

**ВОКАЛЬНІ ЦИКЛИ Ю. МЕЙТУСА
НА СЛОВА УКРАЇНСЬКИХ ПОЕТІВ
У СВІТЛІ СТИЛЬОВИХ ОСОБЛИВОСТЕЙ
ТВОРЧОСТІ ТА ВИКОНАННЯ**

Загородній Торіель, пошукувач кафедри історії музики Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка. Науковий керівник – О. Є. Гнатишин, кандидат мистецтвознавства, доцент.
e-mail: toriel@ukr.net

Вокальні цикли Ю. Мейтуса на слова українських поетів у світлі стильових особливостей творчості та виконання.

У статті здійснено спробу проаналізувати вокальні цикли Ю. Мейтуса з погляду проявів у них індивідуальної майстерності поета. Особливу увагу зосереджено на виконанні композицій, покликаних відобразити їхній музично-поетичний зміст. Вказано на деякі виконавські труднощі в інтерпретації творів солістом-вокалістом, запропоновано методичні поради співакам, що стосуються темпо-ритмічного, гармонічного планів, взаємозв'язку слова та музики, на прикладі трьох творів із вокального циклу Ю. Мейтуса «Мати», який він написав у 1962 році, до якого увійшли твори для середнього голосу і фортепіано: «Мати», «Правда», «Балада». Напрямок подальших досліджень буде зосереджено на виконанні вокальних циклів українських композиторів на слова українських поетів, які написані в період 60–70-х років.

У висновках доведено, що музична мова зрілого періоду творчості Ю. Мейтуса спрямована на розкриття поетичного змісту, взаємозв'язку слова і музики. Відзначено роль музичного супроводу у творах. Практичне значення робота може мати для виконавців, які вперше знайомляться з творчістю поета та композитора. Цінність роботи полягає в донесенні художньої майстерності в синтезі з музичним мисленням в залученні до спадщини українських митців.

Ключові слова: вокальний цикл, риси стилю виконання, інтерпретація.

Вокальній музиці Ю. Мейтуса присвятив чимало років творчої діяльності. У цій ділянці виділяються вокальні цикли композитора¹,

¹ Цикли на сл. М. Джаліля («Із Моабітських зошитів» – 1956, 1973, 1979), А. Малишка (1962), Л. Вишеславського (1963), Е. Межелайтіса (1964), Дм. Кедріна (1967), Є. Винокурова (1969), Лесі Українки (1971), М. Каріма (1973), К. Кулієва (1976).

найбільш відомими з яких є «Мати» для середнього голосу (1962), та «Кобзареві» для низького голосу з фортепіано (1967) на вірші А. Малишка.

Про творчість композитора, а саме про його вокальні цикли писали Л. Бас, Ю. Малишев, Б. Фільц, М. Ржевська, М. Архімович, І. Мамчур, З. Ліхтман, та інші. Вони звертали увагу на: певні риси фактури як одну з характерних рис музичного стилю композитора у циклі «Мати» та деяких інших романсах (Л. Бас. Ю. Мейтус. Творчі портрети українських композиторів. К., 1973) [1], композиторську техніку (Ю. Малишев. Вокальний цикл «Кобзареві» К., 2006) [3], специфіку гармонії (Б. Фільц. Роль гармонії в романсах Юлія Мейтуса. К., 2006) [6], прикмети стилю композитора у 20-ті роки (М. Ржевська. Творчість Ю. Мейтуса 20-х років: між модернізмом та «музикою для мас». Л., 2010) [5]. Л. Архімович і І. Мамчур (Архимович Л., Мамчур И. «Юлий Мейтус» М., 1983), аналізували крім іншого й два провідні жанри у творчості Мейтуса – оперу і романс, де відмітили почуття форми та поєднання поетичних і музичних образів.

Спробі виконавського аналізу вокальних циклів Ю. Мейтуса присвятила свою працю З. Ліхтман («Вибрані романси українських радянських композиторів (спроба виконавського аналізу)». К., 1970) [6]. У ній звертається увага на мелодичне втілення поетичного тексту, форму романсу, його темпові пропорції відповідно до стилістичних й музично-інтонаційних засобів. Авторка запропонувала деякі поради щодо виконання вокального циклу «Кобзареві», «Мати» та інших романсів композитора.

Однак виконавський аспект щодо вокальних циклів потребує більшого (комплексного) висвітлення, бо ці твори були й продовжують бути в активному репертуарі виконавців, які демонструють різні інтерпретації. Тож **метою** дослідження є пошук виконавських засобів, здатних відтворити стильові особливості композитора й поетичний зміст кожного романсу у циклах. Це можливо за умови дослідження музичної мови композитора в її зв'язку з поетичним словом (**об'єкт** дослідження). Вокальний цикл «Мати» на прикладі романсів буде **предметом** дослідження.

З середини 60-х років ХХ століття в українській музиці відбувається мовно-стилістична переорієнтація. В доробку композиторів з'являються цікаві знахідки в мелодиці, ритміці, гармонії, фактурі, оркестровці, часто запозичені з музичного письма зарубіжних митців.

Ю. Мейтус вперше звернувся до романсів починаючи з 1950-х років, зацікавившись поетичною творчістю українських поетів –

класики української поезії Т. Шевченко, Леся Українка, І. Франко; поети новітньої доби, у тому числі із когорти своїх ровесників, з якими він був знайомий і тісно співпрацював, а саме: В. Сосюрою, М. Рильським, П. Тичина, Л. Забашта, Л. Вишеславський, Д. Павличко, а також представники інших народів – Едуардіс Межелайтіс, Муса Джаліль, Петрусь Бровка, Олександр Прокоф'єв, Расул Гамзатов, Анна Ахматова, Микола Гумільов та інші. На їхні тексти композитор написав окремі романси та вокальні цикли. У 1960–70 роках появляються вокальні цикли «Мати» (1962) для середнього голосу і фортепіано; «Кобзареві» (1963) для низького голосу і фортепіано на вірші А. Малишка.

У той зрілий період творчість композитора вже набула певних оригінальних рис індивідуального стилю: а) вокальна декламація, тобто співвідношення слова та мовних акцентів з музикою у вокальних творах; б) яскравість контрастних зіставлень; в) народно-жанрова основа; г) використання лейтгармонії (висвітлення настрою певного образу), що акцентували увагу на найбільш істотних моментах їх музичного і образного змісту, наприклад у романсі «Лісів і трав ласкаві багреці» з вокального циклу «Кобзареві», де композитор намагався показати і розгорнути перед слухачем образ могутньої української природи. В написанні романсів у композитора сформулювалися певні якості стилю, де присутні простота композиторської техніки, вплив народної музики на гармонію, зокрема у романсах, які базувались на діатонічно-ладових засадах та секундових сполученнях акордів, сюжетний розвиток та почуття форми. Також композитор поступово відмовляється від фактурних нагромаджень, багатозвучних акордових подвоєнь, густої багатоголосної музичної тканини, які часто зустрічаються в його ранніх творах. Нерідко супровід обмежується навіть одноголосною мелодичною лінією, яка є контрапунктом до партії голосу, але тим самостійніше стають образні функції вокальної партії й супроводу.

У романсах Мейтуса відчувається зв'язок з народнопісними джерелами, які виявляються в думі, народній пісні. Потрібно сказати що інтерес до української народної пісні, якими композитор зацікавився починаючи з 30-х років, сприяли зустрічі та бесіди з відомим письменником, мистецтвознавцем Гнатом Хоткевичем, актором Фавстом Лопатинським (соратником Леся Курбаса), які знайомили молодого композитора з народною українською творчістю, багато розповідали про фольклор західних областей України. Так з'явля-

ються «П'ять українських народних пісень»² у вільній обробці для низького голосу та симфонічного оркестру.

Також слід відмітити, що на композитора вплинули модерністські течії, які проявилися ще часи молодості в 20-х роках. Суперечність епохи стала даватися взнаки ще у Єлисаветграді: молодий музикант знайомився з творами Дебюсі, Равеля, Стравінського у виконанні Генріха Нейгауза. Коли він писав перші романси на вірші М. Лохвацької та І. Сіверянина, які належали до модерністських кіл, і водночас брав уроки композиції у майбутнього автора творів на революційну тематику, авангардиста Володимира Дешєвова, маючи можливість спілкування з колом людей відповідних художніх устремлень. «В його творчій долі відбилися взаємодія і перетворення головних соціокультурних дискурсів того часу: модернізму з орієнтацією на засвоєння найновітніших способів музичного висловлювання, що поєднувався (а інколи вступав у суперечку) з дискурсом «музики для мас» [5; с. 148].

Вокальний цикл на вірші А. Малишка «Мати», написаний для мецо-сопрано або баритону у супроводі фортепіано (1962), присвячений Д. Шостаковичу. До нього входять романси «Мати», «Правда», «Балада». Три вірші А. Малишка, використані композитором без змін. Мейтус звернувся саме до А. Малишка, тому що чутливо відчув його у віршах і відобразив поетичний в мелодиці та в структурі романсу. А. Малишко у своїй книзі «Думки про поезію» писав про пісню: «Зміст її так чутко сконденсований, що його б вистачило на цілий прозовий твір, оповідання чи повість, з неї можна намалювати картину, створити скульптуру; вона несе в собі, в першу чергу, людський характер». [4; с. 69] Вірші про матір – це період розквіту поета, також, як відомо, у творчості поета є й інші вірші про матір³.

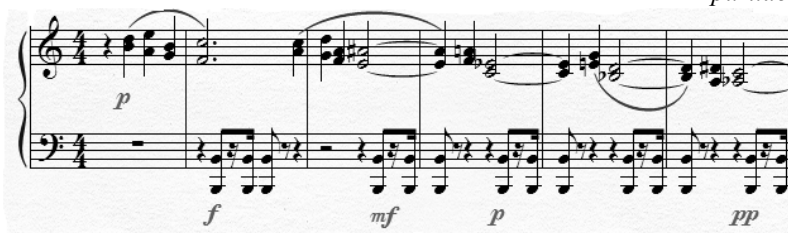
Романс «Мати» має розгорнуту форму в якій виділяється шість епізодів: 1-й *allegro sostenuto molto*; 2-й *forte*; 3-й *espressivo*; 4-й *forte* починається словами «Хоч він уже не знав доріг»; 5-й *moderato*; 6-й *a tempo* (*allegro sostenuto molto*), де складність для виконавця полягає в тому, щоб зберегти лінію розвитку. Маршовий ритм у романсі підкреслює характер твору. Вже у вступі відчутно настроїв твору: октавні

² «А на завтра неділенька», «Ой там за ярочком», «Вітер, вітер коло хати», «Ой матінко зірко», «Ви, музики грайте».

³ «Пісня про рушник»; «Мати» (Чорна хмара вкриває пів неба з дніпровського краю); «Материнська»; «Мати» (Під димне масво руде); «Мамо, я хочу поговорити з вами»; «Мати моя полотна наткала».

синкоповані звуки у низькій теситурі, якби настроюють виконавця на військову тематику:

Приклад 1.



В цьому романсі композитор поєднує риси куплетної пісні та розгорнутої, масштабної балади. Крім того ми бачимо тут своєрідне узагальнення через жанр маршу, елементи якого (сигнал військової труби, карбована ритміка приспіву) присутні в творі. Мелодія сольної партії хвилеподібна у 1-му та 2-му епізоді у межах октави, її варто співати на легато. Загалом у романсі є два кульмінаційні моменти у 4-му епізоді на слові «хоч він упав» на *ff*, та у 5-му на слова «русявий чубчик», що вимагає від виконавця певних вокально-технічних навичок та майстерності: високі ноти беруться чітко, гостро на опорі, не заглиблюючи, щоб звук не розсіювався, щоб вони не звучали позиційно відкрито та широко. Розмір у романсі мінливий, у кожному епізоді крім 4-го та 5-го він змінюється з 4/4, 3/2, 2/4. Зміна ритмічного рисунку творить певну складність для виконавця, яка полягає в тому, щоб зберегти розвиток поетичного тексту. Завдяки фону гармонії, мелодичний малюнок може бути стрибкоподібний (приклад 1, 2), композитор намагається донести до слухача досить чітко визначений характер образного вираження. Фактично у романсі «Мати» йдеться діалог між трьома дійовими особами це матері, солдат та слів від автора, який проявляється у музиці: *питання* – дублює акомпанемент; *відповідь* – побудована на одному мотиві, разом повинно звучати тембральне передання діалогу. Ю. Мейтус підкреслив настрою і почуття трьох образів гармонічними засобами.

Однією з стилістичних рис романсів Мейтуса початку 1950-х років є використання лейтгармоній. У цьому творі сприйняття конкретного музичного образу пов'язане з материнською сферою. Тема матері розгортається четвертними нотами, на відповідях солдатів мелодія рухається восьмими нотами. Ретельно виписані композитором динамічні відтінки вокаліст повинен не пропускати повз увагу і чітко

їх дотримуватись. Дуже чіткий пунктирний ритм у відповідях військових і важкі четвертні у теми матері, її інтонації схвильовані, питальні. Відповіді солдат чіткі, ритмічні. На словах від автора мелодична лінія проходить восьмими нотами та приводить до кульмінаційного моменту в 5-му епізоді: високу ноту «фа» слід брати легко, щоб було достатньо дихання, так як мелодія сольного голосу написана у високій теситурі та на кульмінаційній ноті *ff*:

Приклад 2.

53

хоч він у - пав., хоч він у - пав., як з бо-єм біг.

ff

приклад 2

Отже виконавцю перед тим, як розпочати роботу над твором «Мати», слід ретельно проаналізувати текст, де видно три дійові особи. Одна – персоналізована в образі матері, друга – автор, а третя особа збірна – це військо. Трудність виконання полягає у тембральному зображенні цих дійових осіб, Щоб слухач зрозумів і відчув не тільки зі слів, а й з виконання присутність різних людей. Тобто вокаліст повинен різним забарвленням голосу зображати щораз іншого персонажа.

Другий романс з циклу «Правда» написаний у розгорнутій формі, містить п'ять епізодів: 1-й *moderato*, 2-й *a tempo*, 3-й *allegro poco a poco*, 4-й *allegro molto*, 5-й *andante*. Починається твір у розмірі 4/4 низхідними інтервалами у акомпанементі *м.3+м.2*, та висхідною мелодичною лінією, де важливого та формотворчого значення набуває остинатно проведена поспівка соль–мі–мі бемоль: «то мудрим будь і мужнім будь в житті». Цими кульмінаційними нотами закінчується посекундовий мелодичний «шлях» 1-го епізоду. По його закінченню мелодика змінюється речитативним викладом, виконавцю слід зробити *parlando* на слова «Скупі два слова, нелегкі два слова». Такий малюнок у фортепіанній фактурі та вокальній партії проходить до 2-го епізоду, що творить певні труднощі для виконавця у висотно-інтонаційному плані, так як мелодична лінія у вокальній партії набуває

посекундового гнучкого розгортання. Вокальну партію слід виконувати дуже наспівно, без стрибків, але зауважити, що мелодія надалі ставатиме ширшою та розгорнутою. У другому епізоді фактурний виклад написаний у мінливому розмірі (4/4, 3/2, 2/3), також присутній кульмінаційний момент на *ff* де виконавцю слід узяти високу ноту добре опертим звуком. Також слід зауважити, поетичний текст у процесі розгортання драматизується, високі ноти будуть присутні у кожному епізоді крім останнього. Також слід відмітити, що у першому романсі з циклу було три дійові особи і ми дійшли висновку, щоб виконавець у романсі зумів передати дані дійові особи за допомогою тембру, то у романсі «Правда» одна дійова особа в образі матері, яка дає настанови синові. Романс драматичний, має багато динамічних відтінків де починаючи з 2-го епізоду переважають *forte* у високій теситурі. Виконавцю слід зберегти висхідну лінію драматизації на форте аж до останнього епізоду, але не потрібно надто драматизувати ноти, тобто «прокрикувати», власне у кожного співака є своя «планка» природного форте, або межі, де починається форте. Практикуючому співакові потрібно знати і постійно користуватися цією межею форте, в даному романсі особливо у кульмінаційних моментах 4-й та 5-й епізоди, але щоб не склалося враження крикливості, або завершеності вираження твору.

Третій романс «Балада» написаний у темпі *Andantino*, містить п'ять епізодів: 1-й *andantino*, 2-й *piano*, 3-й *meno mosso*, 4-й *tempo I (andantino)*, 5-й *andantino*. Ю. Мейтус підібрав епізодичний план романсу «Балада», так що у романсі йде розповідь від сторони автора. Слід також відмітити, що у Мейтуса часто зустрічаються балада як жанр, і баладність як форма висловлення значних громадських ідей. Найбільш характерні в даному відношенні "Балада про матроса", "Ксеня", "Серце", в основу яких положення вірші Л. Забашти, А. Малишка.

Розмір у романсі мінливий, прагнучи створити містку, вражаючу картину, композитор мов би змінює план дії, що розгортається: від мірного оповідання (4/4) до зламано-танцювального, неспокійного, якби нервового руху (5/8, 2/8, 4/8, 2/8). Тональність у романсі «Балада» у більшості епізодів тяжіє до d-moll, так як епізоди закінчуються на недосконалі каденції. Мелодика у вокальній партії на початку відмічена *markato* горизонтальним рухом, у подальшому в епізоді мелодія проходить низхідним рухом де переважно чергуються половини з четвертними нотами. У кінці епізоду потрібно виконати інтервал ч.5 на глісандо на слова «Ех», такий же прийом композитор

написав і у кодї романсу. Слід підкреслити, що прийом гліссандо композитор використовував і у інших вокальних творах⁴, але деякі виконавці цим прийомом нехтують, та співають без гліссандо. *Гармонія* романсу різноманітна. У першому та п'ятому епізодах супровід обмежується розгорнутими інтервалами в малій октаві м2, та з контрп від великої октави чергуються ч8, в7, м7:

Приклад 3.

У 2-му, 3-му, 4-му епізодах переважають вертикальні акордові сполучення, це обернення секст і квартсекст акордів з додаванням октави (приклад 4).

Приклад 4.

«Картинність, мабуть, найважливіша жанрова ознака усього романсу» [1; с. 52]. В гармонії композитор відобразив усю сцену повернення синів за допомогою емоційного змісту романсу (трагедія матері, що втратила на війні чотирьох синів) та контрастного зіставлення епізодів.

У 5-му заключному епізоді, мелодика і гармонія ідентична 1-му, виконавцеві слід добитися точних динамічних відтінків, які не такі як у 1-му епізоді, вони можна сказати «дзеркальні» (у перших фразах це *f*, далі *mf*, потім *p* на якому потрібно виконати ту ж саму квінту на гліссандо) де виконавець може показати усі свої вокально-технічні та вокально-виконавські здібності.

⁴ Опера «Украдене щастя» (1958), у арії Михайла Гурмана.

Дотримання стильових особливості музичної творчості Юлія Мейтуса у романсах 1960–70 років вимагає:

а) драматургічне навантаження; (якщо говорити про драматургію вокального циклу «Мати», то тут композитор спирається на ідейно-образний зв'язок, аніж на сюжетний);

б) яскравість контрастних зіставлень;

в) хвилеподібний рух який передається у акордовому викладі;

г) використання лейтгармоній, як знаків певного образу;

Розкрити проблему вокально-виконавських труднощів у циклі «Мати», вокаліст може за рахунок:

а) найперше, високих вокально-слухових даних, тобто добре володіння вокальним слухом, так як у акомпанементі є присутні акорди, або групи акордів з хроматизмами, де акомпанемент перестає обмежуватись роллю супроводу, крім цього потрібно чути і критично оцінювати звучання власного голосу, що є нелегким завданням навіть для досвідчених вокалістів;

б) гнучкого володіння голосом та обов'язковим вмінням володіти високими нотами, які потрібно «брати» без надриву та без крику;

в) вокального тембру (як тембрально передати певний образ, тобто як барвою голосу забарвлювати того чи іншого персонажа).

Отже саме органічне засвоєння стильових особливостей, при виконанні вокальних циклів Юлія Мейтуса на слова українських поетів і вміле поєднання їх з високою професійною вокальною майстерністю, приведуть до справжнього успіху виконавця.

Література

1. Бас Л. Юлій Мейтус. Творчі портрети українських композиторів / Леонтина Бас – Київ: Музична Україна, 1973. – 57 с.
2. Ліхтман З. Вибрані романси українських радянських композиторів (Спроба виконавського аналізу) / Зоя Ліхтман. – Київ : Музична Україна, 1970. — 47 с.
3. Малишев Ю. Вокальний цикл „Кобзареві” Ю. Мейтуса / Юрій Малишев // Ю. С. Мейтус. Сторінки життя і творчості: Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського. – Вип. 34. – Київ, 2006 — 232 с.
4. Малишко А. Думки про поезію / Андрій Самійлович Малишко. – Київ: Радянський письменник, 1959. – 158 с.
5. Ржевська М. Творчість Ю Мейтуса 20-х років: між модернізмом та «музикою для мас» / Майя Іжевська // Вокальне мистецтво: історія та сучасність: Збірник наукових праць. – Серія: Виконавське мистецтво – Кн. II. – Львів: Сполом, 2010. – С. 146–153.

6. Фільц Б. Роль гармонії і слова в романсах Юлія Мейтуса / Богдана Фільц // Ю. С. Мейтус. Сторінки життя і творчості: Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського. – Вип. 34.– Київ, 2006 – 232 с.

References

1. Bas, L. (1973). *Yulii Meitus. Tvorchi portrety ukrainskykh kompozytoriv* [Yulii Meitus. Creative portraits of Ukrainian composers]. Kyiv: Muzychna Ukraina. [in Ukrainian]
2. Likhtman, Z. (1970). *Vybrani romansy ukrainskykh radianskykh kompozytoriv (Sproba vykonavskoho analizu)* [Selected romances by Ukrainian Soviet composers (Trying of performance analysis)]. Kyiv: Muzychna Ukraina. [in Ukrainian]
3. Malyshev, Yu. (2006). Vocal cycle "Kobzar" Yu. Meytusa [Vocal cycle *Kobzar* by Yu. Meytus]. *Naukovyi visnyk NMAU im. P. Chaikovskoho*, Issue 34, p. 232.
4. Malysheko, A. (1959). *Dumky pro poeziyu* [Thoughts on the poetry]. Kyiv: Radianskyi pysmennyk. [in Ukrainian]
5. Rzhavska, M. (2010). *Tvorchist Yu. Meitusa 20-ty rokiv: mizh modernizmom ta "muzykoiu dlia mas"* [Creativity of Yu. Meytus of 1920s: between modernism and «music for the mass»]. *Vokalne mystetstvo: istoriia ta suchasnist: Zbirnyk naukovykh prats. Seriia: Vykonavske mystetstvo* [Vocal Art: History and Modernity: Collection of scientific papers. Series: Performing Arts]. Book II, pp 146–153. [in Ukrainian]
6. Filts, B. (2006). *Rol harmonii i slova v romansakh Yulii Meitusa* [The role of harmony and lyrics in the romances by Julii Meytus]. *Naukovyi visnyk NMAU im. P. Chaikovskoho*, Kyiv, Issue 34. [in Ukrainian]

Загородний Ториэль, соискатель кафедры сольного пения Львовской национальной музыкальной академии им. Н. В. Лысенко. Научный руководитель – О. Е. Гнатишин, кандидат искусствоведения, доцент. e-mail: toriel@ukr.net

Вокальные циклы Ю. Мейтуса словами украинских поэтов в свете стилевых особенностей творчества и исполнения.

В статье предпринята попытка проанализировать вокальные циклы Ю. Мейтуса с точки зрения проявлений в них индивидуального мастерства поэта. Особое внимание сосредоточено на выполнении композиции, призванном отразить их музыкально-поэтический смысл. Указано на некоторые исполнительские трудности в интерпретации произведений солистом-вокалистом, предложены методические советы певцам, касающиеся темпо-ритмического, гармонического планов, взаимосвязи слова и музыки, на примере трех произведений вокального цикла Ю. Мейтуса «Мать», который он написал в 1962 году и в который вошли про-

изведения для среднего голоса и фортепиано: «Мать», «Правда», «Баллада». Направление дальнейших исследований будет сосредоточено на исполнении вокальных циклов украинских композиторов на слова украинских поэтов, написанные в период 60–70-х годов.

В выводах доказано, что музыкальный язык зрелого периода творчества Ю. Мейтуса направлен на раскрытие поэтического содержания, взаимосвязи слова и музыки. Отмечена роль музыкального сопровождения в произведениях. Практическое значение работа может иметь для исполнителей, которые впервые знакомятся с творчеством поэта и композитора. Ценность работы заключается в донесении художественного мастерства в синтезе с музыкальным мышлением в привлечении к наследию украинских художников.

Ключевые слова: вокальный цикл, черты стиля исполнения, интерпретация.

Zagorodnii Toryel, the applicant of the solo singing department of M. Lysenko Lviv National Musical Academy. The scientific leader is O. E. Gnatyshyn, Candidate of Arts, Associate Professor. e-mail: toriel@ukr.net

Vocal cycles of Yu. Meitus with the words of Ukrainian poets in the light of style features of creativity and performance.

The article attempts to analyze the vocal cycles of Yu. Meitus from the point of view of manifestations of the individual mastery of the poet in them. Particular attention is focused on the performance of compositions, called upon to reflect their musical and poetic meaning. It indicates some performing difficulties in the interpretation of works by the soloist-vocalist, methodological advice to singers concerning tempo-rhythmic, harmonious plans. The interrelation of words and music is offered, on the example of three works of the vocal cycle of Yu. Meitus "Mother", wrote in 1962 and which included works for the middle voice and piano: "Mother", "Pravda", "Balada". The direction of further research will focus on the performance of the vocal cycles of Ukrainian composers on the words of Ukrainian poets, written in the period of 60–70-ies.

In the conclusions it is proved that the musical language of the mature period of creativity of Yu. Meitus is aimed at revealing of the poetic content, the interrelation of the word and music. The role of musical accompaniment in works is noted. Practical significance of the work can have for performers, who first get acquainted with the work of the poet and composer. The value of the work is to convey artistic skill in synthesis with musical thinking in attracting to the heritage of Ukrainian artists.

Key words: vocal cycle, features of the performance style, interpretation.

Стаття поступила до редакції 23.03.2017 р.