простягни долоні», «Осінні сонети», «Три пісні з комедії «Дванадцята ніч» У.Шекспіра, «Барви та настрої». В. Сильвестров – «Тихі пісні». О.Яковчук – «Уривки з мого Кобзаря», «Сливи цвіт». В.Антонюк – вокальні цикли на слова Т.Шевченко; В.Стуса; П.Верлена; Ф.Г.Лорки. М.Волинського, – «На вічну тему», «Моя пісня», «В наші ночі», «На схрещених мечах».

У інформації, розміщеній на сайті репозиторію НМАУ щодо дисертації Чжан Цзицзін авторка розглядає «камерно-вокальний цикл як відкриту діалогічну систему, що функціонує на всіх рівнях музичної організації — від добору поетичного тексту до сценічної реалізації; доповнювати уявлення про жанрово-стильову еволюцію українського камерно-вокального циклу від

романтичної моделі до постмодерних зразків як форм цілісного художнього мислення, відкритих до інноваційних пошуків та експерименту; вводити до наукового обігу поняття виконавського образу циклу, що обумовлює його внутрішню художню логіку у процесі виконавського втілення авторського задуму; системно досліджено особливості виконавської інтерпретації камерно-вокальних циклів у творчості Б.Лятошинського, Л.Дичко, І.Карабиця, Б.Фільц.

Конкретизують художньо-композиційну специфіку камерно-вокального циклу, зокрема: прихована діалогічність як внутрішня взаємодія між різними компонентами музичної мови; інтонаційні арки як засіб, що забезпечує цілісність вокального та інструментального вислову в межах циклу; драматургічна бінарність образів як принцип конфліктного розгортання та образної напруги між частинами; мозаїчність як варіативний спосіб компонування циклу, що допускає відкриту структуру і тематичну поліваріантність» [25].

Аналізуючи стилістичні особливості творів, створених сучасними українськими композиторами в жанрі вокального циклу, маємо можливість виявити динаміку творчого зростання національної композиторської школи, що продовжує формуватися навіть в воєнних умовах XXI століття. Український вокальний цикл як жанр переживає період трансформації: переосмислюється народна творчість, створюються патріотичні вокальні збірки, що об’єднують академічний, естрадний, народний спів. Зміст вокальних циклів сповнений емоційних переживань за долю українського народу.

РОЗДІЛ 2
ТВОРЧІСТЬ ТАМАРИ ОСКОМЕНКО-ПАРУЛАВИ У КОНТЕКСТІ ДІЯЛЬНОСТІ ПОЛТАВСЬКОЇ ОБЛАСНОЇ ОРГАНІЗАЦІЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ СПІЛКИ КОМПОЗИТОРІВ УКРАЇНИ

2.1. Особливості індивідуального стилю композиторки

Музична історія України XX століття славетна появою у 1932 році Спілки композиторів України. Ця організація відіграла унікальну роль у розвитку національної та європейської музичної культури. У XXI столітті Національна Спілка композиторів України проводить такі значні міжнародні фестивалі, як «Київ Музик Фест», «Контрасти», та об’єднує чотирнадцять регіональних (обласних) структурних підрозділів. Тамара Оскоменко-Парулава (1952 – 2024) відносилася до Полтавської обласної організації Національної Спілки композиторів України (створена першого червня 1998 року).

До складу Полтавської обласної організації Національної Спілки композиторів України у XXI столітті увійшли композитори: Т.Оскоменко-Парулава (була Головою протягом 2004 – 2025) С.Горюнович, Ю.Корженко; диригент, народний артист України В.Скакун; хормейстер, заслужений діяч мистецтв України О.Чухрай; виконавець на народних інструментах В.Карпаш; музикознавці: кандидат мистецтвознавства Г.Полянська, Л.Івахненко, О.Чепіль. Надрукована книга «У краю Миколи Лисенка». Відбуваються фестивалі хорової музики «Імені Твого ради». Творча біографія композиторки надрукована на сайті НСКУ.

Як непересічна творча особистість, Т.Оскоменко-Парулава зробила багато для культурного розвитку Полтавського регіону. Поєднуючи викладацьку роботу у навчальних мистецьких закладах, Т.Оскоменко-Парулава водночас диригувала камерним оркестром Полтавської філармонії.

Її творчі здобутки є визнаними на міжнародному музичному фестивалі у Фівіццано (Італія). Є дипломанткою фестивалів «Від Гіпаніса до Борисфена», «Театральна осінь», «Київ Музик Фест».

Серед творів Т.Оскоменко-Парулави, що неодноразово виконувалися: Ораторія – Пассіоні «Тридцять третя сльоза України» для солістів, хору та оркестру. Цей твір Т.Оскоменко-Парулави має усі риси моделі ораторіального жанру. У своїх композиторських пошуках авторка спирається на визначені традиції. Це виявляється у використанні типу драматургії, кола сюжетів, характерах персонажів. Речитативи виконують функції розповіді. Арії сповнені роздумів та емоційної реакції. Хори є насиченими, та коментують трагедійні події. Разом з тим, створюючи ораторію у XXI столітті, мисткиня переосмислила цей жанр, та перетворила Ораторію – Пассіоні «Тридцять третя сльоза України» на монументальний вид мистецтва. Що надало їй ознак масовості та дозволило виконувати у концертних залах.

Вокальний цикл на слова Шалва Цвіжба «Листи на Колиму». Сповнений трагічного пафосу, де у сюжеті розповідається про репресії 1930-х 1950-х років, цей камерний твір відповідає усім композиційним ознакам циклоутворення. Авторка використовує принцип контрасту, завдяки чому трагізм подій підсилюється. Зміст листів об’єднує кожен епізод у конкретну цілісність. У листах, які Героїня надсилає до табору «ворогів народу» на Колиму своєму Коханому, що був несправедливо засуджений, розкривається ніжність жіночого серця, вірність, кохання, та підтримка людини у важкій, майже безнадійній ситуації. Саме психологічний зміст листів переходить до категорії наскрізного розвитку. І лірична вокальна композиція наповнюється моментами внутрішнього душевного трагізму. Цей контраст й робить композицію багаточастковою. На різних рівнях з’являються семантичні та композиційні арки: артикуляційні, ладо-тональні, темпові, фактурні.

У своїй творчості композиторка Т.Оскоменко-Парулава неодноразово зверталася до жанру симфонії. Враховуючи особливості цього музичного жанру, авторка створила персональну художньо-вибудовану систему, до якої

органічно увійшли композиційно-драматургійні компоненти, мовний текст. Зміст кожної із симфоній композиторки Т.Оскоменко-Парулави є сповненим філософських роздумів. То ж, жанрове моделювання в аспекті індивідуального стилю авторки й створює необхідну взаємодію. До творчого доробку авторки увійшли: Симфонія-театральне дійство № 2 «Гоголіада XXI», де соліст-герой – скрипаль (прихована маска Гоголя) і три антигерої – мідні духові – валторна, тромбон і туба; Симфонія №3 «Сповідь»; Симфонія №4 «Українська – трагічно-тріумфальна» (Біль, Надія І Віра) в 4-х частинах; Симфонічні фрески «Сади Полтави».

Опера «Маруся Чурай» (за романом Ліни Костенко) є уособленням українського національного мелодизму. Твір створено, використовуючи принцип синтезу, що визначив вокально-інструментальне та сценічне поєднання народних традицій, мелосу з академічним мистецтвом. На сцені Полтавської обласної філармонії також виконувався вокальний цикл «Почуй мене весь світ, я Україна» (на слова Надії Ковалюк) для жіночого голосу і фортепіано.].

2.2 Жанрово-стильові особливості вокального циклу «Підсумовуючи мовчання» (слова І. Калинця)

Вокальний цикл «Підсумовуючи мовчання» на слова українського поета Ігора Калинця, датований 1996 роком, тому можна віднести його до творчості зрілого періоду композиторки. Спочатку передбачалося, що цей вокальний цикл буде виконувати тенора у супроводі фортепіано. Але деколи твори виконуються й жіночими голосами.

Відомий український поет і прозаїк Ігор Калинець (09. 1932. Харків – 28. 06. 2025) увійшов до історії суспільно-політичного та художнього життя, як один із яскравих представників пізньо шістдесятницької генерації і дисидентського руху. Сповідуючи персональну свободу, що виявлялася у творчому самовираженні, митці-шістдесятники застосовували у своїх творчих

проєктах художньо-моральний протест. У його основі митці-шістдесятники застосовували такий напрямок, як культурний плюралізм. Оскільки вірили у цінність поглядів та вчинків людини, як норму життя та художніх поглядів. Звичайна людина з її думками, уподобаннями, намаганнями ствердитися у повсякденному житті підносилася митцями-шістдесятниками до морально-етичного символу. Ідеологічні напрямки сучасного суспільства не вважалися основою життя.

Ігор Калинець був політв'язнем. Його політичні однодумці – Іван Світличний, Василь Стус, Микола Горбаль, Степан Сапеляк, Ірина Стасів-Калинець. У фіналі життя бу почесним доктором Львівського національного університету ім. І.Франка. Твори цього поета надруковані у збірках «Коронування опудала», «Слово триваюче», «Пробуджена муза», «Невольнича муза», «Терновий колір любові», «Тринадцять алогій», «Відчинення вертепу», «Поезії з України», «Підсумовуючи мовчання».

.Як зазначає у своїй дисертації дослідник творчості поета Ігора Калинця – літературознавець Н.Данчишин: «Збірка «Підсумовуючи мовчання» починається з текстів, якими ліричний герой намагається дошукатися до початків Слова, до тих джерел, основ, з яких воно виникає. З поступовим рухом далі, вглиб збірки, те Слово дужчає. Але закінчується вона однойменним циклом, де ліричний суб'єкт уже осмислює природу мовчання. Так, читач мовби переживає разом із героєм різні стани впродовж одного великого циклу. Слово народжується, росте, молодіє, стає зрілим, зістарюється, вмирає. Воно набуває різних тембрів і регістрів. Це, власне, своєрідна біографія Слова, історія Вірша (Поезії), яку нам розповідає наратор» [9, 161].

Характеризується вокальний цикл не тільки назвою, а й ліричним відступом, в якому розкривається подальша концепція – тиша може сказати більше будь якої красномовності. Згадується й пора осені, що асоціюється із меланхолійністю, тугою, скороминущим коханням та надією що ця сторінка життя закоханих не була випадковістю.

Аналізуючи творчість поета І.Калинця, Н.Данчишин пише: «Та повернімося до збірки І.Калинця «Підсумовуючи мовчання». Своєрідним віршем-епіграфом до неї стала поезія «До В. М.», адресована Валентину Морозу. У ній автор актуалізує образ «хустки Вероніки». За євангельським переданням, Вероніка витерла своєю хусткою обличчя Христа, якого вели страдницькою дорогою на Голготу. На цій хустині зосталося відображення Ісусового лиця. Пізніше, вже у «Невольничій музі», І. Калинець знову актуалізує її образ у поемі «Вероніка. Сльоза» [9, 162].

Перший номер під назвою **«Заблукаємо»** має куплетну форму з варіаційним повторенням та кодою. Вступ базується на акордовому роздумі *h–c–e* та *c–d–f* маскуючи тоніку *a–moll*. В останній долі 4-го такту до акордової структури ніжно вплітається партія у басу, що за мотивністю та мелодичною логікою нагадує вокальний наспів.

Із настанням заспіву А вокальної партії на слова «Заблукаємо у цій самотності» відчуваємо ліричну наповненість поетики у динаміці *mf*. Мелодична думка розгортається як осінній вітерець у відчутному *a–moll*. Складається враження що нота стає віссю, навколо якої розвивається мелодія.

При настанні приспіву В динаміка переміняється на інтимне *mp* та ремаркою *dolce*, надаючи розділу більшої щемливості на словах «Найкраща моя поема - на корі під мохом, найкраща рима до мене - ти» . Вокальна партія базується на низхідній благальній інтонації у другій та першій октавах *e–d–c–h–a*. У даному розділі діапазон вокаліста *e1–g2*, що свідчить про необхідність технічного розвитку вокаліста через довгі кантиленні полотна мелодії та широкий діапазон. Супровід у заспіві зображується за допомогою ритмічної структури чверть половинна дві чверті у такті (п. р.), нижня партія (л. р.) награє мелодію за допомогою половинних тривалостей та злігованих із ними чвертями.

На словах «Найдовше життя один з цих днів» вокаліст передає емоційне піднесення у другій октаві (g2). Розкриває переживання й хвилеподібний

акомпанемент (верхня партія) за допомогою переливів восьмими тривалостями, між якими час від часу проникають дві шістнадцяті ноти. Фактура у лівій руці звертається до розлогих акордів із затриманням першого звуку, нагадуючи жанр романсу. На словах «один із цих» (39–40 т.) у верхньому шарі супроводу з'являються восьмі триолі у вигляді висхідного гамоподібного пасажу, звільняючись з нього ламаними награшами. Перший та другий куплети поєднуються 7-митактною інструментальною зв'язкою.

Особливістю розділу слугує регістрове співвідношення – бас (л. р.) у малій октаві (рідше у великій), верхня партія у 3-й та 4-й октавах, в той час як вокальна партія знаходиться між ними у 1-й та 2-й. Композиторка майстерно використовує перемінний метр протягом твору, розмиваючи метричні кордони та надаючи більш вільного характеру. У вступі та заспіві використовується розмір 5\4, в той час як у приспіві 3\4.

Другий розділ відкривається зі слів «Не вірю що є чужий, адже чужий би зрадив нашу тишу», що наштовхує нас на здогадку тяжкого розриву – присутність третьої людини. При даній згадці заспів А1 трансформується використовуючи мелодію з першого заспіву, але переміняючи метр кожні два такти (4\4, 3\4, 2\4), підкреслюючи акцентами перші долі, через що складається враження бурхливого переживання на відміну від ліричного першого куплету. Використовуючи мелодичний матеріал першого заспіву композиторка суттєво розширює другий заспів із 8 тактів до 20. при зберіганні логіки побудови. На словах «А коли він заблудився» в басовій партії з'являється октавне дублювання із помітками *sf*. З даного фрагменту протягом 11-ти тактів спостерігається поступове нагнітання атмосфери, що підводить до кульмінаційного фрагменту *ff* у приспіві, та розширюючи завершальний такт заспіву, за допомогою *rall.* та *cress.*

Із настанням другого приспіву В2 метричний розмір змінюється на 3\4, відчутно повернення музичного матеріалу викладеного у розділі В але із більшою експресивністю, що дає зрозуміти — ліричний герой ще не прийняв біль розлуки. В даному розділі зустрічається висхідний стрибок на октаву (e1–

e2) із заповненням, при цьому зберігаючи загальне полотно викладеного у розділі В та приводячи до кульмінаційної g2 на ff затриманої на ферматі. Метаморфози простежуються і у акомпанементі – супровід дає вокальній партії опору за допомогою монументальних акордів у правій руці та стрімким потоком восьмими триолями у лівій, підкреслюючи стан героя. Завершується твір кодою (розділ С) з позначкою *Meno mosso* залишаючи шлейф спогадів за задумом композиторки, в якому повторюються інтонації початку твору (розділ А) на слова «Заблукаємо у цій самотності», використовуючи квартолі у вокальній партії та залишаючи ноту *h* на останок у динаміці *p*.

Опрацьовуючи цей вокально-поетичний матеріал, звертаємо увагу на те, що необхідно задіяти центральну ділянку діапазону. Для цього треба використовувати ноти, що звучать під час виконання найбільш красиво – поетично. У співпраці із концертмейстером треба враховувати, щоб обрана сила звуку була правильною. Краще буде використовувати mezzo-forte, що надасть відтінку не дуже голосного, навіть, помірно голосного звучання. Акцентуємо на тому, що особливість виконання цього твору в сучасному академічному вокальному мистецтві синтезує майстерність, що йде від естетичної традиції європейської та української академічної вокальної школи. Камерному співаку необхідно прагнути до результату вокального виконання, та враховувати те, що самостійне опрацювання тематичного матеріалу обумовлено тим фактом, що одного лише професійного голосу недостатньо для досконалого виконання. Ооб'єктивними характеристиками інтерпретації номеру «Заблукаємо» є уважне вивчення змісту поетичного тексту.

Другий номер вокального циклу - **«А що день… і що ніч»** поєднується вступом з попереднім номером, що частково є побудованим на матеріалі першого вступу циклу. В лівій руці акомпанементу додаються короткі поблискування у вигляді секундового низхідного ходу *f-e* у третій октаві, що нагадує зітхання та виділяється за допомогою регістрового співвідношення. Відтіняється новий матеріал за допомогою зміни темпу (*Allegretto con moto* /

Andante), зміна динаміки у сторону помірної тиші, звернення до більш стриманого монументального акордового викладу в партії акомпанементу.

Твір побудований у простій тричастинній формі АВА1 зі вступом. Мелодія у вокальній партії стає більш жалібною за викладенням: розпач першого номеру змінюється на роздуми. Додає цей ефект те, що він розкривається не тільки за допомогою динамічних відтінків *mp* та *mf*, а й за допомогою повтору строф поетичного тексту «А що день на одне сонце меншає» із невеликими варіюваннями. Композиторка розвиває використання перемінного метру, але в умовах зміни у кожному такті. В частині А можна виділити особливість побудови мелодичних фраз, умовно називаючи патернами – восьмі тривалості протягом двох тактів, а при настанні третього використання довгої тривалості (половинна або зліговані ноти, що у підсумку зводяться до схожого рахунку). Вокальна партія коливається у розмірі терції (c2-e2 та f1-d1).

Середина (В) форми на слова «А що день і що ніч меншає більшає", можна умовно поділити на дві фрази – перша (14-21 т.) - частково зберігає тенденції розвитку мелодичного матеріалу. На відміну від другої фрази (22-29 т.), в якій композиторка збільшує тривалості з восьмих до чвертей та надаючи перевагу 3\4. Саме у даному розділі супровід звертається до не точного дублювання вокальної партії у верхніх нотах правої руки, даючи опорні звуки. В розділі А1 повертаються ознаки низхідної секунди, яка з′являлась у вступі на слова «Тільки я, Митусо, мушу знати» (40-41 т.). Що можна трактувати як краплі дощу, як передвісник скорої зливи та шквальних емоцій. Протягом останніх декількох фраз з′являється згадка меланхолії, що дає слухачу краще зрозуміти емоційне становище ліричного героя. У 47 такті з'являється позначка poco rit. все більше згущуючи твір у динаміці на p та збільшуючи тривалості до настання останнього такту (49 т.) додаючи фермату на кластері із нотою a1 у вокаліста. Протягом даного розділу спостерігається й зміна октав у вокальній партії, охоплюючи її в інтервалі децими.

Наукова дискусія щодо місця поета І.Калинця у сучасній українській культурі продовжується: «У самому циклі «Підсумовуючи мовчання», який завершує однойменну збірку, І.Калинець актуалізує вже згадану постать вільного співця Митуси. З ним автор порівнює поетів – своїх ровесників, Василя Голобородька та Миколу Воробйова – представників Київської поетичної школи. Власне, таку назву школі дав саме І. Калинець, про що згадують В.Рубан і В.Голобородько. Ба більше, І.Калинець каже, що не існувало львівської школи, а була Київська, до якої варто зараховувати і його творчість» [9,171].

У другому номері вокального циклу - «А що день… і що ніч» використовується кантиленний спів. У вокальній лінії складні фіорітури є відсутніми, тому техніка співака спрямована до натхненності, співучості, зв'язності, що виявляються у інтонаціях голосів – сопрано, або тенора. Поступово виникає музично-драматична дія, у якій розкривається зміст тонких переживань ліричного героя (героїні). Увага виконавця концентрується на правильній корпусній установці соліста. Цьому спряє уміння створити вільне положення гортані, досягти наявністі відпрацьованої артикуляції. Резонаторна функція голосового апарату поєднує під час співу дихання, що має бути безшумним.

«Скину терези» є третім номером вокального циклу. У цю мініатюру вривається темп *Vivo* (Живо), буревій струменіє яскраво, представляючи перехід між розділами. З перших тактів вступу (1–4 т.) вбачається секунда f–g у третій октаві з акцентуванням на першій долі порушуючи священну тишу. Акордова структура підхоплює секунди за допомогою дисонуючих акордів (зменшені септакорди, квантсекст другого ступеню тощо). З 5 такту секунди переносяться до лівої руки, в той час як права проростає терціями у третій октаві, проявляючи зменшені акорди. Із настанням розділу А на слова «Скину на терези все зіжухле листя слів» вокальна партія домінує над акомпанементом, що умовно підтримує партію серед дисонантних акордових структур, за допомогою яскравої динаміки. Вражає композиторське рішення

— підкреслення слів «підсумовуючи мовчання» на f приправлене rit. та ферматою наприкінці. За допомогою сукупностей факторів музики перед слухачем постає знесилений герой, що напів пошепки промовляє «О, яка вже пізня осінь». Використовуючи призивність ч. 4 у вщухаючому Meno mosso. В цей момент супровід обростає половинними тривалостями та акордовою структурою на p, підкреслюючи слово «мовчання». Хоча перемінність метру й зберігається, але не у такому частому виявленні на відміну від попередніх. Дана ознака спостерігається тільки в даній частині номеру, провідна роль надається 4\4, в той час як 2\4 фігурує в останньому такті.

Глибини розуміння цього номеру надає літературознавчий аналіз Н.Данчишина: «Слова постають у вигляді «зіжухлого листя», вітер грається «дрібним мовчанням». Власне, у цьому контексті читач може відчути дуалізм символіки того мовчання. Мовчати, коли переслідують побратимів, і мовчати на допитах у кабінетах ворожих спецслужб – це кардинально різні тональності. Виринають тут і сцени знищення «небезпечних» книг, за наявність яких переслідували, як і алюзія на спалені книги фонду україніки у київській бібліотеці Академії наук в 1964 році» [9, 173].

Композиторка маневрує паузами, рухливістю темпів, співставляючи невимовні контрасти, підкреслюючи тишу як головний компонент музики. У 17 такті зазначається Tempo I, не залишаючи місце спокою, розгортаючись матеріалом вступу, додаючи акцентування першим долям. На слова «О яка забава вітрові наше дрібне мовчання» вбачаємо передні позначки розширення часопростору за допомогою poco rit. та фермат. «Осінь водночас ніби муза для поета. Вона – «коханка Митуси». З нею пов‘язані романтичні почуття ліричного суб‘єкта. Проте, попри закоханість, герої поезії все одно почуваються самотніми» [9, 174].

У середньому розділі мовчання (фермата на паузі) порушує шепіт вітру у вигляді переливів шістнадцятих з поміткою liggiero (легко) на mp. Партія вокаліста підхоплює тишу та стає більш схожою на мелодекламацію за низхідним викладом від e2 до f1. Контрастне «Найсолодша» вражає

несподіваною кульмінацією (35-43 т.) у другій октаві поступово від e–f–g у кульмінаційну a на ff. Даний момент слугує справжньою перевіркою технічних здібностей та вправності вокаліста, через динаміку на ff що триває безперервно дев’ять тактів на одному диханні. Даний розділ побудований на довгих низхідних фразах із широкою динамікою. Акомпанемент у завершенні завиває на 3 та 4 октавах у стрімких тетрахордових переливах із поступовим уповільненням, приходячи у a4, залишаючи ліричного героя у роздумах. Фермата, що поєднує розділи B та A1 пропускає тишу на передній план.

На початковому мелодичному матеріалі розділу A («Та чи варті всі слова золотого листка дня») розпочинається заключний A1 у прогресуючій динаміці від mp до mf, поступово сповільнюючи темп до Meno mosso. Супровід викладено розмірними половинними тривалостями у прояві дисонантних структур. По завершенню першої фрази розділу непомітно промайнули три такти (68–70 т.), які несуть у собі фрагменти попередніх викладів акомпанементу, а саме акордова фактура, що перетікає у тетрахордові переливи, довершені половинними септімами f2–e3. Потім - поступово призупинені поміткою rit., споріднюючись з тишею. Шлейфом меланхолії слугує друга, вона й остання, фраза «Скину на терези все зіжухле листя слів», що звучало на початку твору, має інше трактування. Тепер прочитання фрази протилежне — характер радше схожий на констатацію пережитого досвіду. Мелодія отримує довгоочікуване умиротворене завершення. Після усіх перешкод номеру, позбуваючись ритмічного дроблення, потужної динаміки та скачків на інтервали, залишаючись у межах терції. В цей час партія фортепіано транформується у цілі тривалості поступово приходячи до фермати на кластері й паузі, висвітлюючи тишу.

Пристосовуючи голос до виконання цього твору, виконавець має володіти методикою використання економних, доцільних та професійних рухів органів, що сприяють процесу голосоутворення. Звучання голосу має бути рівним, плавним, регістри мають бути згладженими, щоб перехідні ноти звучали органічно. Номер «Скину терези» є єдністю музики та поезії, вимагає

від виконавця досконалого мистецтва володіння голосом. У цій мініатюрі співаку необхідно не тільки майстерно підносити перед слухачами свою технічну досконаліть, а й прагнути до відтворення мистецько-образних асоціацій.

Розпочинається заключний номер словами **«Підсумовуючи мовчання»,** що стали самою назвою для зазначеного циклу та основою концепції творів. Продовжуючи динаміку mp у помірному темпі (Andante), що тягнеться з попереднього номеру, у вокальній партії простежується проведення раніше викладеного мотиву d-e-d-c-e у другій октаві з другого номеру («А що день... і що ніч»). Мотив подано у видозміненому вигляді, що проявилось за допомогою збагачення триольною ритмікою та подальшим збагаченням вокального діапазону, охоплюючи мелодію в діапазоні d1-f2. Особливістю логіки побудови мелодії також можна означити відчуттям тонічного центру партії вокаліста, що наштовхує на думку рішуче завершення страждань. Поступово виклад мотиву проноситься вихором з першої октави, переходячи до другої, поступово, нарощуючи динамічну палітру. Акомпанемент монументально звучить у акордовому викладі на долях 4/4, допомагаючи частковим дублюванням нестійкої вокальної партії.

У розділі А ліричний герой знов звертається до мотивів осені, за допомогою якої він вирішує востаннє звернутися до коханої. Поступово емоції, що лилися потоком у попередніх творах, знов знаходять виток у повторі мотиву у розділі В, але на цей раз, використовуючи варійований фрагмент з початку циклу («І заблукаємо»). Герой набирається сміливості та промовляє про «нечуване щастя» на mf, яке подарувало їх кохання, попри те що воно залишилось примарними спогадами. Із настанням даного розділу музичний супровід зазнає разючих змін, переходячи у буревій гамоподібних пасажів шістнадцятих тривалостей у правій руці, блукаючи у третій октаві, в той час, як ліва рука є представленою розлогими тризвуками. Вокальна лінія сповнюється повтором опису осені, спогадів очей, дотиків, доки не обривається на словах «мовчати нам», лунає, чи не як підсумок твору, а й

всього циклу. Від слів мелодія огортається смиренністю, лунаючи в першій октаві у діапазоні терції. Остаточною крапкою є звучання в тиші «мовчати нам» у e2 на pp, як відсторонення від коханої.

ВИСНОВКИ

У 1932 році було створено Спілку композиторів України. Цій організації належить унікальна роль у розвитку національної та європейської музичної культури. У XXI столітті завдяки Національній Спілкці композиторів України було проведено такі значні міжнародні фестивалі, як «Київ Музик Фест», «Контрасти», та об’єднано чотирнадцять регіональних (обласних) структурних підрозділів. Тамара Оскоменко-Парулава (1952 – 2024) відносилася до Полтавської обласної організації Національної Спілки композиторів України (створена першого червня 1998 року).

Полтавська обласна організація Національної Спілки композиторів України у XXI столітті об’єднала такі особистості, як: композитори Т.Оскоменко-Парулава (була Головою протягом 2004 – 2025) С.Горюнович, Ю.Корженко; диригент, народний артист України В.Скакун; хормейстер, заслужений діяч мистецтв України О.Чухрай; виконавець на народних інструментах В.Карпаш; музикознавці: кандидат мистецтвознавства Г.Полянська, Л.Івахненко, О.Чепіль. Надрукована книга «У краю Миколи Лисенка». Відбуваються фестивалі хорової музики «Імені Твого ради». Творча біографія композиторки надрукована на сайті НСКУ.

Т.Оскоменко-Парулава була непересічною творчою особистістю, та зробила багато для культурного розвитку Полтавського регіону. Поєднувала викладацьку роботу у навчальних мистецьких закладах. Т.Оскоменко-Парулава водночас диригувала камерним оркестром Полтавської філармонії. Її творчі здобутки є визнаними на міжнародному музичному фестивалі у Фівіццано (Італія). Є дипломанткою фестивалів «Від Гіпаніса до Борисфена», «Театральна осінь», «Київ Музик Фест».

Вокальний цикл «Підсумовуючи мовчання» на слова І.Калинця постає як цілісна художня концепція, у якій поетичне слово й музика органічно взаємодіють, розкриваючи глибокий внутрішній світ ліричного героя. Композиторка майстерно втілює ідею мовчання як змістовного емоційного

простору, що здатен передати більше, ніж слова, підсилюючи це осінньою образністю, настроями меланхолії та рефлексії.

Перший номер «Заблукаємо» закладає емоційно-інтонаційну основу циклу: тут домінує стан ліричного занурення, інтимності та надії, що поступово переходить у внутрішнє напруження. Композиторка використовує гнучкий метр та розвинену кантиленну мелодику, створюючи образ кохання як ще живого, але вже крихкого почуття. Важливу роль відіграє тональна невизначеність і «незавершеність» фраз, що символізує відкритість емоційного процесу.

Другий номер «А що день... і що ніч» поглиблює внутрішній стан героя, переводячи його з площини безпосереднього переживання у сферу рефлексії. Завдяки тричастинній формі, варіантному розвитку та постійній зміні метру досягається ефект плинності часу і нестабільності почуттів. Мелодика стає стриманішою, більш замкненою в межах вузьких інтервалів, а повтори тексту підсилюють відчуття нав’язливих думок і внутрішнього діалогу. Тут мовчання вже є не просто емоційною паузою, а простором осмислення втрати.

Третій номер «Скину на терези» є драматичною кульмінацією всього циклу. Контрастний темп Vivo, насичена дисонантна гармонія, активна ритміка та різкі динамічні зіставлення створюють образ внутрішнього вибуху, боротьби й переоцінки пережитого. Саме тут найяскравіше проявляється конфлікт між словом і мовчанням: композиторка протиставляє фрагментовану, напружену музичну тканину моментам повної тиші (фермати, паузи), підкреслюючи їхню змістову вагу. Вокальна партія вимагає максимальної технічної та емоційної віддачі, особливо в кульмінаційних епізодах, де тривале звучання на ff стає символом крайнього психологічного напруження. Завершення номера приносить певне заспокоєння, що знаменує перехід до внутрішнього прийняття.

Фінальний номер «Підсумовуючи мовчання» виконує роль узагальнення та смислового завершення циклу. Тут відбувається інтеграція інтонаційного матеріалу попередніх частин, що створює ефект композиційної замкненості.

Повернення знайомих мотивів у трансформованому вигляді підкреслює еволюцію героя: від емоційного розпачу до тихого усвідомлення. Музична мова стає більш стриманою, врівноваженою, з чіткішим відчуттям тонічного центру, що символізує внутрішню стабілізацію. Кульмінація тут не має вибухового характеру — вона радше духовна, пов’язана з прийняттям і відпущенням. Завершальні слова «мовчати нам», занурені у динаміку pp, стають не лише фіналом твору, а й філософським підсумком усього циклу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1.Баланко О. М. Українська камерно-вокальна музика кінця ХХ - початку ХХІ ст. як виконавський феномен: дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03; Одес. нац. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. - Одеса, 2017. – 19 с.

2.Ван Цзо. Український солоспів у контексті сучасного виконавського мистецтва : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства : 17.00.03 – Музичне мистецтво / Цзо Ван. – Харків, 2015. – 20 с.

3.Гаркуша М. Виконавська поетика вокального циклу українських композиторів останньої третини ХХ – початку ХХІ століть: концертмейстерська складова : Доктор філософії : спец.. 025 - Музичне мистецтво. Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського. – Харків, 2025. - 195 с.

4.Григор’єва О.Б. Вокальний цикл у творчості Д. Л. Клебанова: аспекти інтерпретації жанру. – Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства (доктора філософії) за спеціальністю 17.00.03 «Музичне мистецтво». – ХНУМ ім. І. П. Котляревського, Харків, 2021. - 185 с.

5.Говорухіна Н. О. Еволюція вокального циклу та закономірності циклоутворення (на прикладі творів Р. Шумана, Х. Вольфа, А. Шенберга) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Х., 2009. - 18 с.

6.Голинська О. Музичні події в Полтаві: квітень-травень // Український Інтернет-журнал Музика. 22. 2016. 05.

7.Горелік Л. М. Вокальний цикл у жанрово-видовій специфіці камерного співу : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Одеса. ОДМА ім. А. В. Нежданової, 2006.- 14 с.

8. Грицюк О. Жанровий синтез в камерно-вокальній музиці першої третини ХХ століття (на прикладі творів М. Равеля, П. Гіндеміта, Ф. Пуленка) : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Одеса, 2017. - 22 с.

9.Данчишин Н.Р. Поліфонія поетичних світів Ігоря Калинця, Романа Кудлика та Григорія Чубая. – Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук за спеціальністю 10.01.01 «Українська література» –

Львівський національний університет імені Івана Франка. – Львів, 2021. – 192 с.

10.Загородній Торіель. Вокальні цикли українських композиторів 1960-х-1970 —рр. у наукових працях музикознавців: спроба аналізу. Львів. 2015. С. - 186-195. https://lnma.edu.ua/wp-content/uploads/2016/05/zbirka-asp-2015-35-01_016_zavho rodnij.pdf

11. Калинець, І. Зібрання творів: У 2 т. — К. : Факт, 2004. — Т. 2 : Невольнича муза. — К. : Факт, 2004—542 с.

12.Котелевець А. Ліричний вокальний цикл в камерній музиці України // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. пр. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Вип. 11. Харків, 2003. С. 166–170.

13.Кумеда Т. Постать Б.М. Лятошинського в історії української музичної культури. 2003. Київ. С. 261. https://enpuirb.udu.edu.ua/ server/api/core/ bitstre ams/ 7b206a77-7e24-4f26-a02b-db0b3ca76c9d/content

14.Лапіна В. Клюєва С. Вокальні цикли українських композиторів. Музична та хореографічна освіта в контексті культурного розвитку суспільства. Матеріали і тези XI Міжнародної конференції молодих учених та студентів (Одеса 24-25 жовтня 2025 р.). — Т.1. — Одеса: ПНПУ імені К. Д. Ушинського, 2025. — 237 с.

15.Меландович О. Становлення Полтавської обласної організації Національної Спілки композиторів України. Copyright © 2014 Міжнародний конкурс учнівської та студентської молоді «Мій рідний край». https://mij-kraj.com.ua/krajeznavche-doslidzhennya/stanovlennia-poltavskoi-oblasnoi-orhanizatsii

16.Оскоменко-Парулава Тамара Георгієвна. https:// composersukraine. org/ index.php?id=1465

17.Парулава Тамара Георгіївна / Г. М. Полянська // Енциклопедія Сучасної України [Електронний ресурс] / редкол. : І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк [та ін.] ; НАН України, НТШ. – Київ: Інститут енциклопедичних

досліджень НАН України, 2024. – Режим доступу: https://esu.com.ua/article-884686.

18.Полканов А. Нові жанрові властивості камерно-вокальної музики в творчості сучасних композиторів. Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської національної музичної академії ім. А.В. Нежданової. Одеса: Астропринт, 2014. Вип. 20. С. 533–542.

19.Полянська Г. М. Парулава Тамара Георгіївна. 2023. https://esu.com.ua/article-884686

20.Тамара Оскоменко-Парулава. Композитор, що оспівує рідну Україну.2022.https://www.youtube.com/playlist?list=PL3ZzO6B_HsCOdz2lhA1XZbJQzxRC8Effj

21.Тамара Оскоменко-Парулава. Композитор. Диригент. Викладач. http://orataniya.freeservers.com/tamara.htm

22.Творча зустріч з композиторкою Тамарою Оскоменко-Парулава. Полтавська обласна універсальна бібліотека ім. І. Котляревського. https://library.pl.ua/news/news_archiev/item/6650/

23.Харандюк Н. Роль невербальних засобів при виконання камерно-вокальних творів з діалогічними ознаками // Вокальне мистецтво: історія та сучасність. Серія: Виконавське мистецтво: Зб. ст. Вип. 24.– Кн. 2.– Львів: Сполом, 2010. – Кн. ІІ. – С. 160–167. Наук. зб. ЛНМА ім. М. В. Лисенка.

24.Шістдесятники та їхній внесок у розвиток культури. . https:// studies. in. ua/shpora-culture/582-55-shstdesyatniki-ta-yihny-vnesok-u-rozvitok-kulturi.html

25. Чжан Цзицзін. Камерно-вокальні цикли українських композиторів: ґенеза явища та виконавські особливості : дисертація … доктора філософії / Чжан Цзицзін ; Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. – Київ, 2025. – 305 с. Репозиторій НМАУ. http://e-archive.knmau.com.ua/ handle/123456789/1066?show=full

26. Яків Степовий. Творчість, просякнута духом історії українського народу. https://art.lib.kherson.ua/yakiv-stepoviy-tvorchist-prosyaknuta-duhom-istorii-ukrainskogo-narodu.htm