

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
Ніжинський державний університет імені Миколи Гоголя
факультет педагогіки, психології, соціальної роботи та мистецтв
кафедра вокально-хорової майстерності

НЕСТЕРЕНКО Олена Анатоліївна

***ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ОБРАЗНО-
СМИСЛОВОГО ЗМІСТУ ВОКАЛЬНИХ
ТВОРІВ***

ПОЯСНЮВАЛЬНА ЗАПИСКА

до творчого проєкту – кваліфікаційної роботи
на здобуття освітнього ступеня «магістр»
зі спеціальності 025 «Музичне мистецтво»

Науковий керівник:
заслужений працівник культури України, доцент
А. Б. Хоменко

Науковий консультант:
кандидат педагогічних наук, доцент
Т. В. Раструба

Рецензент:
кандидат мистецтвознавства, доцент
Л. О. Дорохіна

Ніжин – 2024

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
 РОЗДІЛ І. СМИСЛОВЕ ПЕРЕТВОРЕННЯ АВТОРСЬКОГО ТЕКСТУ ВИКОНАВЦЕМ-ІНТЕРПРЕТАТОРОМ ВОКАЛЬНИХ ТВОРІВ.....	 10
1.1. Інтерпретація вокальних творів у контексті поетичного змісту (на прикладі М. Лисенко «Нічого, нічого»; українська народна пісня в обробці О. Чишко «Чом, чом не прийшов» та О. Білаш «Журавка»).....	10
1.2. Трансформація музичного виразу: експресивність та індивідуальність у виконавській інтерпретації (на прикладі романсів Я. Сібеліуса «Повернулась дівчина з прогулянки» та Р. Шуман «Посвята» із циклу «Мірти»).....	23
Висновки до першого розділу.....	29
 РОЗДІЛ ІІ. ХУДОЖНІ СМИСЛИ ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ВОКАЛЬНИХ ТВОРІВ РОЗГОРНУТОЇ ФОРМИ.....	 31
2.1. Драматургічна функція сольних номерів в концепції зарубіжної та української опери: емоційно-образний аспект (на прикладі П. Масканьї «Арія Сантуцци» з опери «Сільська честь»; М. Вериківський «Арія Панночки» з опери «Вій» та В. Моцарт «Арія графині» з опери «Весілля Фігаро», «Porgi, amor»).....	31
2.2. Творча реконцепція вокальних творів з оперет (на прикладі І. Кальман «Арія Маріци» з оперети «Графиня Маріца»).....	42
Висновки до другого розділу.....	46
 ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ.....	 48
 СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	 52
 ДОДАТКИ.....	 57

ВСТУП

Актуальність дослідження виконавської інтерпретації образно-сміслового змісту вокальних творів зумовлена кількома ключовими факторами, що стосуються як теоретичних, так і практичних аспектів музичного мистецтва. По-перше, вокальна інтерпретація є основним елементом артистичного виконання, який впливає на сприйняття твору слухачем. Розуміння образно-сміслового змісту творів дозволяє виконавцям глибше проникнути в матеріал і надати йому власного звучання, що веде до підвищення емоційної виразності та художньої цінності виконання. По-друге, сучасні тенденції в музиці акцентують увагу на індивідуальності та оригінальності виконання. В умовах постмодернізму виникає потреба в нових підходах до інтерпретації, що дозволяє розширити межі традиційних виконавських практик і створити нові, унікальні виконавські концепції. По-третє, глобалізація культур призводить до взаємодії різних музичних традицій, що стимулює нові шляхи для дослідження образно-сміслового змісту вокальних творів. Це відкриває можливості для переосмислення класичних творів та їх адаптації в контексті сучасного виконавського мистецтва.

Актуальність дослідження також зростає в умовах розвитку нових методів аналізу та інтерпретації музичного матеріалу, таких як семіотичний та психологічний підходи, що дозволяють розкривати глибший сенс образів у вокальних творах. З огляду на зростаючу конкуренцію на музичному ринку, дослідження образно-сміслового змісту вокальних творів є важливим для професійного зростання виконавців, які прагнуть удосконалити свої технічні й художні навички, а також знайти власний стиль.

Отже, дослідження *«Виконавська інтерпретація образно-сміслового змісту вокальних творів»* є актуальним як для теоретичного осмислення мистецтва вокального виконання, так і для практичного розвитку виконавської майстерності, що сприятиме збагаченню музичної культури.

Для поглиблення знань і розуміння сутності виконавської інтерпретації образно-сміслового змісту вокальних творів ми опиралися на результати проведених досліджень:

Вивчення наукових розвідок вказує на те, що феномен «виконавської інтерпретації образно-сміслового змісту вокальних творів» досліджується вченими в кількох напрямках: *технічному, психолого-емоційному, культурно-історичному, міждисциплінарному*.

Технологічний. Вчені розглядають, як різноманітні вокальні техніки, артикуляція, динаміка та темп можуть формувати образно-смісловий зміст творів. Цей напрямок досліджень підкреслює важливість технічної майстерності виконавців для передачі емоційного та змістовного навантаження музики [2].

Психолого-педагогічний. Дослідження в цій галузі зосереджуються на тому, як особистість виконавця, його емоційний стан та інтерпретаційні прийоми впливають на формування образу та змісту вокального твору. Вчені аналізують, як особистий досвід виконавця може стати джерелом для створення унікальної інтерпретації, що резонує з аудиторією [14].

Культурно-історичний. Дослідження в цій сфері охоплюють вивчення впливу культурних, соціальних й історичних факторів на виконавську інтерпретацію. Це дозволяє зрозуміти, як традиції, естетичні концепції та зміни в суспільстві впливають на сприйняття і виконання вокальних творів [13].

Міждисциплінарний: об'єднує музику, мистецтво, літературу і соціологію. Це дозволяє вченим розглядати інтерпретацію не лише як музичний процес, а й як складову ширшого культурного контексту, що включає в себе взаємодію з іншими видами мистецтв і соціальними явищами [13].

Таким чином, феномен «виконавської інтерпретації образно-сміслового змісту вокальних творів» є багатограним і складним, що вимагає

комплексного підходу до його вивчення, адже він охоплює різноманітні аспекти виконавської практики та культурного контексту.

Об'єкт творчого проєкту: виконавська інтерпретація вокальних творів як складний процес, що включає технічні, емоційні, культурні та естетичні аспекти, які впливають на сприйняття образно-сміслового змісту музичних творів.

Предмет дослідження: образно-смісловий зміст вокальних творів та способи його інтерпретації виконавцем, включаючи аналіз технічних, психологічних і культурних факторів, що формують інтерпретацію, а також вплив індивідуальних стилів виконання на сприйняття слухачами.

Матеріали та методи дослідження. Для реалізації поставлених завдань були використані наступні **методи**:

1) *аналіз літератури*: вивчення наукових праць, статей та монографій, присвячених темі виконавської інтерпретації вокальних творів, що дозволило сформулювати теоретичну базу дослідження та виявити основні напрямки, в яких здійснюється аналіз образно-сміслового змісту;

2) *спостереження*: аналіз живих виступів вокалістів та їх інтерпретацій, що допомогло виявити різні підходи до виконання та порівняти інтерпретаційні стилі;

3) *кейс-стаді*: глибокий аналіз конкретних вокальних творів, виконаних різними артистами, для виявлення особливостей їх інтерпретації та порівняння з традиційними підходами;

4) *інтерв'ю*: спілкування з виконавцями, педагогами та експертами у галузі вокального мистецтва для отримання додаткових інсайтів про інтерпретацію образно-сміслового змісту вокальних творів.

Концертна програма творчого магістерського проєкту складається з таких творів: Д. Пуччіні, арія Мімі з опери «Богема» (5:10); А. Моцарт, «Porgi, amor» арія графині з опери «Весілля Фігаро» (3:40); П. Масканьї, романс Сантуцци з опери «Сільська честь» (4:00); М. Вериківський, (за М. Гоголем) опера, «Вій» арія Панночки (3:20); українська народна пісня, обр. О. Чишко

«Чом, чом не прийшов» (2:40); М. Лисенко, сл. М. Вороний, романс «Нічого, нічого» (1:20); О. Білаш сл. В. Юхимовича «Журавка» (3:10); Ян Сібеліус романс «Повернулась дівчина з прогулянки» «Flickan kom ifrån sin alsklings Mote», Я. Йотка адаптація українського перекладу (3:30); Р. Шуман, вокальний цикл «Мірти» – «Посвята» (2:50); Імре Кальман, арія Маріци з оперети «Графиня Маріца» (4:15). Загальна кількість звучання – 35 хв.

Мета проєкту – є дослідження та аналіз виконавської інтерпретації образно-сміслового змісту вокальних творів з метою виявлення особливостей виконання, розвитку технік інтерпретації та підвищення емоційної виразності, що сприятиме вдосконаленню виконавської майстерності та формуванню нових підходів у практиці вокального мистецтва.

Головна **концепція** проєкту полягає в інтеграції теоретичних та практичних аспектів виконавської інтерпретації образно-сміслового змісту вокальних творів, що передбачає систематичне дослідження технічних, емоційних і культурних складових, які формують виконавську практику. Проєкт акцентує увагу на важливості індивідуального підходу до інтерпретації, на основі якого виконавець можуть створювати унікальні художні образи, які резонують зі слухачами, а також використовувати набутий досвід для професійного зростання у вокальному мистецтві.

Для досягнення поставленої мети творчого проєкту були визначені наступні **завдання**:

- визначити вплив поетичного тексту на художню виразність виконання (на прикладі М. Лисенко «Нічого, нічого»; українська народна пісня в обробці О. Чишко «Чом, чом не прийшов» та О. Білаш «Журавка»);
- проаналізувати, як виконавці передають емоційний зміст через інтерпретацію (на прикладі Р. Шуман «Посвята» із циклу «Мірти»; Я. Сібеліус романс «Повернулась дівчина з прогулянки»);
- визначити ключові образи та смисли, закладені в музичних творах, та їхнє вираження в інтерпретації (на прикладі П. Масканьї «Арія Сантуцци»

з опери «Сільська честь»; М. Вериківський «Арія Панночки» з опери «Вій» та В. Моцарт «Арія графині» з опери «Весілля Фігаро», «Porgi, amor»);

- дослідити можливості адаптації та перетворення музичного матеріалу для сучасної виконавської практики (на прикладі І. Кальман «Арія Маріци» з оперети «Графиня Маріца»).

Апробація магістерського творчого проєкту. Всі розділи творчого магістерського проєкту були виконані автором самотійно. Основні положення та висновки дослідження було представлено у формі наукових доповідей на **конференціях** різних рівнів: VI Всеукраїнська студентська науково-практична конференція «Мистецька освіта очима молодого науковця» (6.12.2023, м. Ніжин); II Міжнародна науково-практична конференція «Феноменологічна парадигма хорового та вокального мистецтва» пам'яті академіка О. С. Тимошенка (19-20 березня 2024, м. Київ-Ніжин); «Феноменологічні парадигми музичного мистецтва» пам'яті академіка О. С. Тимошенка (3-4 грудня 2024, м. Київ-Ніжин).

Практична частина творчого проєкту репрезентувалася на **конкурсах та концертах**: Міжнародний благодійний двотуровий конкурс талантів Зимова казка 2023, Лауреат I ступеня. Брно Чехія-Україна; двотуровий міжнародний конкурс «Сузір'я новорічної казки 2023», Лауреат I ступеня. 27.12.23. (Польща, Швеція); XXIII Міжнародний молодіжний фестиваль-конкурс «Мистецькі барви-2024», 2 місце. Прилуки; II Всеукраїнський конкурс вокального мистецтва «SOLO CLASSIC» Лауреат II ступеня. 28-30 березня 2024. (м.Кіровоград); XXI Відкритий міжнародний юніорський конкурс музично-виконавської майстерності академіка О. С. Тимошенка. Лауреат I ступеня, м. Київ-Ніжин, 15-30 квітня 2024; Міжнародний дистанційний конкурс вокального мистецтва «Вокальні універсалії 2024» Лауреат I ступеня. (м.Вінниця); XI Міжнародний вокально-хоровий конкурс Viktoria. Лауреат I ступеня. 06-21.05.2024, м.Київ; XIII Всеукраїнський учнівський та студентський конкурс музичного мистецтва «Київський колорит». 1 місце, 01-03.11.2024, м.Київ; Міжнародний конкурс юних вокалістів «Соловейко-2024».

1 місце, 23-24.11 2024, м.Кривий Ріг; концерт з нагоди Дня працівника освіти. 28.09.2023, НДУ, м. Ніжин; концерт на підтримку Збройних Сил України «Gogol University Style» авторський проект професора Людмили Шумської «Ніжин-Муз-Фест 2023». 29.11.2023, НДУ, м. Ніжин; концерт «Свою Україну любіть» авторський проект професора Людмили Шумської «Ніжин-Муз-Фест 2024» 27.03.2024, НДУ, м. Ніжин; концерт «Прийде ще час» 29.03.2024, коледж ім. М. Заньковецької м. Ніжин; благодійний концерт «Vivat opera» 29.04.2024, музична школа, м. Ніжин; концерт «Gogol University Style» до 30-річчя Молодіжного хору «Світич» «Ніжин-Муз-Фест-2024», 26.06.2024, НДУ, м. Ніжин; всеукраїнська науково-практична конференція «Я вірю в кращу будучину свого народу» (до 170-річчя від дня народження першої Народної артистки України Марії Заньковецької). 27.09.2024, НДУ, м. Ніжин; концерт з нагоди Дня працівника освіти. 02.10.2024, НДУ, м. Ніжин; концерт «Гоголівська музична осінь» авторський проект професора Людмили Шумської «Ніжин-Муз-Фест 2024», 30.10.2024, НДУ, м. Ніжин; ювілейний Фестиваль Польської Культури, присвячений 25-річчю Спілки поляків «Астер», 13.11.2024, НДУ, м. Ніжин; музична вітальня «Вокальні традиції Ніжинської вищої школи: від Федора Стравінського до Марії Бровченко», 21.11.2024, НДУ, м. Ніжин.

Основні теоретичні положення і результати дослідження знайшли відображення у **публікації**: Раструба Т. В., Нестеренко О. А. Трансформація музичного виразу: експресивність та індивідуальність у виконавській інтерпретації (на прикладі Р. Шуман «Посвята» із циклу «Мірти» та романсу Я. Сібеліуса «Повернулась дівчина з прогулянки»). *Проблеми мистецької освіти та виконавства: збірник науковометодичних статей* / за ред. Ю. Ф. Дворника та О. В. Коваль. Ніжин: НДУ ім. М. Гоголя, 2024. Вип. 14. С. 166–170.

У сучасному вокальному мистецтві виконавська інтерпретація образно-сміслового змісту вокальних творів є важливим аспектом, що визначає якість виконання та його сприйняття слухачами. У рамках даного дослідження

розглядається взаємозв'язок між музичними, поетичними та емоційними компонентами, які формують унікальність кожної інтерпретації. Аналізуючи різноманітні вокальні твори, включаючи класичні арії, народні пісні та оперети, дослідження прагне виявити основні принципи, що лежать в основі виконавської майстерності. Застосування міждисциплінарного підходу дозволить не лише глибше зрозуміти інтерпретацію як складний процес, а й запропонувати нові перспективи для розвитку вокального мистецтва. Це дослідження має на меті внести свіжий погляд на інтерпретаційні практики, що відкриває нові можливості для вокалістів у їхній творчій діяльності.

Структура та обсяг роботи. Пояснювальна записка магістерського творчого проєкту складається зі вступу, двох розділів (кожний складається з двох підрозділів), висновків до кожного розділу, загальних висновків, списку використаних джерел (42 позиції), трьох додатків. Основний зміст роботи викладено на 57 сторінках тексту.

РОЗДІЛ І.

СМИСЛОВЕ ПЕРЕТВОРЕННЯ АВТОРСЬКОГО ТЕКСТУ ВИКОНАВЦЕМ-ІНТЕРПРЕТАТОРОМ ВОКАЛЬНИХ ТВОРІВ

1.1. Інтерпретація вокальних творів у контексті поетичного змісту (на прикладі М. Лисенко «Нічого, нічого»; українська народна пісня в обробці О. Чишко «Чом, чом не прийшов» та О. Білаш «Журавка»)

У даному підрозділі ми зосередимося на ключових аспектах інтерпретації вокальних творів, особливо на їх здатності передавати поетичну концепцію. Аналізуватимемо, як така інтерпретація впливає на сприйняття слухачами семантичних рівнів музичного виразу. Виконання вокальних композицій вимагає не лише високого рівня вокальної техніки, а й вміння глибоко осмислити та передати психологічний і естетичний зміст поетичного тексту. Важливість вивчення взаємозв'язку музичної та поетичної форм у процесі виконання підкреслює його значення для розуміння суті виконавського мистецтва.

Художній текст є досконалим інструментом для вираження авторської свідомості. Кожним словом автор не лише передає свою художню волю та суб'єктивне сприйняття складного, суперечливого й багатогранного світу, але й відтворює своє знання про цей світ через власні інтерпретації, переклади та уявлення [14]. І. Франко вважав, що поетична мова є способом висловлення наших думок, візуалізації світу таким, яким «нам його показують наші органи чуття», що відображає індивідуальне світобачення автора [23]. Митець також наголошує на необхідності глибокого особистого переживання подій чи почуттів для точного висловлення своїх думок у письмовій формі. За його словами, автор повинен фізично і внутрішньо «пережити якнайглибше і найінтенсивніше» той елемент, який він планує описати, перш ніж розпочати створення поетичного твору.

А. Ткаченко у праці «Мистецтво слова» стверджує, що художня мова «вдається до нових і нових зусиль ословити, передати невимовне, поділитися

з іншими солодкою мукою осягнення світу, себе, інших...» [37, с. 71]. Справді, виразити те, що неможливо висловити словами, є викликом, оскільки необхідно враховувати різноманітні погляди та індивідуальні особливості сприйняття поезії читачами.

Художній текст не лише відтворює естетичні аспекти окремих слів, але й створює в уяві читача конкретний образ-символ. Він розширює категоріальний апарат читача, надихає до естетичного сприйняття реальності та веде до відчуття творчого потоку свідомості автора, спільно переживаючи той процес.

Інформація, яка несе змістовне й естетичне навантаження, специфічним чином вбудовується в образну і художню структуру поетичного тексту. Основним елементом цієї структури є словесно-художній образ, який виступає ключовою одиницею. Образ, у свою чергу, є фундаментальним компонентом концептуальної системи людського мислення, розкриваючи спосіб, яким художник розуміє, категоризує та переосмислює світ [25].

Естетичне перетворення слова у поезії виявляє значні відмінності в порівнянні з прозою та драмою, вказуючи на вищий рівень художньої виразності. У поезії, кожен лексичний елемент має потенціал стати носієм максимального естетичного навантаження, завдяки використанню таких поетичних засобів, як образи, ритми, рими тощо. Компактність і точність мовлення дозволяють поетам передавати глибокі емоції та ідеї в лаконічних формах, реалізуючи виразні можливості мови у високому ступені.

Співіснування музики і поетичного слова відкриває перед слухачем унікальний світ високої художньої виразності. Слова, що в поезії стають носіями естетичних навантажень, в музиці знаходять свій відгук у мелодіях, ритмі та звукових ландшафтах.

Вислів Франсуа Верлена «Найперше – музика у слові» [2] набуває особливого сенсу, коли ми розглядаємо його у контексті мистецького взаємодії слів та музики. Аналогічно, у сучасний погляд на цю ідею можна включити усвідомлення важливості словесної виразності, глибини змісту,

поетичності та автентичності образів в пісенному творі. Відтак, розуміння того, які ці слова пронизані глибоким смыслом, мелодійності та емоційним вираженням, визначає долю пісні, визначає її тривалість, вік, рівень загальної популярності.

Вокальна частина, виражає поетичний текст через інтонації, та інструментальне узагальнення. Фортепіанна партія виконує функцію фону, мелодійного супроводу, або навіть подвоєння мелодійного вокального голосу та впровадження елементів звукового зображення в різні хвилини виконання. Інтонаційний образ цілого у вокальній музиці виникає на перетині двох текстів – поетичного і музичного.

Пісня є невіддільною єдністю поетичного вмісту та музичної форми. Неможливо визнати щось одне як переважаюче, оскільки їх взаємодія є синергічною. Естетична цінність пісні виявляється в тому, коли якість словесного змісту гармонійно взаємодіє з мелодійною структурою, і коли остання відтіняє та відображає емоційний тон, що передається текстом. Таким чином, ефективність пісні полягає у взаємній відповідності музичного настрою до емоційної палітри, яку передають слова [1].

Велике значення для розуміння інтерпретації нашої концертної програми творчого магістерського проєкту, має поетичний зміст романсу **М. Лисенка, сл. М. Вороного «Нічого, нічого»**. Текст до даного романсу відображає український модернізм, коли в соціокультурному житті нашої країни відбувалися культурні зміни, пошуки нових форм вираження та соціальні перетворення. Українське суспільство активно працювало над відродженням національної ідентичності. Діячі мистецтва долучалися до роботи над збереженням та розвитком української мови, традицій та історії. У літературі України модернізм розвивався із врахуванням національних особливостей, але в цілому був спрямований на західноєвропейські мистецькі тенденції. Епоха українського «*fin de siecle*» (фр. «кінець віку») позначилася кризою народницької традиції та поширенням західних філософських концепцій. В останній чверті XIX століття, спочатку на Західній Україні, а

потім на Наддніпрянщині, розгорнувся та загострився суперечливий конфлікт між двома художніми принципами: *народництва* (з фокусом на українській ідентичності, патріотизмі, реалізмі, закритості культури та відображенні народного життя) і *модернізму* (з акцентом на європейській спрямованості, відкритості культури, демократизмі, естетизмі та відтворенні життя інтелігенції). Це протистояння стало основою культурно-естетичного феномену в сучасному українському мистецтві [6].

Нові життєві умови вимагали нових естетичних засад для творчості, які б дали змогу висвітлити внутрішній світ людини, а не тільки зацентувати зумовленість ситуації людського існування виключно середовищем, як того вимагали закони реалізму. Модерний ренесанс кликав до відображення поліфонії природного й суспільного розмаїття, де замість контрастової полярності панують півтони й відтінки [35].

У даний період творчі особистості шукали нові форми вираження у мистецтві та відповідний стиль. Серед таких особистостей був М. Вороний, якого називають засновником українського модернізму.

Микола Вороний (1871 – 1938) – український поет, театрознавець, перекладач, лібретист, літературознавець, редактор, актор (псевдоніми – Арлекін, Віщий Олег, Микольчик, Сіріус та інші). Один із засновників Української Центральної Ради. Один із засновників і режисерів Національного театру [32].

Він працював на перетині двох століть, коли духовна криза всесвітнього суспільства спонукала до пошуку нових тем і шляхів вираження вражень від навколишньої реальності. Автор прагнув вибратися за межі народницької традиції, яка тривалий час домінувала в українській літературі, та підняти її на новий рівень художньо-поетичного мислення. Саме цей художник виступив із ідеєю створення літературного альманаху, що відображав би ідеологічні та естетичні пошуки в українській літературі під час цього складного періоду. Микола Вороний характеризував себе як послідовника Івана Франка та завжди проявляв повагу до його поглядів. Однак у висловленні оцінки модерністських

пошуків М. Вороного відзначався відмінністю в підходах та поглядах від І. Франка. Він скоріше прихильник концепції «чистого мистецтва», постійно докладає зусиль для його гармонізації з ідеєю «служіння громаді» та виявленню активної громадянської позиції. Творча лінія поета часто характеризується неоднозначністю, проявляючи спроби поєднати ідеалістичні та матеріалістичні погляди, а також виражається у гармонізації почуттів кохання до жінки та патріотичної любові до Батьківщини, відзначаючи також вплив «естетики страждання» [24].

Вороний підкреслював, що в текстах важливою є естетика, а відтак підтримував ідею так званого «мистецтва для мистецтва». Таке звернення С. Єфремов назвав «маніфестом українського модернізму» [5].

М. Вороний, через літературні твори та громадську діяльність, акцентує на значущості культурної автономії та визначає роль національної самобутності. Відзначаючи парадигму культурного відродження, він активно підкреслює необхідність створення українського художнього образу та реалізації національної ідентичності.

М. Лисенко, у свою чергу, не лишався осторонь цієї парадигми, і його творчість була ще однією складовою цього невгамовного прагнення до національного відродження. Композитор утілював у музиці повсякденне життя простого українського народу в його всій красі та різноманітності [6]. Саме М. Лисенку варто бути вдячними за збереження та популяризацію народнопісенної творчості. Він збагатив її своїми обробками, уважно зберігаючи стильові особливості української народної музики і дарував їй довговічне життя [35].

Музичний стиль М. Лисенка можна характеризувати за двома основними напрямками: народний стиль, який визначається використанням народних тем і яскравою колоритністю та лірико-психологічний стиль, який втілює ліричні образи та взаємодію з загальноєвропейським романтизмом [35].

У доробку М. Лисенка – понад 100 солоспівів. Показово те, що у цьому жанрі він творив протягом всього життя [6].

Мелодійна структура вокальних партій багатьох солоспівів М. Лисенка підпорядкована принципам образної ілюстративності та драматургії тексту, трохи відхиляючись від принципів *bel canto*. Романси композитора вражають не лише своєю новизною, а й тим, що основна мелодійна структура деяких з них розвивається на високій теситурі з багатьма висхідними елементами та довгими верхніми нотами. Такі вокально-виконавські виклики мають свою обґрунтовану причину, яка обумовлена темою твору, його характером і драматургічним задумом. У нього діалектичний принцип формування конструктивних норм і закономірностей завжди впливає із конкретного образно-музичного вмісту. Вибір вокальної партії визначався саме поетичною образністю, вираженою через вільну декламацію чи більш узагальнену розспівну мелодію. Цей підхід знаходить своє втілення в його музичних творах.

М. Лисенко використовував різноманітні форми та стилістичні прийоми, щоб передати емоційний зміст текстів. У його романсах, так само як й інтимній ліриці М. Вороного, особлива увага приділяється поєднанню національної колоритності з лірико-психологічною глибиною. Обидва майстри доторкалися до глибоких емоцій та вражали своєю здатністю втілювати поетичний зміст у музику чи поезію.

Інтимна лірика М. Вороного, яка лягла в основу романсу М. Лисенка, представлена циклами «За брамою раю» та «Разок намистина», які поєднані темою великого, але трагічного, нерозділеного кохання. Критики інколи висловлювали зауваження щодо поета за відсутність яскравих кольорів у його віршах, де замість насичених відтінків використовуються слова-натяки. Він уникає конкретних визначень речей, рідко застосовує образи, порівняння, і, здавалося, ставить невимогливо до використання епітетів та метафор. Стиль його творів частіше має абстрактно-умовний характер.

«За брамою раю» М. Вороного визначається протиставленням двох рядів образів, які ілюструють конфлікт між коханням і зрадою. Перший ряд образів надає позитивний образ кохання, виражаючи його високу цінність і

красу. Другий ряд, як антитеза, використовується для опису болю та трагедії внаслідок зради. Повторення цих образних категорій підсилює відповідні емоційні відтінки та є ключовим елементом в єднанні циклу. Отже, цей цикл ґрунтується на реальних та драматичних відносинах М. Вороного і М. Вербицької, що робить кохану жінку ліричним адресатом, а безнадія, викликана зрадою, стає ключовим мотивом. Яскравий приклад драми його кохання, пронизаний біллю у вірш з циклу «За брамою раю» під назвою *«Нічого, нічого»*.

Цей вірш, вражає своєю лаконічністю та глибоким емоційним вмістом. Розглянемо декілька ключових слів. Цей невгамовний біль має назву «зрада», що вигнала душу поета за «ворота раю».

Повторення слів *«нічого, нічого»*. Це повторення визначає головну ідею вірша, створює символічний образ відмови або втрати. Поет відмовляється від цвіту, сонячних променів, усмішки неба, чарівного сну, що створює враження відсутності радості, душевна скорбота. Використання слів *«несила»* вказує на безсилля перед втратою, передає неможливість змінити стан речей, відсутність сил перед життєвим випробуванням. Рученька мила, що влила отруту в серце, може представляти людину, яка призвела до болю і страждань, зради. *«Мій рай оганьбила»*, тут *«рай»* може бути символом особистого щастя, ідеалів чи добробуту. Його *«оганьблення»* може вказувати на те, що це щастя або ідеали були порушені. *«Забути»* – це слово може представляти бажання відкинути біль та втрату, але *«несила»* підсвічує труднощі цього процесу.

У цьому вірші М. Вороного висловлюється відмова від радощів і найсвітліших сторін життя через біль кохання. Ця тематика, знаходить своє відображення в солоспів *М. Лисенка «Нічого, нічого»*. За жанром це драматичний монолог позначений впливом вокальної лірики інших композиторів, де наскрізний розвиток вокальної форми досягає кульмінації в кінці твору, часто у коді. Ця мініатюра, що належить до одного з останніх

солоспівів М. Лисенка, сповнена особливим драматизмом, перегукується з пізніми біографічними мотивами творчості великого Майстра [6]

За формою твір простий двочастинний. Тональність романсу *c moll*, з відхиленням у *f moll*. Перша частина це квадратний період неповторної будови 4+4. Друга частина неквадратний, неповторний укорочений період, теж з 2 речень, але особливість у тому, що кожне речення по 3,5 такти, його називають усічений (скорочений). Таке укорочення підштовхує до кульмінації, видає напругу. Є певна лейтгармонія, акорд який постійно звучить це зменшений септакорд, VII 7, VII 2, VII 43, VII 65, VII 6, такі акорди передають напругу, натиск, інтенсивність емоцій. Багато побічних септакордів, альтерованих, акордів з побічними тонами, у цілому експресивна, романтична гармонія. Поруч з класичною гармонією тут багато романтичних гармоній.

Вступ починається з енергійного «золотого ходу валторни», який звучить як дві бурхливі, динамічні хвилі. Напевно композитор використав його, для привернення, концентрації уваги слухача до подальшої розповіді співака. Фактура гомофонно-гармонічна. В акомпанементі постійно присутні рухливі, поривчасті, пульсуючі тріолі, які надають ефекту знервованості, тривожності, напруги. Створюють загально-романтичний порив. Цікава особливість, акомпанемент повністю дублює вокальну партію. Акомпанемент можна виконувати як самостійний фортепіанний твір.

Мелодія вокальна починається з типової елегійної, романсової сексти. Ямбічна будова, спонукає до закликів, та затактовий стрибок на великі інтервали характеризують як закликальну, звернену напругу. Багато стрибків в мелодії із затриманням (восьма, четвертна, шістнадцята четвертна...), характерна ліричній інтонації, так звана «мелодія серця». Немає єдиної лінії фактури, вона дуже динамічна, це все «працює» на емоційний зміст романсу. Мелодика починається з мелодичної вершини і далі йде на спад, присутні хвилі мотивного характеру, один мотив – одна хвиля, друга хвиля та «підсумовування» трагічне забарвлення, відчуття безвиході. Потім йде ритурнель на два такти, який готує до другої частини, яка найбільш

напружена. Вокальна партія починається із заспіву тритону, і стає зрозуміло, що напруга зростає. Більше йде вже згущення фактури, ритму, гармонії, динаміки. Теситурно вокальна партія підіймається, стає менше пауз, більш стисла мелодія. І перед завершенням, 5 тактів до кінця йде *a poco rallentando* для підкреслення слів про зраду «мій рай оганьбила», і підсумовуючи «не сила забути!» твір завершується на *ff*, швидко та в розбіжному русі на *stocatto*, яке протягом твору не використовувалось, напевно відобразити питання та невизначеність рішення героя.

Поетичний текст з точки зору інтерпретаційного викладу цікаво представлений і в українських народних піснях. У нашому творчому проєкті це репрезентовано піснею **«Чом, чом не прийшов» у обробці О. Чишка.**

Підкреслимо, що як один із найдавніших та найкращих виявів української творчості, українська народна пісня сотні літ магічною силою своєї краси захоплювала багатьох дослідників. Багато досліджень зводяться до ствердження особливого феномену – українська народна пісня наскрізь своєрідна, оригінальна своєю тонацією, й найбільш чуттєва сентиментальна, а при тім бадьоро-захоплююча [37]. Приміром, М. Грінченко зазначає, що в культурі українського народу музиці належить, безперечно, одне з перших місць. Автор переконує, що в ній маємо один із тих чинників, що допомагають утворенню своєї оригінальної культури; у ній найяскравіше відбилися характерні риси нашого народу [13].

Вивчаючи ареал української народної пісенної традиції, відкриваємо перед собою великий літературний діапазон, де кожен музичний твір стає витонченим поетичним самоцвітом у народному творчому намисті. Ми переконуємося, що народна пісня, як різновид художньої експресії, належить до тих цінностей, які привертати увагу музичних естетів та дослідників, що розуміли високе художнє значення творчості українського народу. Цей феномен знайшов своє втілення не лише в самородках народної пісень, але й став джерелом натхнення для композиторів, серед яких можна виокремити **Олеся Чишко (1895–1976рр.)** – український співак і композитор.

Пісня «Чом, чом не прийшов», як типовий представник української народної творчості, відзначається легкістю, гумором та зворушливістю. Вона втілює у собі традиції народного гумору з емоціями чекання та надії. Тема пісні чекання на коханого, проте у контексті жартівливого виконання. Сюжет відображає звертання закоханої жінки до її коханого, який не з'являється.

«Чом, чом не прийшов, Як ще місяць не зійшов, Тоді тебе принесло, Як сонечко ізійшло».

Використання у творі образів місяця та сонця створює гумористичний ефект через несподіваність порівнянь та іронію.

«Прийди, милий, прехороший. Скинь чоботи, прийди босий. Щоб підківки не бряжчали. Щоб собаки не гарчали».

Як бачимо, наведений у творі заклик, може викликати сміх, оскільки це несподівана та комічна деталь.

У тексті: «Чом, чом не прийшов, Як я говорила? А у мене цілу нічку Свічечка горіла», зображується жінка, яка чекала цілу ніч і тримала свічку. Це може виглядати комічним та перебільшеним, але водночас створюючи гумористичний момент.

Варто звернути увагу й на те, як емоційний зміст слів відтворюється музичними елементами твору, враховуючи мелодійність, темброві відтінки та ритмічні розв'язки як засоби емоційного впливу.

Твір має куплетну форму, складається з чотирьох куплетів у структурі а а1, а а1. Однак, через повторення тексту в «а1», спостерігаються ознаки приспіву. Другий куплет не просто повторює «а1», а є варіацією з однаковим текстом, що фактично виконує функцію приспіву – це особливість пісні. Тобто другий куплет має приспівну функцію. Куплетна форма часто зустрічається у вокальній музиці, але цей твір – не народна пісня, а її обробка. Композитор вносить свої елементи, щоб зробити форму більш складною та професійною, поєднуючи куплетну форму з іншими.

Форма самого куплету побудована як період із трьох речень (а, в, в1). Перше речення триває 4 такти й базується на домінантовій гармонії, друге

речення також має 4 такти, а третє розширене до 8 тактів. «А» функціонує як заспів, після якого двічі повторюється приспів, що надає пісні характерної структури. Куплетність проявляється на різних рівнях: як у межах самого куплету, де чергуються заспів і приспів, так і між окремими куплетами. Фортепіанний вступ з перших нот готує слухача до пісні, використовуючи мелодію куплету з варіативністю, що надає йому ролі додаткового куплету.

Основна тональність твору – *g moll*, з єдиним відхиленням у *c moll* в доповненні «в1» на словах «Гей!», де з'являється сі бекар, що викликає відхилення на субдомінанту в *c moll*. Фактура викладу гомофонно-гармонічна. В акомпанементі здебільшого використовуються прості тризвуки: T, T6, S, S6, D, D6, K64, а з септакордів застосовуються D7 та його обернення, іноді П7. Гармонія класична, з деякими сучасними елементами, такими як альтеровані акорди й квінтакорди. Гармонія мелодизована: у вступі подається унісонна мелодія, також є акорди з пропущеними тонами та затриманнями. В розділі *Meno mosso* на початку чотирьох тактів присутній тонічний органний пункт, над яким накладається яскрава мелодія.

Ритм мелодії простий і характерний для народних пісень. Основний розмір твору – 2/4, однак в одному місці є перехід на 3/4, що підкреслює кульмінацію разом із темповими змінами (*rit.molto*). В інструментальній партії для посилення мелодії використовуються октави та дублювання.

Мелодія твору проста, діатонічна, побудована на тризвуках, а її діапазон охоплює квінту, що є типовим для народної пісні. У розділах «а» та «в» мелодія має моторний характер, танцювальну основу, подібну до гопака, завдяки стрибкам, акцентам і виділенню другої долі як в мелодії, так і в акомпанементі. У розділі «в1» мелодія піднімається поступово, набуває декламаційного характеру й переходить у співучий рух, досягаючи найвищої ноти соль, яка слугує кульмінацією твору.

Отже, поетичний текст в українських народних піснях часто є багатим джерелом для інтерпретаційного викладу, що дозволяє глибше розкрити емоційний і змістовий потенціал твору. У нашому творчому проєкті це яскраво

відображено в пісні «Чом, чом не прийшов» у обробці О. Чишка, де поєднання мелодійної та поетичної складових створює унікальну виконавську інтерпретацію, характерну для українського народного мистецтва.

Ще один твір представлений у нашому творчому проєкті – це **О. Білаш, сл. В. Юхимовича «Журавка»**.

Автор тексту, В. Юхимович, присвятив своє життя культурі та народній творчості. Його важко було уявити без постійного контакту з митцями та художниками, відвідувань театрів, концертів і зустрічей з різними людьми. Він активно брав участь у культурному та громадському житті, працюючи в різних мистецьких об'єднаннях і спілках. Він став одним із провідників національно-культурного відродження України, виступаючи на форумах і святах, постійно наголошуючи на важливості рідної мови, народних традицій та обговорюючи актуальні суспільні та творчі питання. Поезія В. Юхимовича мала глибокі коріння у фольклорі та народному житті, яке його оточувало з дитинства. Загалом на основі його текстів було створено понад 150 пісень [32]. Зокрема О. Білаш поклав на музику 25 поезій В. Юхимовича, серед яких і відома пісня «Журавка», яку ми представляємо у нашому творчому проєкті.

О. Білаш здобув визнання завдяки своїй творчості, яка глибоко відображає ліричні аспекти української культури та емоційної ідентичності. В його інструментальних і вокальних творах виразно простежується високий рівень сентиментальності, що походить з його внутрішнього світу. Лірична рефлексія в його композиціях часто містить елементи трагізму та демонструє точний психологізм. Особливістю творчості О. Білаша є лаконізм – він майстерно поєднує мінімалістичні засоби виразності з глибоким відтворенням емоцій. Його музика є не тільки особистим художнім вираженням, а й репрезентацією національної культури. Цей підхід гармонійно поєднується з ключовими рисами українського національного характеру, відображаючи духовність й емоційну сутність народу. Музична спадщина О. Білаша стала не лише значним культурним внеском, а й відображенням національної душі та самобутності [36].

У музичній філософії композитора простежується тісний зв'язок із народними традиціями, які проявляються через унікальну мелодику, глибоко вкорінену в автентичній українській пісенній спадщині. Його твори наповнені не тільки гармонією, але й передають теплоту рідної землі та природи. Така взаємодія створює особливу енергетику пісень, яка слугує джерелом народної сили та здобуває симпатії слухачів. Якщо поглибити розуміння цієї музичної філософії, можна відзначити, як цей зв'язок із народними традиціями відобразився в пісні «Журавка» на слова В. Юхимовича, яка є прекрасним прикладом цього музичного стилю.

Вірш, покладений в основу романсу, передає емоційний стан дівчини, яка переживає розчарування і тугу через те, що її коханий не обрав її своєю дружиною. Вона висловлює мрію знайти вірного і надійного чоловіка, який стане її долею. Основні емоції цього твору включають сум, розчарування і відчуття самотності. Дівчина не розуміє, чому її коханий не звернув на неї увагу, не прийшов до її двору і не покликав її на весілля. Вона відчувається покинутою та шукає відповіді на свої питання. Цей твір вирізняється своєю щирістю, глибиною почуттів та емоційною напругою, відображаючи драматичні аспекти кохання.

Твір «Журавка» належить до жанру пісні-романсу, написаний у тональності *b moll*. Він складається з чотирьох куплетів, причому останній містить варійований приспів. Куплетна форма має структуру «а, в, в1». Вступ фортепіанний: починається фігураційною гармонією, потім підготовлюється гармонія приспіву. Музика і текст тісно пов'язані, створюючи єдину гармонію. Фактура гомофонно-гармонічна, гармонія насичена й складна, з елементами сучасної стилістики: альтеровані акорди, домінантсептакорди, поліфункціональні акорди. Вступ створює тональну невизначеність, що завершується на нестійкості.

Акомпанемент насичений акордами, типовими для естрадної музики ХХ століття. Ритміка включає пунктирні ритми й синкопи, які підкреслюють знервованість і переживання героїні. Мелодія пісенна, рухається по тризвуках

і секвенціях, використовуючи стрибки на кварту, квінту, сексту, що додає емоційної виразності, болю та суму. Кульмінація підкреслена двоголосним акомпанементом для вираження емоційного напруження.

Таким чином, у процесі інтерпретації вокальних творів важливу роль відіграє поетичний зміст, оскільки він визначає емоційний та естетичний вимір виконання. У випадку творів М. Лисенка «Нічого, нічого», української народної пісні «Чом, чом не прийшов» в обробці О. Чишка та «Журавки» О. Білаша, вокаліст-соліст стикається з необхідністю глибокого усвідомлення поетичного контексту.

Ці твори втілюють у собі не лише мелодійні й гармонійні особливості, а й відображають глибокі емоції та переживання героїв. Для успішної інтерпретації важливо, щоб виконавець не лише знав текст, але й відчував його, умів передати нюанси почуттів, які закладені в поезії. Таким чином, підготовка вокаліста до виконання цих творів передбачає не лише технічну підготовку, а й вміння аналізувати поетичний зміст, адаптувати його до свого виконавського стилю та створювати емоційний зв'язок із слухачем.

Отже, інтерпретація вокальних творів, яка ґрунтується на поетичному змісті, стає невід'ємною частиною підготовки вокаліста-соліста, що дозволяє йому досягати високих рівнів емоційної виразності та артистичності у виконанні.

1.2. Трансформація музичного виразу: експресивність та індивідуальність у виконавській інтерпретації (на прикладі романсів Я. Сібеліуса «Повернулась дівчина з прогулянки» та Р. Шумана «Посвята» із циклу «Мірти»)

У світі музичного мистецтва трансформація музичного виразу є однією з ключових складових виконавської практики, що дозволяє артистам донести до слухача емоційний зміст твору. Експресивність та індивідуальність виконання набувають особливого значення у контексті інтерпретації, оскільки

саме вони формують унікальний стиль виконавця та створюють неповторну атмосферу під час виконання.

Ця тема охоплює різноманітні аспекти музичної інтерпретації, включаючи технічні засоби, художні прийоми та психологічні фактори, які впливають на сприйняття музики. Вивчення трансформації музичного виразу сприяє глибшому розумінню того, як виконавці можуть адаптувати традиційні музичні форми та стилі до своїх особистих бачень, надаючи творам нове життя.

Наш творчий проєкт включає два романси: *«Повернулась дівчина з прогулянки» Я. Сібеліуса та «Посвята» Р. Шумана з циклу «Мірти»*. Обидва твори втілюють глибокі емоції і відображають особливості стилю своїх композиторів. Вони виконуються у різних музичних стилях, що надає їм унікальності та характеру. Так, *«Повернулась дівчина з прогулянки»* пронизана легкістю і невимушеністю, передаючи атмосферу свіжості та молодості. Цей твір відзначається ніжними мелодіями, що відображають емоції закоханості та радість повернення.

У свою чергу, *«Посвята» Р. Шумана* є більш інтимною та ліричною. Цей романтичний твір наповнений глибокими почуттями і ніжністю, що виявляється через мелодію та гармонію. Він передає складні емоції любові, відданості та пошани, створюючи атмосферу щирості та тепла.

У нашому проєкті ми прагнемо не лише відтворити ці музичні твори, а й занурити слухачів у світ емоцій, які вони в собі містять. Наша мета – з підкреслити експресивність та індивідуальність кожного твору, адже кожен з них має свою історію, свої почуття та свої нюанси виконання. Тому ми ретельно працюємо над інтерпретацією, щоб передати справжню суть цих шедеврів.

Романс *«Повернулась дівчина з прогулянки» Яна Сібеліуса* написаний у тональності Des Dur. У музичному плані цей романс має виразну куплетну структуру, що складається з чотирьох чітко виокремлених куплетів. Ця форма поєднується з трьохчастинною композиційною схемою, що характеризується

динамічною простотою, включаючи активну репризу і розвиваючи середню частину. Перші два куплети, виконані в Des Dur, є абсолютно ідентичними, за винятком тексту, що відображає основний матеріал. Далі, у тональності сіс moll, звучить одна й та сама тональність, що є характерною для романтичного стилю. Des Dur вважається тональністю романтичного ідеалу, яка вражає своєю глибиною та насиченістю. Ця тональність відзначається «пейзажною» атмосферою, притаманною романтичній музиці. Реприза знову повертається до Des Dur, але вона є динамізованою та синтетичною, адже починається в Des Dur і завершується в Cіs moll, яке було зазначено в середній частині.

Акомпанемент романсу є складним і варіативним. Інструментальний вступ звучить, як самостійна вокальна партія, підсилюючи зв'язок між інструментальною та вокальною частинами композиції і створюючи єдність та цілісність у музичному виразі. Початкові «погойдувальні» акорди надають спокійного настрою, який поступово посилюється завдяки підсиленню акордів, відображаючи драматизм і напругу в тексті. Кульмінація пісні розпочинається з високої ноти, що яскраво підкреслює пік емоцій. Акомпанемент стає більш бурхливим, акорди розсипаються, створюючи враження емоційного напруження.

Мелодія твору збагачується за рахунок мелодизації середнього голосу, що забезпечує гнучке з'єднання вокалу з фортепіанною партією. Нерівноскладовий текст створює враження динамічної зміни емоційного настрою. Початковий тонічний органний пункт дає відчуття спокою і стабільності, але з плином часу, підвищуючи драматизм, акорди і мелодія стають більш напруженими, що відображає розвиток емоційного піднесення в творі.

У кульмінаційній частині романсу спостерігається тональна нестійкість, яка супроводжується виразними мелодичними та гармонічними фігураціями в акомпанементі, з особливим акцентом на активність басової лінії, пасажах і патетичних акордах.

«Повернулась дівчина з прогулянки» можна розглядати як баладу-діалог, де ключові фрази та репліки персонажів передають глибокий зміст і емоційність твору. У цій композиції слова створюють живі образи, а музика відтворює діалог між героями через мелодійні лінії та акорди, виявляючи їхні почуття та розвиток сюжету.

Загальною характеристикою романсу є його вражаючий та інтенсивний характер, який викликає у слухача відчуття напруження й емоційного зворушення, подібно до початку балади чи драматичного твору. Романс передає глибокі емоції та витончені почуття через мелодії, гармонію та текст, що розкриває складні емоційні стани персонажів. Його музична структура та виконавський стиль нагадують сценічну драму, завдяки чому цей романс стає не лише музичним твором, а й справжнім емоційним витвором мистецтва.

Р. Шуман, як і Я. Сібеліус, використовує музику як засіб для вираження своїх найглибших думок і почуттів, що яскраво відображено в їхніх творах. Спільним аспектом, який об'єднує обох композиторів, є прагнення передати глибокі емоції через музику. Вони створили мелодії, які торкаються серця слухача і залишають незабутні враження. Їхні композиції пронизані поетичністю та емоційною напругою, що дозволяє слухачам відчути спільність людських переживань та відкрити нові грані емоційного досвіду.

Р. Шуман досяг значного успіху у створенні музики для фортепіано, а його вокальна лірика стала ще одним яскравим проявом його таланту, досягнувши найвищих вершин у цьому мистецькому вимірі. Стиль пісні-романсу ідеально вписувався в художній світ Р. Шумана, відображаючи його вміння поєднувати літературні та музичні образи, що свідчить про природний нахил композитора до гармонійної інтеграції слова і музики. У вокальних мініатюрах Роберта Шумана чітко простежується зв'язок із німецьким фольклором, використання інтонацій народної пісні та куплетної структури. Його балади та пісні вражають мелодійністю і простотою виразу. Композитор створив 33 збірки романсів і понад 200 пісень. Серед них і представлений нами романс «Посвята» із циклу «Мірти».

«Myrthen» (Мірти), Op. 25 – це цикл пісень, створений Р. Шуманом навесні 1840 року. Ці 26 композицій стали весільним подарунком для його нареченої, Клари Вік, і були вручені їй на вечорі перед їхнім весіллям, яке відбулося 12 вересня того ж року. Цикл був опублікований у тому ж місяці і присвячений Кларі, складаючись з чотирьох книг, виданих Кістнером у Лейпцигу, де жила пара[48]

Тексти пісень походять від різних авторів, включаючи вісім поезій Роберта Бернса, перекладених німецьким поетом Вільгельмом Гергардом, а також кілька віршів Фрідріха Рюккерта, Йоганна Вольфганга фон Гете та Генріха Гайне. Цей цикл спочатку був призначений для виконання високим голосом, але згодом його виконують співаки будь-якого діапазону, іноді навіть чергуючи жіночі та чоловічі голоси.

Особливою популярністю користується пісня «Відмунг» (Присвята), яка вважається виразним проявом подружнього поклоніння і стала однією з улюблених композицій Клари Шуман серед творів її чоловіка [41].

Романс має просту трьохчастинну форму. Перший розділ представлений у вигляді періоду з розширенням, де акцент робиться на рух по тризвукам і «романтичних» секстах. Музика твору має гімнічний характер, з великою кількістю кварт, що підкреслює його урочистість та піднесеність, а також ідеологічну вагу. Перша частина романсу звучить у легкому та рухливому ритмі, починаючи з терцового тону, що підкреслює мажорний лад. Вже перша фраза («Ти, моя душе, ти, моє серце») відображає глибокі почуття Р. Шумана до Клари та його пристрась до їхніх стосунків.

У цій пісні композитор відверто визнається Кларі у тому, як вона важлива для нього. Для нього Клара – це його ангел, опора і весь його всесвіт. Однак у музиці також відчувається страх і невпевненість, що виникають через розлуку і невизначеність майбутнього. Цей складний мікс почуттів, який повністю відображає справжню любов, безумовно посилює емоційну силу музики. Повторювані акорди передають тепло, ніжність і спокій, особливо

коли текст асоціюється зі смертю та небом. Тут любов стає вічною та нескінченною – любов'ю, що перевершує простір та час.

Послідовність зростаючих фраз в акомпанементі, який згодом переходить на вокальну партію, спільно досягають піднесення до кульмінаційного моменту пісні в такті 9 на слові «schwebе». Вокальна лінія акцентує слова «радість», «біль» та «плив», у той час як активний акомпанемент рухає пісню вперед у стійкому легато. У такті 13 настроїв змінюється, коли композитор переходить з ля-бемоль мажору до мі мажору – шостий ступінь, що є популярним серед романтиків.

Зазвичай у трьохчастинній формі друга частина контрастує з першою, проте тут усі три частини мажорні, створюючи абсолютний апофеоз почуттів. У акомпанементі з'являються тріолі, які підсилюють хвилювання та виразність композиції, акцентуючи звертання до коханої. Автор цитує тему «Ave Maria» в тактах 40-44. У такті 30 відновлюється початковий настроїв з вибухом енергії, та відкрита тема повертається в обох лініях – вокальній та фортепіанній.

У кульмінаційній частині твору відчувається емоційна виразність, що досягає піку. Музика стає драматичною і нестримною, повертаються гармонічні фігурації в акомпанементі, створюючи ідеальне поєднання захоплення, пристрасті, відданості та почуття возвеличеності. Звучання, багате оркестровими кольорами, надає додаткового напруження та інтенсивності цим почуттям. Любов виливається через кожну ноту та акорд, створюючи могутню і вражаючу атмосферу, що переповнює слухача емоціями.

Отже, виконавець, готуючись до виконання цих романсів, має не лише засвоїти нотний текст, а й глибоко відчувати емоційний зміст, закладений у музику. Важливо усвідомлювати, як Я. Сібеліус і Р. Шуман передають тонкі нюанси почуттів через мелодії, гармонії та динаміку, що дозволяє вокалісту створити унікальну інтерпретацію, яка відображає його власне емоційне сприйняття.

Крім того слід пам'ятати, що інтерпретація є динамічним процесом, що залежить від контексту виконання, емоційного стану виконавця та взаємодії з аудиторією. Це надає виконанню глибини та оригінальності, перетворюючи його на справжнє мистецтво. Отже, підготовка до виконання романсів стає не лише технічним завданням, а й шляхом до самовираження, дозволяючи вокалісту доторкнутися до сердець слухачів через музику.

Висновки до першого розділу

У першому розділі досліджено ключові аспекти інтерпретації вокальних творів, акцентуючи увагу на перетворенні авторського тексту виконавцем-інтерпретатором. Розглянуті приклади, зокрема твори М. Лисенка, О. Чишко та О. Білаша, демонструють, як вокаліст може адаптувати поетичний зміст до своїх власних емоційних переживань. Важливість вивчення поетичного контексту дозволяє виконавцю глибше зрозуміти і передати емоції, що стоять за словами, збагачуючи виконавську інтерпретацію.

Зокрема, у творі М. Лисенка «Нічого, нічого» можна спостерігати, як відчуття туги та ностальгії втілюються у мелодії та ритмі, а їх відтворення виконавцем дозволяє слухачам поринути у цю емоційну атмосферу. Аналогічно, обробка української народної пісні «Чом, чом не прийшов» та «Журавка» відзначається глибоким зв'язком з народними традиціями, де кожен вокаліст має можливість привнести власну інтерпретацію, яка відображає його досвід та почуття.

Також у даному розділі акцентовано увагу на трансформації музичного виразу, де експресивність та індивідуальність виконавця відіграють ключову роль у виконанні романсу Я. Сібеліуса «Повернулась дівчина з прогулянки» та «Посвята» Р. Шумана. У цьому контексті вокаліст отримує можливість виразити своє емоційне ставлення до твору, створюючи особистий зв'язок із музикою, що в свою чергу підсилює враження від виконання.

Таким чином, у процесі підготовки та виконання вокаліст-соліст стає не лише носієм музики, а й її активним інтерпретатором, здатним

трансформувати авторське слово у глибокі емоційні переживання. Розуміння поетичного змісту та музичної структури, разом з розвитком особистого стилю виконання, дозволяють створювати унікальні інтерпретації, які збагачують не лише виконавця, а й слухача, перетворюючи виступ на справжнє мистецтво.

РОЗДІЛ II.

ХУДОЖНІ СМИСЛИ ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ВОКАЛЬНИХ ТВОРІВ РОЗГОРНУТОЇ ФОРМИ

2.1. Драматургічна функція сольних номерів в концепції зарубіжної та української опери: емоційно-образний аспект (на прикладі П. Масканьї «Арія Сантуцци» з опери «Сільська честь»; М. Вериківський «Арія Панночки» з опери «Вій» та В. Моцарт «Арія графині» з опери «Весілля Фігаро», «Porgi, amor»)

Оперний жанр, як синтетичне мистецтво, об'єднує музику, театр, живопис і поезію, створюючи багатшарову художню реальність. Вокальні твори, що входять до складу опери, мають унікальну здатність виражати глибокі емоції, переживання та складні людські стосунки через поєднання мелодії, тексту та сценічної дії. Образно-смісловий зміст таких творів формує специфічну естетику, яка звертається не лише до слухових, але й до емоційних та інтелектуальних сприйнятів глядачів.

Кожен оперний вокальний твір є свідченням творчого задуму композитора та лірико-драматургічної концепції, що реалізується через характерні образи, символи та метафори. Перш за все, у вокальних номерах відбувається розкриття персонажів, їхніх внутрішніх переживань і конфліктів. Задля досягнення цього, композитори часто використовують особливості музичної мови, які здатні підкреслити індивідуальність персонажа, його психологічний стан та соціальну ситуацію.

Важливість образно-сміслового змісту вокальних творів в опері проявляється в їхній здатності формувати цілісну картину подій, які відбуваються на сцені, і водночас створювати глибокий резонанс у серцях слухачів. Спостерігаючи за розвитком персонажів, їхніми драмами та переживаннями, глядачі мають можливість не лише переживати емоції, але й замислитися над філософськими, соціальними та культурними питаннями, які піднімаються у сюжеті.

Таким чином, дослідження образно-сміслового змісту вокальних творів оперного жанру є необхідним для глибшого розуміння не лише музики та її виражальних можливостей, а й культурного контексту, в якому ці твори створювались та сприймалися. Ця тема відкриває широкі горизонти для аналізу, інтерпретації та виконання, ставлячи перед виконавцем завдання передати всю глибину та багатогранність закладених у музику почуттів та думок.

Наш проєкт ми представляємо твором *П. Масканьї «Арія Сантуцци» з опери «Сільська честь»*. В основу твору покладена новела з однойменною назвою Дж. Верга.

Стиль Джованні Верги можна охарактеризувати як реалістичний і веристський. У своїй творчості він вірно відтворює соціальні та моральні реалії свого часу, детально описуючи життя простих людей і їхні повсякденні проблеми. Принципи веризму, які акцентують увагу на реалістичному зображенні життя, людських пристрастей і страждань, знайшли своє втілення в його працях. Дж. Верга використовує живі деталі, щоб передати атмосферу сільського життя, соціальну нерівність і психологічну складність своїх персонажів. Його літературний стиль відрізняється глибиною аналізу, увагою до психології героїв та прагненням донести до читача істинну суть людських переживань, що робить його творчість надзвичайно актуальною та проникливою.

Твір Джованні Верги «Сільська честь» став не лише визначальним моментом у літературі, а й каталізатором для П'єтро Масканьї, який вдало адаптував літературний веризм Верги в оперному мистецтві. Опера «Сільська честь» П. Масканьї є вражаючим результатом перетворення глибоких літературних концепцій у музичні форми, що визначають спадщину веристського напрямку в опері. Творчість П. Масканьї, яка включає різноманітні жанри та стилі, підпорядковувалася принципам веризму, зосереджуючи увагу на реалістичному зображенні людських переживань і соціальних конфліктів.

Окрім своєї композиторської діяльності, П. Масканьї проявив себе також як диригент та організатор музичних заходів, а також викладав композицію і диригування в музичних училищах. Його музика охоплює не лише опери, а й інтермецо, симфонічні твори та інші жанри. Завдяки емоційній насиченості, майстерності виконання та виразній італійській мелодиці, творчість П. Масканьї залишила помітний слід у світовій музиці та визначила нові горизонти для розвитку оперного жанру в рамках веризму [16].

Опера «Сільська честь» вражає потужною емоційною пристрастю, що яскраво виявляється у витонченому вокальному виконанні та глибокій чутливості, закладеній у музику. Теми ревнощів, зради, вбивств і пристрастей, що виникають заради кохання, пронизують цей твір. Драматична історія, що розгортається в маленькому селищі на Сицилії в день Великодня, сповнена трагізму та психологічної напруги.

Головний герой, Турідду, повертається з армії і дізнається, що його наречена Лола вийшла заміж за іншого. Прагнучи помсти, він починає роман із Сантуццою, яка в підсумку вагітніє від нього. Ревнощі та зрада переплітають життя персонажів, створюючи потужний емоційний заряд, який призводить до трагічного фіналу. Турідду викликає на дуель чоловіка Лоли, Альфіо, і внаслідок цього гине. Сюжет опери вражає своєю глибиною і силою гострих стосунків, які формують безпосередній зв'язок між героями і слухачами, залишаючи незабутні враження від пережитих емоцій [16].

Музика опери «Сільська честь» наповнена гнучкою та емоційно насиченою кантиленою, що безпосередньо асоціюється з народними піснями. Емоційні перепади в музиці акцентують гострі повороти сюжету: інтенсивні пристрасті взаємодіють із станом душевної відчуженості, а драматичні зіткнення характерів героїв виграють на тлі спокою весняної природи та атмосфери Великодня.

Драматургія героїв розкривається через взаємодії в дуетах, в яких Сантуцца відіграє ключову роль. Її участь у всіх цих сценах робить її центральним фокусом драматичного та музичного розвитку. Вимоги до

виконавиці Сантуцци є надзвичайно високими: голоси співачок повинні володіти драматичністю, об'ємом і здатністю виражати пристрасть, а також демонструвати емоційну насиченість, включаючи інтенсивні моменти, які можуть сягати до крику.

Боротьба Сантуцци за своє кохання – це відчайдушний акт, в якому виживання та майбутнє залежать від підпорядкування стандартам, визначеним церквою та суспільством. Вона є не лише жертвою обставин, але й сміливою жінкою, яка бореться за своє місце в соціумі, вперто намагаючись знайти своє щастя серед пристрастей, ревнощів та ненависті. Сантуцца, «втоплена» у своїх бажаннях, стає символом боротьби та прагнення до самоствердження, роблячи її образом, з яким співпереживає кожен слухач.

Таким чином, музичне оформлення та драматургія «Сільської честі» створюють глибоке емоційне враження, роблячи цю оперу важливою частиною репертуару, що вражає своєю чуттєвістю та глибиною.

У *«Арії Сантуцци»*, який ми представляємо у нашому творчому проєкті, головна героїня, переживаючи великий біль через розлучення з коханим, звертається до Люції, матері Турідду, щоб поділитися своїми почуттями та стражданнями. Її стан відображає глибокий біль і розчарування через втрату Турідду, який віддав своє серце іншій жінці, Лолі. У цій арії Сантуцца відкриває своє серце, виконуючи мелодійну та виразну музику, що відображає її внутрішній конфлікт і страждання. Її голос наповнений емоціями, коли вона розповідає про образу та біль, які викликані зрадою коханого.

Музика відтворює драматичність та напруженість ситуації, змушуючи слухача відчувати глибину її страждань і безнадійного становища. Арія стає яскравим виразом емоційного конфлікту та болю, який переживає Сантуцца, залишаючи слухачів під враженням глибокої людської трагедії.

Текст арії насичений емоціями розпачу, ревнощів і безнадії. Ця арія вирізняється не лише сильною виразною мелодійною лінією, але й вмілим використанням різноманітних музичних засобів для передачі глибокого емоційного змісту тексту. Вона має стандартну структуру для оперної арії:

вступ, розвиток і рефрен, що відображає складну трьохчастинну форму. Ритм і гармонія змінюються відповідно до настрою й емоційного стану героїні, створюючи багатогранну музичну палітру.

Мі-мінорна тональність відображає не лише сумніви, але й глибоку тяжкість її ситуації та психологічний дискомфорт. Початковий квартсекстакорд і хроматичний хід низхідними тріолями створюють атмосферу нестійкості та напруження, підкреслюючи внутрішню боротьбу та невпевненість героїні. Ці музичні прийоми не лише відображають її схвильованість, а й підкреслюють розчарування через втрату коханого.

Техніка хроматичного ходу додатково підкреслює напруженість і емоційну нестабільність Сантуцци, що втілюється у низхідних тріолях, які надають арії особливої виразності. Цей багатошаровий емоційний зміст робить її виступ невід'ємною частиною загальної структури опери «Сільська честь», відображаючи всю складність людських почуттів і переживань.

Початковий ніжний та тихий вокальний вступ арії «Voi lo sapete, o mamma» створює атмосферу спокою та ніжності, відображаючи внутрішні переживання Сантуцци. Цей етап є важливим для встановлення емоційного зв'язку між виконавцем і слухачем. Проте з часом музика починає набувати більш драматичних та емоційно насичених моментів. Ритм і гармонія активно підсилюють напруження та драматизм сцени, надаючи персонажу можливість виразити свої найглибші страждання та болісні почуття. Це підкреслюється високою теситурою та динамікою, які роблять виконання ще більш вражаючим.

У цьому епізоді музична експресія досягає свого піку, коли виконавець з великою пристрасстю, відповідно до позначення *con grande passione*, передає не тільки інтенсивність виразності, але й глибоке переживання героїні. Це виражається через красиве та емоційне виконання, яке захоплює слухача.

Після цього миттєвого вибуху емоційності настає інструментальна інтерлюдія, яка є музичним відображенням внутрішніх почуттів Сантуцци. Хроматичний хід і низхідні триольні фігури, які були присутні у

фортепіанному вступі, створюють враження внутрішньої боротьби та складних емоційних переживань. Ці музичні елементи вражають своєю красою та інтенсивністю, підкреслюючи глибину переживань героїні.

Інструментальна партія відіграє важливу роль у створенні напруження та підкресленні емоційного стану героїні. Вона слугує не лише супроводом, але й активним учасником в передачі складних почуттів, формуючи цілісне сприйняття твору. Цей момент, наповнений емоційною глибиною, демонструє, як музика може стати відображенням людських переживань і боротьби.

Початковий мотив арії в до-дієз мінорі відображає внутрішній конфлікт і боротьбу Сантуцци, що поступово наростає протягом усього твору. Повторення цього мотиву в мі мінорі підсилює емоційну напругу, демонструючи занурення героїні в її страждання. Підняття до соль мінору підкреслює зростання напруги та наближення кульмінаційного моменту, коли криза досягає свого піку.

Кульмінація на ноті соль другої октави, підкреслена позначками *ritenuto* та *forte*, є ключовим емоційним вибухом, особливо на слові *rapito* («вкрав»). Цей момент музично втілює виривання серця Сантуцци та її неймовірний біль через зраду коханого Турідду. Спуск на дециму до ноти Мі першої октави передає відчуття падіння, глибокого розпачу й емоційної втоми, які пронизують душу героїні.

Третя частина арії, що є репризою, повертається до початкової тональності, але тепер в одноіменному мі мажорі. Однак, змінені інтонації створюють враження нового звучання, яке підкреслює трансформацію внутрішнього стану Сантуцци. Повторення музичних мотивів з першої частини надає відчуття цілісності музичному наративу, завершуючи драматичний етап розкриття її душевної боротьби.

Кульмінація «Арії Сантуцци» досягається через наростання інтенсивності тріольних ходів і повторення фрази «Lola e Turiddu s'amanu» (Лола і Турідду люблять один одного). Це емоційний пік твору, який виражає

безнадійні спроби героїні примиритися зі своєю долею та остаточно виразити свій біль. Музичне посилення на цьому етапі підкреслює глибину її емоційних переживань.

Арія завершується на високій ноті Ля другої октави, що виконується на форте з тривалою фермато. Це останнє, майже благання, звернення Сантуцци до матері Турідду, яке символізує її остаточне емоційне виснаження. Після цього відбувається поступовий спуск до найнижчої ноти арії – Сі малої октави. Ця низхідна лінія відображає її падіння в безодню розпачу, яке підсилюється фразою «io piango» («я плачу»). Музично це звучить як вихор страждань, від емоційної висоти до психологічного занурення в безвихідь.

Остаточне затихання на мі мінорній тональності завершує арію, поглиблюючи відчуття безвиході, втрати та внутрішньої боротьби героїні. Завдяки таким музичним засобам, «Арія Сантуцци» передає глибину трагедії та емоційне напруження, залишаючи слухачів з сильним враженням пережитих страждань.

Таким чином, італійський веризм у музиці характеризується прагненням до реалістичності та виразної емоційної насиченості. Композитори-веристи, такі як Масканьї та Леонкавалло, створювали опери, в яких герої опиняються в життєвих конфліктах, що часто розкриваються через прості, але інтенсивні драматичні сюжети. Музика у цих творах стає своєрідною емоційною мовою, що відображає внутрішні переживання персонажів.

Цей стиль дозволяє слухачеві не лише бути свідком подій, а й безпосередньо відчувати емоції героїв. Завдяки експресивності вокалу та музики, веризм занурює публіку в світ сильних людських пристрастей – кохання, ревнощів, страждань, радості. Такий підхід робить веристські опери надзвичайно привабливими і близькими до реального життя, спонукаючи слухача до співпереживання та глибокого емоційного залучення.

Ще твори великої форми, представлені у нашому творчому проєкті – це *М. Вериківський «Арія Панночки» з опери «Вій»* та *В. Моцарт «Арія графині» з опери «Весілля Фігаро», «Porgi, amor».*

Підкреслимо, що опера Михайла Вериківського «Вій», заснована на повісті Миколи Гоголя, є одним із важливих творів українського оперного мистецтва. Вона поєднує елементи українського фольклору, містики та національної самобутності. «Арія Панночки» з цієї опери є важливим епізодом, що розкриває характер головної героїні та її внутрішній світ[8].

Мелодія «Арії Панночки» є виразно ліричною, з тонкою інтроспекцією та драматичним напруженням, яке підкреслює містичний характер опери. У початковій частині мелодія спокійна, плинна, що передає образ молодії Панночки, яка одночасно ніжна, але й небезпечна. Мелодична лінія відрізняється своєю вокальною кантиленою, яка дозволяє виконавцю проявити гнучкість та емоційну виразність.

Поступово мелодія набуває більшого драматизму, коли Панночка демонструє свої темні, майже демонічні аспекти. Використовуються великі інтервали та хроматичні ходи, що створюють відчуття тривоги та підкреслюють надприродні елементи її образу.

Гармонія твору є досить складною і напруженою. М. Вериківський часто використовує дисонанси та хроматичні модуляції, які посилюють містичність та напруженість сцени. Часті переходи між тональностями, несподівані модуляції з мажору в мінор та використання змінених акордів підсилюють емоційну нестабільність Панночки, що також відображає її двоїсту природу – зовнішню красу та внутрішню темряву.

В опері помітний вплив українського фольклору, зокрема, у гармонічному плані, через використання народних ладів та традиційних мелодійних інтонацій. Це додає музичній тканині національного колориту і підкреслює зв'язок твору з українською культурою.

Ритмічна структура арії є різноманітною, зі зміною метрів та ритмічних акцентів, що допомагає передати зміну емоційного стану героїні. Від спокійної, навіть уповільненої ритміки на початку арії, до різких та енергійних ритмів ближче до кульмінації, де Панночка показує свою силу та демонічну

сутність. Використання тріольних фігур та ритмічної синкопи додає драматичного ефекту та підсилює відчуття внутрішнього конфлікту.

Арія написана для високого жіночого голосу (сопрано), і її виконання вимагає від співачки як технічної, так і драматичної майстерності. Вокальні пасажі включають довгі кантиленні фрази, в яких необхідно контролювати динаміку та тембральну палітру, а також драматичні висхідні й низхідні ходи, які відображають внутрішню боротьбу Панночки.

Теситура арії досить висока, особливо в кульмінаційних моментах, де героїня переходить на верхній регістр. Тут виконавиця повинна передати не лише вокальну силу, а й глибину емоційного стану персонажа. Фортепіанні моменти арії вимагають від співачки вміння володіти голосом у різних регістрах, забезпечуючи плавний перехід від ніжного звучання до потужних кульмінацій.

Оркестровка М. Вериківського підтримує вокальну лінію, використовуючи різні інструментальні групи для створення певної атмосфери та підкреслення психологічного стану героїні. У деяких моментах оркестр відіграє активну роль, створюючи своєрідний діалог з вокальною партією, особливо через використання струнних і духових інструментів.

Тембральне забарвлення оркестру підкреслює містичний та драматичний настрій сцени. Використання приглушених струнних та хроматичних акордів в духових інструментах створює відчуття тривоги та передчуття надприродного.

Отже, «Арія Панночки» з опери «Вій» Михайла Вериківського є чудовим прикладом глибокого поєднання української фольклорної традиції з оперною драматургією. Мелодійна витонченість, складна гармонічна структура та емоційне напруження твору вимагають від виконавців не лише технічної майстерності, а й глибокого проникнення в образ. Оркестрова партія відіграє важливу роль у створенні атмосфери містики та надприродності, що робить арію центральною у драматичному розвитку опери.

Разом із цим «Арія графині Розіни» «Porgi, amor» із опери Вольфганга Амадея Моцарта «Весілля Фігаро» (1786) є одним із найвідоміших прикладів виразної музичної лірики XVIII століття. Вона вирізняється своєю глибокою емоційністю, вишуканістю музичної структури та витонченою вокальною лінією.

Арія «Porgi, amor» з'являється у другому акті опери «Весілля Фігаро». В цій сцені графиня Розіна, дружина графа Альмавіви, сумує через його невірність та прохолодні стосунки між ними. Вона звертається до Амура (бога кохання) з благанням про повернення любові її чоловіка[15].

Ця арія є інтимною сповіддю, яка розкриває глибокі емоції графині: сум, тугу, самотність та мрію про повернення гармонії у подружнє життя. Музика та текст арії виразно підкреслюють емоційну глибину і душевні переживання графині.

Мелодія арії відзначається плавною кантиленою, що вирізняється простотою, але водночас глибиною виразності. Моцарт використовує довгі мелодійні лінії, що підкреслюють внутрішні почуття графині, особливо її смуток і біль. Початкова фраза, з тихим, повільним підняттям мелодії, починається з нот *соль*, *ля* та *сі-бемоль*, створюючи м'який, ніжний настрій. Вокальна лінія часто використовує висхідні та низхідні кроки, які передають то надію, то розпач графині. Висхідні інтервали виражають її прохання і надію на повернення любові, тоді як низхідні інтонації відображають її смуток і безвихідь.

Гармонічна структура арії є простою, але водночас елегантною і виразною. Твір написаний у тональності фа мажор, яка є однією з найспокійніших і найліричніших тональностей в оперній музиці. Однак, Моцарт тонко використовує модуляції до мінорних тональностей для підкреслення драматичних моментів і підсилення емоційної глибини.

Особливо важливим є перехід до субдомінанти і домінанти у кульмінаційних моментах, що створює відчуття напруження та мрійливості.

Використання тризвуків та септакордів додає гармонії ніжності й багатства звучання, не відволікаючи уваги від головної мелодії.

Ритмічна структура арії «Porgi, amor» є досить повільною та врівноваженою. Моцарт використовує ритмічні засоби для створення спокійного, протяжного настрою. В арії присутні довгі, протяжні ноти, особливо у вокальній лінії, що підкреслює глибину почуттів графині. Пауза після кожної фрази надає простір для роздумів і підсилює відчуття її емоційної ізоляції. Темп позначений як *Andante*, що надає арії повільного, медитативного характеру, підкреслюючи її ніжність і смуток.

Арія написана для сопрано, і вона вимагає від виконавиці як високого рівня вокальної техніки, так і здатності передати тонкі емоційні нюанси. Теситура арії переважно середнього регістру, що дозволяє співачці зосередитися на виразності, а не лише на технічних складнощах. Арія не містить драматичних кульмінацій або високих нот, але потребує чудової кантилени та дихальної техніки для виконання довгих мелодійних фраз. Виконавиця повинна передати душевний біль графині за допомогою тонкої гри динаміки і тембру, що вимагає глибокого розуміння образу й емоційного стану персонажа.

Оркестровка арії є надзвичайно витонченою та ліричною. Оркестр відіграє роль не лише акомпанементу, але й створює атмосферу смутку та спокою. Використання струнних інструментів надає арії м'якого, оксамитового звучання, яке підтримує вокальну лінію, не перекриваючи її. В. Моцарт майстерно використовує дерев'яні духові інструменти (особливо флейти та гобої), які додають легкості і витонченості звучанню арії. М'які гармонії в оркестровій партії та плавна динаміка допомагають створити ідеальний фон для виразної вокальної лінії графині.

Таким чином, Арія «Porgi, amor» є чудовим прикладом ліричної оперної арії, в якій Моцарт майстерно поєднує простоту та емоційну глибину. Мелодійна кантилена, витончена оркестровка та виразна гармонія створюють ніжну, але проникливу музичну характеристику графині Розіни. Ця арія

вимагає від виконавиці не лише технічної майстерності, а й здатності передати тонкі емоційні переживання персонажа.

Узагальнюючи вищесказане, підкреслимо, що образно-смісловий зміст вокальних творів оперного жанру, таких як «Арія Сантуцци» з опери П. Масканьї «Сільська честь», «Арія Панночки» з опери М. Вериківського «Вій» та «Арія графині» В. Моцарта «Porgi, amor» з опери «Весілля Фігаро», відзначається глибокою емоційною експресією та багатогранністю музичних образів. Кожен з цих творів демонструє унікальні переживання персонажів, що дозволяє слухачеві зануритися в їхні внутрішні світи, де любов, страждання, ревності та туга поєднуються в неповторній художній палітрі.

Приміром, у «Арії Сантуцци» відчувається глибина болю і страждання, викликаного зрадою, що знайшла своє вираження в мелодійних лініях та драматичних музичних переходах. У «Арії Панночки» М. Вериківського ми бачимо поєднання народної традиції з високою художньою формою, що підкреслює культурну ідентичність персонажа і його емоції. В арії «Porgi, amor» В. Моцарт надає графині Розіні можливість виразити свою тугу та надію, майстерно поєднуючи вокальні та оркестрові елементи для створення атмосфери глибокої емоційної інтимності.

Таким чином, ці вокальні твори ілюструють, як оперна музика може слугувати потужним засобом для передачі людських емоцій і переживань. Вони демонструють, як завдяки мелодії, гармонії та ритміці можна створювати складні образи та емоційні стани, які резонують із слухачем на глибокому рівні. Усі три арії об'єднують в собі традиції, культурні контексти та психологічні нюанси, роблячи їх невід'ємною частиною світового оперного репертуару.

2.2. Творча реконцепція вокальних творів з оперет (на прикладі І. Кальман «Арія Маріци» з оперети «Графиня Маріца»)

Художні смисли виконавської інтерпретації вокальних творів розгорнутої форми, таких як оперети, відкривають перед артистами широкі

можливості для творчої реконцепції та глибокого емоційного проникнення у драматургію твору. Оперета як жанр поєднує у собі не лише вокальні партії, але й елементи театрального мистецтва, хореографії, і часто включає комедійні або романтичні аспекти, що вимагає від виконавця багатогранної акторської майстерності та музичного чуття [19].

Кожен артист у процесі підготовки до виконання оперети має змогу пропустити через себе і заново осмислити драматичний та музичний зміст твору. Інтерпретація стає способом виразити індивідуальне бачення ролі, а також передати глядачам глибокі почуття та емоції, закладені композитором та лібретистом. У межах цього жанру співак може поєднувати технічну досконалість з акторським перевтіленням, створюючи унікальну сценічну реальність [30].

Оперета дозволяє гнучко варіювати між лірикою і драмою, легкістю та глибиною, що відкриває виконавцю простір для вираження власного стилю та інтерпретаційних акцентів. Ритмічна різноманітність, яскрава мелодика та музична драматургія надають виконавцеві інструменти для розкриття внутрішнього світу персонажів і створення живого, багатогранного образу на сцені.

Цей жанр ми представляємо у нашому творчому проєкті твором ***І. Кальман «Арія Маріци» з оперети «Графиня Маріца»***.

Оперета «Графиня Маріца» становить яскравий приклад естетичної вишуканості, яка переносить глядача у захоплюючий світ угорської провінції, сповнений яскравих національних колоритів та культурних мотивів. На тлі мальовничих пейзажів, зображених через музику та сценографію, і витончених архітектурних деталей палацових інтер'єрів, розгортається історія кохання та інтриг. Це сюжет, що поєднує романтику з елементами гумору, соціальних суперечностей і моральних конфліктів.

Оперета зачіпає питання різних суспільних верств і положення людини в соціальній ієрархії, зокрема – проблему взаємодії між аристократією та простими людьми. Маріца, графиня з великим статком, намагається знайти

щастя в умовах, де матеріальні цінності й статус мають визначальне значення. Однак у процесі вона стикається з моральними дилемами, пов'язаними з щирістю, коханням та людськими взаєминами.

Музика Імре Кальмана майстерно передає атмосферу угорської культури через використання національних танцювальних ритмів, таких як чардаш, що надає опереті особливої енергії та шарму. Це в поєднанні з віртуозною вокальною партією створює надзвичайно колоритну картину, яка дозволяє глядачу зануритися в атмосферу любовних пригод, таємниць і соціальних інтриг.

«Арія Маріци» є одним із найяскравіших музичних номерів оперети «Графиня Маріца» І. Кальмана. Це виразна та емоційна арія, яка втілює ключові риси стилю композитора, поєднуючи мелодійність, ритмічну виразність та національні мотиви.

Мелодійна лінія арії характеризується широким мелодійним розмахом і виразністю, що є типовою рисою стилю І. Кальмана. Вона побудована на контрасті спокійних, співучих фраз із більш драматичними та експресивними моментами. Арія починається з плавної, елегантною мелодії, яка підкреслює величність і благородство героїні. Однак уже незабаром мелодія розгортається в більш активний і насичений розвиток, що відображає внутрішні емоції персонажа, її боротьбу між особистими почуттями та соціальними обов'язками.

Гармонія в «Арії Маріци» відіграє важливу роль у підсиленні емоційного впливу твору. І. Кальман використовує гармонічні ходи, які не лише створюють відчуття динамічного розвитку, але й додають опереті національного колориту. Часті модуляції і тональні зрушення допомагають висловити драматичні зміни настрою героїні. Застосування субдомінантових та домінантових акордів, а також використання хроматичних ходів додають напруги і допомагають створити атмосферу пристрасності та емоційної глибини.

Ритмічна структура арії відрізняється використанням типових для угорської музики ритмічних фігур, зокрема чардашу. Цей танцювальний ритм

додає арії енергії та життєвої сили, одночасно надаючи їй національного угорського колориту. Ритм у першій частині арії є більш вираженим і плавним, відображаючи благородність героїні. У другій частині він стає більш енергійним й експресивним, що підкреслює внутрішній конфлікт персонажа.

«Арія Маріци» будується на контрастах динаміки та артикуляції. Початок арії виконується в більш спокійному, м'якому динамічному діапазоні, який дозволяє слухачеві відчувати ліричну сторону героїні. Надалі динаміка поступово зростає, досягаючи кульмінації, що супроводжується форте та драматичними акцентами, підкреслюючи емоційну напругу і вир почуттів Маріци.

І. Кальман використовує багатство оркестрових тембрів, щоб підкреслити настрій та емоційний стан героїні. В «Арії Маріци» активно застосовуються струнні інструменти для створення ліричних і плавних мелодійних ліній, а також духові, які додають яскравості та контрастності. Оркестровка створює легкість та прозорість звучання, що є типовою рисою стилю І. Кальмана і допомагає зберегти баланс між вокалом та оркестром.

Вокальна партія в «Арії Маріци» вирізняється великим діапазоном і вимагає від виконавиці виняткової вокальної майстерності. Маріца, як героїня, повинна передати як ліричні, так і драматичні емоції. Виконавець має вміти плавно переходити від ніжних, інтимних фраз до більш напружених та драматичних кульмінаційних моментів. Арія вимагає точного контролю над диханням, артикуляцією та динамікою, оскільки зміни настрою відображаються не лише в музиці, а й у вокальному виконанні.

Як бачимо, «Арія Маріци» з оперети «Графиня Маріца» І. Кальмана є багатошаровим та емоційно насиченим твором, що втілює характерні риси стилю композитора. Поєднуючи угорські народні мотиви з витонченою мелодикою, динамічними контрастами та емоційною глибиною, І. Кальман створює арію, яка є центральним моментом не лише в опереті, але й у музичному виконанні загалом.

Отже, творча реконцепція вокальних творів з оперет відкриває широкі можливості для виконавців у розкритті як музичних, так і драматичних аспектів цього жанру. На прикладі «Арії Маріци» з оперети І. Кальмана «Графиня Маріца» можна простежити, як музична структура, мелодика та гармонія слугують засобами для вираження глибоких емоцій персонажів, національних мотивів і загальної атмосфери твору. Виконавець має можливість через творчий підхід інтерпретувати музику, зберігаючи її автентичність, але водночас додаючи особистісне бачення й емоційний відгук.

«Арія Маріци» втілює багатогранний образ героїні, яка балансує між внутрішньою ніжністю та зовнішньою емоційною напругою. Через її виконання можна підкреслити глибокі теми соціальних конфліктів, боротьби за свободу вибору та любов. Композитор використовує складну мелодійну структуру, національні угорські ритми і гармонічні інтонації, що вимагають від вокаліста не тільки технічної майстерності, але й глибокого емоційного включення.

Таким чином, творча реконцепція вокальних творів з оперет полягає не лише у відтворенні оригінального музичного матеріалу, а й у глибокому зануренні в образи героїв, їхню внутрішню драму, національну самобутність та культурні особливості.

Висновки до другого розділу

Отже, підготовка вокалістом-солістом творів розгорнутої форми, таких як арії з опер і оперет, вимагає не лише технічної майстерності, але й глибокого розуміння образно-сміслового змісту кожного твору. Аналізи «Арії Сантуцци» з опери П. Масканьї, «Арії Панночки» з опери М. Вериківського та «Арії графині» з опери В. Моцарта, а також творчої реконцепції «Арії Маріци» з оперети І. Кальмана, демонструють важливість емоційного та художнього сприйняття.

Виконавець має усвідомлювати, що кожна арія є не просто вокальним твором, а й драматургічною одиницею, в якій персонаж переживає глибокі

емоції. Це вимагає від співака здатності передати не лише технічні аспекти виконання, а й внутрішній світ героя, його переживання та конфлікти. Таким чином, підготовка включає:

- Дослідження контексту: розуміння історії твору, соціальних і культурних аспектів, які впливають на образ і мотивацію персонажа. Це дозволяє артисту створити правдоподібний образ.

- Емоційна експресія: розробка способів вираження емоцій, що дозволяє слухачам відчувати глибину переживань персонажа. Важливо опрацювати як вокальні техніки, так і сценічну виразність.

- Творчий підхід: інтерпретація твору повинна включати індивідуальний стиль виконавця, що дозволяє зробити виконання унікальним і пам'ятним.

- Співпраця з концертмейстером: взаємодія з концертмейстером є критично важливою для створення цілісного художнього образу.

Таким чином, підготовка до публічного виконання вокальних творів розгорнутої форми є комплексним процесом, що поєднує технічні навички, артистизм і глибоке занурення в образи, які виконуються. Це дозволяє виконавцеві не лише передати музику, а й створити яскравий емоційний досвід для слухачів, перетворюючи кожне виконання на унікальну подію.

ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ

Проведене дослідження дало підстави зробити наступні висновки:

1. У рамках першого завдання ми дослідили, як поетичний текст формує емоційний контекст твору, що яскраво ілюструють приклади з творів М. Лисенка «Нічого, нічого», української народної пісні в обробці О. Чишка «Чом, чом не прийшов» та О. Білаша «Журавка». Аналіз показав, що кожен з цих творів не лише передає емоції, але й запрошує виконавця до глибшого занурення в контекст та сенс тексту. Важливим є те, що виконавець, сприймаючи зміст тексту, може адаптувати техніки виконання, що суттєво підвищує емоційну виразність і якість виконання.

2. У ході аналізу передачі емоційного змісту через інтерпретацію вокальних творів на прикладі «Посвята» Р. Шумана з циклу «Мірти» та романсу «Повернулась дівчина з прогулянки» Я. Сібеліуса, ми виявили, що виконавська інтерпретація є ключовим фактором у донесенні глибини та нюансів емоційного змісту.

При виконанні обох творів використовують різноманітні виразні засоби, такі як динаміка, темп, артикуляція та фразування, щоб передати емоційний зміст. У «Посвята» Р. Шумана, наприклад, ніжна та лірична мелодія, доповнена м'якими динамічними переходами, створює атмосферу романтичної чуттєвості. Виконавці акцентують увагу на тихих, ніжних моментах, використовуючи легку динаміку та м'які атаки, щоб виразити ніжність почуттів. Це контрастує з деякими піковими моментами, де динаміка підвищується, відображаючи емоційне зростання героїні.

Водночас, у романсі Я. Сібеліуса, виконавець має акцентувати на контрасті між легкістю мелодії та емоційною глибиною тексту. Тут динамічні зміни стають засобом вираження внутрішніх переживань персонажа. Виконання, що поєднує динамічні варіації з емоційним навантаженням тексту, підсилює враження від виконання та дозволяє слухачеві відчувати коливання між щастям і смутком.

Тож, використання виразних засобів, глибоке занурення в текст, взаємодія з акомпанементом – усе це складає складну, багатогранну картину, яка виявляє величезний потенціал для передачі емоцій. Цей аналіз підтверджує, що виконавська майстерність є важливим елементом у створенні емоційно насиченого виконання, яке може торкнутися сердець слухачів.

3. У процесі аналізу ключових образів і смислів, закладених у музичних творах, ми виявили, що їхнє вираження в інтерпретації виконавців є надзвичайно важливим для повноти сприйняття вокальних арій. На прикладі арій П. Масканьї «Арія Сантуцци» з опери «Сільська честь», М. Вериківського «Арія Панночки» з опери «Вій» та В. Моцарта «Арія графині» з опери «Весілля Фігаро», ми дослідили, як виконавці передають глибокі емоції, створюючи неповторні художні образи.

Так, у «Арії Сантуцци» П. Масканьї центральним образом є емоційна боротьба героїні, яка стикається з втратами та пристрастю. Виконавиця передає цю глибину через техніки фразування, динаміку та нюанси, що дозволяє слухачеві відчувати тугу та інтенсивність переживань персонажа. В арії «Панночки» М. Вериківського ключовим образом є надія і мрії молодої жінки. Інтерпретація виконавиці, що зосереджена на легкості та граційності, створює атмосферу юнацького оптимізму, підкреслюючи щирість почуттів і прагнення до любові. У «Арії графині» В. Моцарта образ жінки, що відчуває страждання від любовної розлуки, вимагає від виконавця тонкого психологічного підходу. Передача емоційного змісту тут ґрунтується на гнучкості темпу, динамічних контрастах та виразній артикуляції, які допомагають створити образ уразливої, але сильної жінки.

Отже, ключові образи та смисли, закладені в музичних творах, мають глибоке емоційне навантаження, і їхнє вираження в інтерпретації майбутніх виконавців суттєво впливає на сприйняття арій. Важливість художнього підходу, вмілого використання вокальних технік та глибокого занурення в текст дозволяє створити яскраві та емоційно насичені виконання, що робить виконавську практику більш значущою і резонуючою для слухачів.

4. Дослідження адаптації та перетворення музичного матеріалу, зокрема на прикладі «Арії Маріци» І. Кальмана з оперети «Графиня Маріца», демонструє широкі можливості для інтерпретації класичних творів у сучасному контексті. Адаптація може включати зміни в оркестровці, ритмічних структурах та динаміці, що дозволяє виконавцям підкреслити нові емоційні акценти та сучасні художні підходи. Використання сучасних вокальних технік, а також інтеграція елементів інших жанрів, може збагатити традиційний матеріал, роблячи його більш доступним для сучасної аудиторії. Таким чином, адаптація музичного матеріалу не лише зберігає його естетичну цінність, але й сприяє розвитку виконавської практики, відкриваючи нові горизонти для творчості та інтерпретації.

Отже, процес підготовки нашого творчого проєкту *«Виконавська інтерпретація образно-сислового змісту вокальних творів»* допоміг нам зрозуміти, що виконавська інтерпретація є багатогранним і динамічним процесом, який вимагає глибокого занурення в музичний матеріал, його історичний контекст та емоційний зміст. Ми усвідомили, що кожен вокальний твір містить у собі не лише нотний запис, але й різноманітні нюанси, що формують його художню цінність.

Під час роботи над проєктом ми розглянули важливість поетичного тексту як основи для емоційного вираження, а також проаналізували, як музичні елементи, такі як ритм, гармонія та мелодія, взаємодіють для створення цілісного образу. Ми дійшли висновку, що майстерність виконання полягає в умінні передати ці складні емоції та образи слухачеві, створюючи відчуття близькості та ідентифікації з героями твору.

Крім того, досвід адаптації та реконцепції вокальних творів дозволив нам зрозуміти, як важливо враховувати сучасні тенденції та індивідуальний стиль виконавця. Цей процес дав змогу не лише зберегти традиції, але й привнести нові елементи, які роблять виконання більш актуальним і резонуючим. Ми також усвідомили, що кожен виконавець має можливість

створювати унікальні художні образи, що відображають їх особистий досвід і емоційний стан, що, у свою чергу, збагачує вокальне мистецтво загалом.

Таким чином, наш творчий проєкт не лише поглибив наше розуміння виконання вокальних творів, але й відкрив нові перспективи для нашого подальшого професійного розвитку. Ми відчули, що справжня сила вокального мистецтва полягає в його здатності передавати глибокі почуття та емоції, які можуть бути зрозумілі і відчуті кожним слухачем, незалежно від культурного чи історичного контексту.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Азарова А. І. Історія української музики. Том 2. 19 століття. Київ, 2009. С. 267–358.
2. Антонюк В. Г. Постановка голосу: навчальний посібник для студентів вищих муз. навч. закладів. Київ: Українська ідея, 2000. 68 с.
3. Бенъ Г. Методика вокального виховання майбутнього актора драматичного театру Львів: ВЦ ЛНУ ім. Івана Франка, 2016. 200 с.
4. Берестецька Т. А. Інтерпретація як методологічна проблема гносеології: автореф. дис... канд. філ. наук: 09.00.02. Одеса: ЮУГПУ, 2001. 15 с.
5. Бомко О. Микола Вороний: розстріляний зачинатель українського модернізму [Електронний ресурс] // Duvys.info. 2023. Режим доступу: <https://duvys.info/2023/06/07/mykola-voronyj-yak-zasnovnyk-modernizmu-ta-ukrayinskyj-poet/>, вільний. (дата звернення: 09.12.2023).
6. Булат Т. Жанрово-стильові ознаки солоспівів М. В. Лисенка. *Музика*. № 2. С. 8–10.
7. Вєрвєс Г. Вороний М. Поезії. Переклади. Критика. Публіцистика. Київ: Наукова думка, 1996. 704 с.
8. Вериківський М. Інформація про композиторів та твори проєкту "Український диптих. Музика" [Електронний ресурс]. *Київський національний академічний театр опери та балету України імені Тараса Шевченка*. Режим доступу: <https://kyivoperatheatre.com.ua/informacziya-pro-kompozytoriv-ta-tvory-proyektu-ukrayinskyj-dyptyh-muzyka/>, вільний. (дата звернення: 19.01.2024).
9. Вечер Д. В. Виконавський аналіз музичного твору: теоретичний і практико-методичний аспект (на прикладі діяльності піаніста-інтерпретатора): дис. ...кандидата мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 2007. 195 с.
10. Воронова З. Конспект-лекція з дисципліни «Історія зарубіжної літератури». укл. к. філол. н. Кам'янське: ДДТУ, 2023. С.132.

- 11.Галич О., Назарець В., Васильєв Є. Теорія літератури. Київ: Либідь, 2005. 460 с.
- 12.Гаркуша Л., Економова О. Виконавська інтерпретація музичних творів у структурі професійної підготовки майбутнього педагога-музиканта. *Професійна мистецька освіта і художня культура: виклики XXI століття*. Київ, 2016. С. 520–529.
- 13.Гейченко М. Становлення та розвиток проблеми виконавської інтерпретації в Україні. *Наукові записки. Серія: педагогічні науки*. Кіровоград: РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2013. Вип. 120. С.99–103.
- 14.Гнатюк Д. Мелодика слова [Електронний ресурс]. *Культура мови*. Режим доступу: <http://kulturamovy.univ.kiev.ua/KM/pdfs/Magazine15-4.pdf> (дата звернення: 08.05.2024).
- 15.Гогг Ліз. Аналіз фінального проєкту MUS377 – «Весілля Фігаро» Моцарта [Електронний ресурс]. 2015. Режим доступу: <https://lizhogg.com/wp-content/uploads/2015/04/MUS377-Final.pdf> (дата звернення: 10.04.2024).
- 16.Голинська О. П'єтро Масканьї і його безсмертна опера [Електронний ресурс]. *MUS Art*. 2023. Режим доступу: <https://mus.art.co.ua/p-ietro-maskan-i-i-yoho-bezsmertna-opera/>, вільний. (дата звернення: 14.11.2024).
- 17.Тимченко З. В. Українська народна творчість: Навчальний посібник. Київ: Освіта, 2000. С. 280.
- 18.Жукова Н. А. Інтерпретація як компонент музичної творчості: естетичний аспект: дис...кандидата філософ. наук: 09.00.08. Київ, 2003. 191 с.
- 19.Жукова, Л. Л. *У світі оперети*. Донецьк: Видавництво «Музейний світ», 2010. 256 с.
- 20.Катрич О. Стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти). Київ – Дрогобич : Відродження, 2000. 100 с.
- 21.Ковальчук Т. Методика аналізу художнього твору: навчальний посібник. Київ: Видавництво «Освіта», 2010. 250 с.

22. Корзун В. В. Artistic interpretation of pieces of music as higher stage of performance trade. *Наукові записки Національного педагогічного університету ім. М. П. Драгоманова*, 2014. Вип. 120. С. 74–79.
23. Корзун В. Художня інтерпретація музичних творів як вищий щабель виконавської майстерності. *Наукові записки Національного педагогічного університету ім. М. П. Драгоманова. Серія Педагогічні та історичні науки*. Вип. 120. 2014. С. 74–79.
24. Луцюк М. В. Поет краси страждання. *Творчість Миколи Вороного*. Київ, 2008. С. 60.
25. Могилевська Н. Виконавська інтерпретація та інтенція як види художньої діяльності у вокальному мистецтві. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво*. 2021. 4 (2). С. 183–192.
26. Москаленко В. Лекції з музичної інтерпретації. Навчальний посібник. Київ, 2013. С. 7–35.
27. Москаленко В. Лекції з музичної інтерпретації. Навчальний посібник. Київ, 2013. 250 с.
28. Ніколаєвська Ю. В. Homo interpretatus в музичному мистецтві ХХ – початку ХХІ століть : монографія. ХНУМ імені І. П. Котляревського. Харків: Факт, 2020. 576 с.
29. Ніколаї Г. Ю. Актуальні питання мистецької освіти та виховання: герменевтичний підхід до формування естетичної культури майбутнього вчителя музичного мистецтва. *Актуальні питання мистецької освіти та виховання*. Суми: СумДПУ ім. А. С. Макаренка, 2016. Вип. 1 (7). С. 77–89.
30. Оперета / І. М. Сікорська. 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, 2022. Режим доступу : <https://esu.com.ua/article-75558>

- 31.Панасюк В. Ю. Радикальні інтерпретації оперної музики: філологічний аспект. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2012. №3. С. 23–29.
- 32.Рудяченко О. Микола Вороний. Шлях, посипаний євшан-зіллям. URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/2822070-mikola-voronij-1-slah-posipanij-evsanzillam.html> (дата звернення: 09.12.2023).
- 33.Рябуха Н. О. Виконавська інтерпретація як метод пізнання музичного твору. *Вісник Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв*: [зб. наук. пр.]. Харків, 2009, №16. С. 135–142.
- 34.Сібеліус Ян. URL: https://www.wikiwand.com/uk/articles/Ян_Сібеліус (дата звернення: 09.11.2023).
- 35.Сімонова Г. Камерно-вокальна творчість М. Лисенка у національно-культурному контексті: кваліфікаційна робота (проект). Херсон: Видавництво Херсонського державного університету, 2020. 85 с.
- 36.Співець двох муз. Дзеркало тижня. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://zn.ua/ukr/CULTURE/spivets-dvokh-muz.html> (дата звернення: 18.02.2024).
- 37.Ткаченко А. Мистецтво слова (Вступ до літературознавства): підруч. для студ. вищ. навч. закл. з гуманіт. спец. філологія, журналістика, літературна творчість. Київ: ВПЦ «Київський університет», 2003. 448 с.
- 38.Чекан Ю. І. Історико-функціональне дослідження музичних творів: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.02. «Музичне мистецтво». Київ: Музична Україна, 2005. 25 с.
- 39.Чжан Мяо. Вокально-виконавські чинники оперного стилю: інтонаційно-мелодійна типологія: дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03 музичне мистецтво. Одеська національна музична академія ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2019. 193 с.
- 40.Шаповалова Л. В., Александрова О. О. Формування мислення сучасного виконавця в системі інтегральних зв'язків теорії музики та інтерпретології. *Modern culture and art history: an experience of Ukraine*

and EU: Collective monograph. Riga: Izdevniecība «Baltija Publishing», 2020. P. 1–20.

41. Шуман Р. Біографія Роберта Шумана [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://www.deutschegrammophon.com/en/composers/robert-schumann/biography>. (дата звернення: 09.12.2023).
42. Юхимович В. Письменницький портал Пилипа Юрика та Міжнародного фонду ім. Павла Глазового. URL: <https://pilipyurik.com/maistry-humoru/606-2014-02-20-12-39-42> (дата звернення: 03.03.2024).

ДОДАТКИ

ДОДАТОК А

Апробація творчого проєкту. Сертифікати конференцій



Апробація творчого проєкту
Дипломи конкурсів





ДОДАТОК В

Апробація творчого проєкту

Участь в концертах

29 березня (п'ятниця) 2024 р.

11:30 Актова зала коледжу

„ПРИЙДЕЩЕ ЧАС“

30 концертних програм беруть участь:

Викладач коледжу, лауреат Всеукраїнських та Міжнародних конкурсів Володимир САВЕЛЬСЬВ
Викладач класу категорії Любима САРВЕНКО
Викладач парної категорії Вероніка ОУЄНКО

Студенти коледжу:
Альона КОЗЕЛ, Ілона КИСЕЛЬОВА,
Олександр ВОЛОШИН (орган)
Клас викладача ХОМЕНКО А. Б.
Вероніка КОЮНЕНКО Анастасія МІНЬКО
Андрій КОТЛО та Катерина ПАШКО (хореограф)
Хореограф - викладач другої категорії Світлана СВАРСЬКА

Викладачі, майстри та студенти НДУ м.м. Микола Гоголя
лауреати Всеукраїнських та Міжнародних конкурсів
Рослав ЯОТА, Ягор ЯОТА,
Дмитро БУТРЕЙ, Олена НЕСТЕРЕНКО

Вітальні коледжу:
Анастасія ЛЮЛКО, Світлана СУКАЧОВА, Вячеслав КЛАНЮК

Концертмейстер:
Галина БРЮЗІНА, Ліна ЧМЕЛИК, Олена СІНІЦЬКА

Автор проєкту – заслужений працівник культури України ХОМЕНКО А. Б.
Автор сценарію та ведуча концерту – викладач-методист КОПИТОВА А. В.

26 квітня

16:30

Благодійний концерт

Vivat Opera!

У програмі будуть участь творчі колективи, уній, викладачі музичної школи та запрошені гості – Ярослав ІОТКА, Олена НЕСТЕРЕНКО, Галина БРЮЗІНА, Академічний хор «Любима» ЛЮЛКО, хористи – кандидати мистецтва, доцент Любов КОСЮЛОВА та викладач-методист вищої культури Ірина МОСІСЬКА

Ведуча – Ірина МАРЧЕНКОВА

29 листопада (середа) 2023 року

16:30

«Gogol University Style»

Авторський проєкт професора Людмили Шумської «НІЖИН-МУЗ-ФЕСТ-2023»

Концерт на підтримку Збройних Сил України

Виконавці:

Молодіжний хор «СВІТИЧ»
Карініка – заслужений дім мистецтва України, професор А. ШУМСЬКА та А. КОСТИКО
Хормейстери – Я. Іотка, А. Бутрей, А. Лопатко, Т. Березова
Партія фортепіано – доцент Вілена СІНІЦЬКА

Оркестр народних інструментів
Карініка – народний артист України, професор М. ШУМСЬКИЙ
Директор – С. Ніжницький

Солісти: викладачі професора М. Шумської, доцентів А. Хоменко та Л. Гусєвської;
Я. Іотка, Д. Бутрей, А. Лопатко, С. Юсупов, Б. Товкашук, О. Нестеренко, Я. Ікальчик, С. Павленко, Д. Донцов

Академічний хор
Карініка – доцент Л. ДОРОЖНА та Л. МОГИЛНА
Концертмейстер – Т. Єрмак

Гості фестивалю
у складі доцента Т. Лещенко та викладач-методистів І. Разин

Фортепіанний дует
у складі доцента Т. Лещенко та викладач-методистів І. Разин

Ансамбль скрипалів «ДОМОБОЛКА»
Карініка – Д. Карініка, концертмейстер Т. Галюк

Тріо бандуристок
у складі А. Бонка, М. Костенко, Н. Чорно

ВХІД ВІЛЬНИЙ

27 березня (середа) 2024 р.

16:00

ЗАЛ ГОГОЛІВСЬКОГО КОРПУСУ НДУ

Під патронатом ректора університету доцента Олександра Самоїленка

Авторський проєкт професора Людмили Шумської «НІЖИН-МУЗ-ФЕСТ-2024»

«СВОЮ УКРАЇНУ АЮБІТЬ!»

Благодійний концерт на підтримку ЗСУ

Молодіжний хор «СВІТИЧ»
Карініка – Людмила ШУМСЬКА та Людмила КОСТЕНКО
Хормейстери – Ярослав ІОТКА, Дмитро БУТРЕЙ, Анастасія ЛЮЛКО, Тетяна БЕРЕЗОВА

Оркестр народних інструментів
Карініка – Микола ШУМСЬКИЙ, Директор – Софія Ніжницька

Академічний хор
Карініка – Любов ДОРОЖНА та Ірина МОГИЛНА

Зразковий хор «СЯЙВО»
Карініка – Сергій ГОЛУБ

Хор середніх класів «СПЛАХ»
Карініка – Тетяна РАСТУХА

Концертмейстери:
Галина БРЮЗІНА, Олена СІНІЦЬКА, Галина Єрмак, Ліна ЧМЕЛИК, Олександр Паленко

Фортепіанні дуєти:
Лариса Сушкова – Олена СІНІЦЬКА та Ірина Разин – Тетяна Лещенко

Солісти:
Рослав Іотка, Дмитро Бутрей, Анастасія Лопатко, Олена Нестеренко, Світлана Сукачова, Вячеслав Кланюк

Ведучі програми – Вікторія Іотка та Ярослав Іотка

30 жовтня (середа) 2024 року

16:00

ЗАЛ ГОГОЛІВСЬКОГО КОРПУСУ НДУ

Під патронатом ректора університету доцента Олександра Самоїленка

Авторський проєкт професора Людмили Шумської «НІЖИН-МУЗ-ФЕСТ-2024»

«Гоголівська музична війна»

Концерт на підтримку Збройних Сил України

Виконавці:

МОЛОДІЖНИЙ ХОР «СВІТИЧ»
Карініка – професор А. ШУМСЬКА та А. КОСТИКО
Хормейстери – Я. Іотка, Д. Бутрей, Т. Єрмак, Т. Березова
Партія фортепіано – доцент Вілена СІНІЦЬКА

Оркестр народних інструментів
Карініка – професор М. ШУМСЬКИЙ
Директор – С. Ніжницький

Академічний хор
Карініка – доцент Олена Коваленко, доцент Т. Лещенко
Концертмейстер – Т. Єрмак

Фортепіанні ансамблі
у складі доцента Л. Гусєвської, О. СІНІЦЬКА, О. ПАВЛЕНКА, Т. Лещенко та викладач-методистів І. РАЗИН

Солісти:
викладачі професора М. ШУМСЬКОГО, доцентів А. ШУМСЬКОГО та А. ХОМЕНКО;
Я. ІОТКА, Д. БУТРЕЙ, Т. ЄРМАК, А. ЛЮЛКО, А. КОНОКО, О. НЕСТЕРЕНКО,
Я. ІКАЛЬЧИК, В. КЛАНЮК

Ведучі програми – Я. Іотка та В. Іотка

ВХІД ВІЛЬНИЙ

26 червня (середа) 2024 р.

16:00

ЗАЛ ГОГОЛІВСЬКОГО КОРПУСУ НДУ

Під патронатом ректора університету доцента Олександра Самоїленка

Авторський проєкт професора Людмили Шумської «НІЖИН-МУЗ-ФЕСТ-2024»

«Gogol University Style»

до 30-річчя Молодіжного хору «СВІТИЧ»

Молодіжний хор «СВІТИЧ»
Карініка – доцент Л. ДОРОЖНА та Л. МОГИЛНА
Хормейстери – Я. Іотка, Д. Бутрей, А. Лопатко, Т. Березова
Партія фортепіано – доцент Вілена СІНІЦЬКА

Оркестр народних інструментів
Карініка – народний артист України, професор М. ШУМСЬКИЙ
Директор – С. Ніжницький

Академічний хор
Карініка – доцент Л. ДОРОЖНА та Л. МОГИЛНА
Хормейстери – Я. Іотка, Д. Бутрей, А. Лопатко, Т. Березова
Партія фортепіано – доцент Вілена СІНІЦЬКА

Фортепіанні дуєти
у складі доцента Т. Лещенко та викладач-методистів І. РАЗИН

Солісти:
викладачі професора М. ШУМСЬКОГО, доцентів А. ШУМСЬКОГО та А. ХОМЕНКО;
Я. ІОТКА, Д. БУТРЕЙ, Т. ЄРМАК, А. ЛЮЛКО, А. КОНОКО, О. НЕСТЕРЕНКО,
Я. ІКАЛЬЧИК, В. КЛАНЮК

Ведучі програми – Я. Іотка та В. Іотка

ВХІД ВІЛЬНИЙ

5 листопада (вівторок) 2024 року

13:15

Актова зала (гуртожиток)

Осіння дрезерія

Організатори:
магістранти спеціальності 025 Музичне мистецтво
А. Бойко, Д. Бутрей,
В. Гливацький, О. Нестеренко

Учасники:
Я. Іотка, А. Лопатко, Т. Єрмак, Я. Ікальчик

Ведуча – Марина Денисенко

ВХІД ВІЛЬНИЙ

21 листопада (четвер) 2024 р.

16:00

ГОГОЛІВСЬКИЙ КОРПУС ауд. №212

МУЗИЧНА ВІТАЛЬНЯ

Вокальні традиції Ніжинської вищої школи: від Федора Стравінського до Марії Бровченко

В концертній програмі беруть участь викладачі, магістранти та студенти факультету педагогіки, ісихології, соціальної роботи та мистецтва лауреати Всеукраїнських та Міжнародних конкурсів

Валерій КУРСОН, Ярослав ІОТКА, Дмитро БУТРЕЙ, Анастасія ЛЮЛКО, Олена НЕСТЕРЕНКО, Тетяна СТУПАК, Світлана СУКАЧОВА, Вячеслав КЛАНЮК, Антон КАТРЕНКО

Провідний концертмейстер – Галина БРЮЗІНА
Концертмейстер – Ліна ЧМЕЛИК

Режисер концерту – заслужений працівник культури України, доцент Алла ХОМЕНКО

Автор сценарію та ведуча концерту – Надія ОНИЩЕНКО

ВХІД ВІЛЬНИЙ

11 грудня (середа) 2024 р.

12:00

ЗАЛ ГОГОЛІВСЬКОГО КОРПУСУ

Апробація творчих проєктів випускників магістерської ОП 025 Музичне мистецтво

Концерт вокальної музики

Олена Нестеренко
Дмитро Бутрей

Клас заслуженого працівника культури України, доцента А. Б. ХОМЕНКО

Провідний концертмейстер – Г. БРЮЗІНА

Ведучий – Я. ІОТКА

ВХІД ВІЛЬНИЙ

ДОДАТОК Г

Програма практичної частини творчого проєкту

Арія Графині
з опери "Весілля Фігаро"

Український текст Є. Дробязка

В. А. Моцарт

Larghetto

4

etc.

7

10

15

Графиня

Зглянь - ся
роу - ги, а -

2

19

ти, бо - же лю - бо - ві, на мій
mor qual - che ris - to - ro al mio

23

сму - ток на мій од - чай!
duo - lo, a miei sos - pir!

27

По - вер - ни по - ру чу - до - ву
O mi rendi il mio te - so - ro,

31

Чи ме - ні по - мер - ти дай чи ме - ні по - мер - ти
o mi la - scia al men mo - rir, o mi la - scia amen mo -

cresc.

36

дай! Зглянь ся ти бо-же лю-бо-ві на мій сму-ток, мій од-чай! По-вер-
 rir! Por - gi a - mor, qual che ris - to - ro al mio duo - lo a miei so - spir! O mi

39

ни чу-до-ву по ру, чи ме-ні по-мер-ти дай! по-
 ren - di il mio te - so - ro, o mi la - - - scia al men to - rir! al -

44

мер-ти дай! по-вер-ни по-ру чу-до-ву чи ме
 ten to - rir! O mi ren - di il te - so - ro, o mi

48

ни по-мер-ти дай!
 la scia al men to - rir!

LA BOHÈME

BY

G. PUCCINI

ACT 1. SOLO DI MIMI: *Sì. Mi chiamano Mimi*

Canto
Voice

Andante lento (♩ = 40)

Piano

Sì. Mi chia - ma - no Mi - mi ma il mio
They call me Mi - mi, But my

no - me è Lu - ci - a — La sto - ria mia è bre - ve —
name is Lu - ci - a — My sto - ry is a short one —

— A te - la o a se - ta ri - ca - mo in ca - sa e fuo - ri
— Fine sat - in stuffs or silk I deft - ly em - broid - er;

pp *ppp* *pp*

Copyright MDCCCXCVI by G. Ricordi & Co.

Copyright 1909 by G. Ricordi & Co.

114079 All rights of performance, reproduction, translation and transcription are strictly reserved.

M
1508
P977p83

158045 3

rall.

Son tran-quil-la e lie-ta ed è mio sva-go far gi-glie ro-se Mi
I am content and hap-py, The rose and li-ly I make for pas-time These

espress.

pp

rall.

Andante calmo (♩ = 54)
dolcemente

piac-cion quel-le co-se che han sì dol-ce ma-
flow'rs give me pleas-ure as in mag-ic-al

dolce

molto piano

rit.

li-a, che par-la-no d'a-mor, di pri-ma-
ac-cents They speak to me of love, of beau-teous

col canto

pp

4

ve - re, *spring - time* *p* che of

par - la - no di so - gni e di chi - me - re, *pp* quel - le
fancies and of vi - sions bright they tell me, such as

ten. *a tempo* co - se che han no-me po - e - si - a Lei m'in - ten - de?
po - ets, and on-ly po - ets know Do you hear me?

a tempo *rall.* *col canto*

Lentamente

Mi chiama - no Mi - mi, il per - ch  non so.
They call me Mi - mi, But I know not why!

molto espressivo *pp* *pp*

Allegretto moderato (♩ = 144)
con semplicit 

So - la mi fo il pran - zo da me stes - sa. Non
All by my - self I take my fru - gal sup - per; To

p

poco rall. *a piacere*

va - do sem - pre a mes - sa ma pre - go as - sai il Si - gnor. Vi - vo
mass not oft re - pair - ing, Yet oft I pray to God. In my

pp poco rall. *col canto*

6

a tempo

so - la, so - let - ta, là in u - na bian - ca ca - me -
 room live I lone - ly, Up at the top there in my lit - tle

p
a tempo

poco rall.

ret - ta: guar - do sui tet - tie in cie - - lo,
 cham - ber A - bore the house-tops so loft - y

pp poco rall.

Andante molto sostenuto
con molto anima

ma quan - do vien lo sge - lo il pri - mo so - le è
 Yet the glad sun first greets me, Af - ter the frost is

pp *cresc. poco a poco*

con grande espansione

mi - o _____ il pri - mo ba - cio del - l'a -
o - ver _____ *Spring's* first sweet fra - grant kiss is

con espressione intensa

pri - le è mi - o! _____ il pri - mo
mine, _____ is mine! _____ Her first bright

dim. *pp*

rall.

so - le è mi - o! _____ Ger -
sun - beam is mine! _____ A

rall.

I^o tempo Andante agitando appena

mo - glia in un va - so u - na ro - sa Fo - glia a fo - glia la
 rose as her pet - als are open - ing Do I ten - der - ly

I^o tempo Andante agitando appena

pp

allarg. *ten.*

spi - o! Co - sì gen - til il pro - fu - mo d'un
 cher - ish Ah! What a charm lies for me in her

allarg. *col canto* *p*

calmo come prima

fior ————— Mai fior ch'io fac - cio, ahi -
 fra - grance! ————— A - las! Those flow'rs I

calmo come prima *pp* *ppp*

mè! — i fior ch'io fac - cio, ahi - mè, non han - no o -
 make, — The flow'rs I fash - ion, a - las! they have no

ten.

poco rit.

do - re! Al - tro di me non le sa - pre - i nar - ra - re:
 per - fume! More than just this I can - not find to tell you,

*senza rigore di tempo
 con naturalezza*

10

a tempo rall.

pp

so - no la sua vi - ci - na che la vien fuo - ri d'ora a im - por - tu - na - re.
 I'm a tire - some neigh - bour that at an awk - ward mo - ment in - trudes up - on you.

5

4



Mascagni
Voi lo sapete
from Cavalleria Rusticana

Largo assai sostenuto. (♩ = 50.)

SANTUZZA.
mestamente con semplicità.

p
Voi lo sa-pete, o mam-ma,

pri-ma d'an-dar sol - da - to Tu - rid - du a - veva a Lo - la e -

m.d.

- ter - na fe giu - ra - to, a - ve-va a Lo - la e - ter - na fe gui -

ra - to — Tor - nò, la sep - pe spo. - sa,

legatiss.

Cd Sheet Music (tm) -- Mascagni -- Voi lo sapete

cresc.

e con un nuovo a - mo - re — vol - le spe-gner la fiam - ma

cresc.

calando. poco rit.

che gli bru - cia - va il co - re m'a - mò,

a tempo.

poco rit.

m.s.

pp a tempo.

ravvivando.

più f

ff rit.

con grande passione.

l'a - ma - i, l'a - ma - i, ah! — l'a -

accel. poco a poco espress.

sentito.

più f

ff rit. f

ma - i.

ff

ff grandioso appassion. affrett.

poco rit.

Cd Sheet Music (tm) -- Mascagni -- Voi lo sapete

pp

Quell' in - vi - da d'o - gni de - li - zia

pp legatissimo.

mi - a, del suo spo - so di - men - ti - ca,

ar - se di ge - lo - si - a, ar - se di ge - lo -

rinforz. e string. assai.

f rit.

si - a. Me l'ha ra - pi - to, me l'ha ra -

ff rit.

Cd Sheet Music (tm) -- Mascagni -- Voi lo sapete

The musical score is written for voice and piano. It begins with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature. The vocal line starts with the lyrics "pi - to" and "Pri - va dell' o - nor". The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line in the left hand and a more active melody in the right hand.

The second system introduces the lyrics "mi - o, dell' o - nor mi - o ri - man - go: Lo - la e Tu - rid - du". The piano part includes triplets and a crescendo leading to "ed animando".

The third system continues with "s'a - ma - no, Lo - la e Tu - rid - du s'a - ma - no, io". The piano accompaniment features prominent triplets in both hands.

The final system concludes with the lyrics "pian - go, io pian - go, io pian - - go!". The piano part ends with a flourish and a final chord.

Performance markings include *p* (piano), *più f* (more forte), *cresc. ed animando.* (crescendo and with animation), and *And.* (Andante).

Перша арія панночки

з опери "Вій"

Лібретто М. Кропивницького
(за М. Гоголем)

Музика М. Вериківського

Moderato ♩ = 88

мерк ме - ні й о - гид?

mf

tr

p *tr*

Хай ді - во - ча кра - са змар - ні - є, хай ру - са ко - са на-

p *tr*

tr

ві - ки по - си - ві - є, в о - чах ча - рів - ний про - мінь

tr

згас - не, ду - ша бо - ля - ща ниш - ком за - сне —

про - па ло, вмер - ло все жит - тя...

Ні до ко-го при-хи-ли - ти -

ся, ні з ким жа лем по - ді - ли - ти - ся, ні - хто

101

сер - день-ка не вспо - ко - є, ой ні-хто труд-не-є не за - го - є.

p Ох, і тяж - ке мо-є го - - - ре! *mf* *p*

pp

Пісня Маріци

Andantino con animato

Імре Кальман

Український текст Олександра Вратарьова*

Зно-ву му-зи-ка ча-клу-є І пли-ве у си-ню даль, і сми-чок стру

ну ці-лу-є, на-че дів-чи-ну скри-паль. На ло-зі кри-шталь ро-си,

всю ди рід-ні го-ло-си! Скрип-ка гра-є, мов спі-ва-є Чар-даш, що на всі ча-

2

17 **Allegro**

си. Тут мій край мо - я ко-лис - ка, тут прой-шло мо - є ди-тин - ство, і бри-нить не

24 мов на-мис-то, Чар-даш, тіль-ки чар-даш! Зо-ло-та ло-за То-ка-ю, хви-ля віль но-го Ду-на-ю,

31 Все ме-ні зав-жди спі ва - є Чар-даш, тіль-ки чар - даш! Хай по ко - лу хо-дить ча - ра, і лю-бов да

38 ру-є ча-ри, і лу на - є ве чо ра-ми чар-даш, тіль-ки чар - даш! Не че -

44 **più mosso** **rubato** **rit.**

кай! — Грай, скри-па-лю, грай! — Твій мо-тив тор - ка-є сер - це, і лу - на-є

50 **rit.** **marcato** **molto rit.** [a tempo]

і смі-єть ся І ле-тить за не - бо - край! — За не-бо-кра - єм, — деь там, да-

57 **molto rit.**

ле - ко, — круж-ля - є мрі - я — не мов ле - ле - ка. — Я зна-ю,

63 **Allegro**

що знай - ду я ту сте - жи - ну, де лю-бов сво - ю зу-стрі-ну, жду я — сво-ю лю-

4

69 *rit.* [a tempo]

бов! За не-бо - кра - єм, _____ де-сь там, да - ле - ко, _____ круж-ля - є мрі - я _____

76 *rit.* *molto rit.* *Allegro* *f*

не-мов ле - ле - ка. _____ Я зна-ю, що знай-ду я ту сте-жи-ну, _____

81

де лю-бов сво - ю зу-стрі-ну, жду я _____ сво-ю лю - бов! _____ Од-на во - на да - ру - є _____

88 *rit.*

лю - дям кри - ла. Щоб ду-ша тво - я ле - ті - ла! Щас-тя нам да - ру - є лю-бов! _____

МИРТЫ

Цикл песен
Соч. 25

Посвящение

Ф. РЮККЕРТ

MYRTEN

Liederkreis
Op. 25

Widmung

F. RÜCKERT

Перевод А. Ефременкова

Ноты с сайта - www.notarhiv.ru

Соч. 25 №1

Innig, lebhaft [С душой, живо] mf

Ты ярче звезд, светлее
Ты вечное сердце у меня
Du meine See-le, du mein

дн-
ня,
Herz,
ты мой во-сторг и скорбь моя;
ты моя радость, грусть моя;
du meine Wonne, o du mein Schmerz, du meine

мир, где я блуждаю, лазурный свет и мгла ноч-
ли - латы со мною, стобой мой путь от-рад-ней
Welt, in der ich le-be, mein Him-mel du, dar-ein ich

- на - я, ты мой чер. тог, ку - да уй - ти я мог от
 вдво - е, те - бе од - ной вве - рял не раз пе - чаль мо -
 schwe - be, o du mein Grab, in das hin - ab ich e - wig

rit. a tempo *p*
 всех зем. ных тре - вор! Ты мой по.
 ю втя - же - лый час! Ты мой по.
 mei - nen Küm - mer gab! Du bist die

- кой, ты мир же - лан - ный,
 - кой, ты мир же - лан - ный,
 Ruh, du bist der Frie - den,

ты чуд. ный дар, судь - бо ю
 ты как за - ря во мгле ту -
 du bist vom Him - mel mir be.

дан - ный. Я, по - лю - бив, му - дре - е стал, по - знав лю -
 - ман - ной, лишь на ме - ня твой луч у - пал, в сво - их гла -
schie - den. Daß du mich liebst, macht mich mir wert, dein Blick hat

б - овь, се - бя по - знал. На крыльях ввысь ты мчишь ме -
 - зах я вы - ше стал. И ясен мир и всё во -
mich vor mir ver - klärt. Du hebst mich lie - bend ü - ber

rit. a tempo

p

ня, мой вер - ный друг, лю - бовь мо - я!
 - круг, мой вер - ный, мой пре - крас - ный друг!
mich, mein gu - ter Geist, mein beß - res Ich!

rit.

Ты яр - чезвезд, светле - е дня, ты мой вос - торг и скорбь мо -
 Ты веч. новсерд - це у ме - ня, ты мо - я ра - дость, грусть мо -
Du mei - ne See - le, du mein Herz, du mei - ne Wonn; o du mein

a tempo

f

Steigend und eilend
[С подъемом, ускоряя]

- я; ты э - тот мир, где я блуж - да - ю, ла - зур - ный
- я; всё раз - де - ли - ла ты со мно - ю, сто - бой мой
Schmerz, du meine Welt, in der ich le - be, mein Him - mel

rit.
свет и мгла ноч - на - я, мой вер - ный друг, лю - бовь мо -
путь от - рад - ней вдво - е, мой вер - ный, мой пре - крас - ный
du, dar - ein ich schwe - be, mein gu - ter Geist, mein be - ses - ses

a tempo
- я!
друг!
Ich!

rit. a tempo

rit.

ВОЗВРАТИЛАСЬ ДЕВУШКА С ПРОГУЛКИ

FLICKAN KOM IFRÅN SIN ÄLSKLINGS MÖTE

Слова Ю. Л. РУНЕБЕРГА
Dikter av J. L. RUNEBERG
Перевод со шведского М. Слонова

Moderato

Воз-вра-ти-лась де-вуш-ка с про-
Flic-kan kom i-från sin älsklings

- гул - ки, бы - ли ру - ки крас - ны. Мать спро -
тё - те, ком мед rö - da hän - der. Mo - dern

- си - ла: "Что так крас - ны тво - и ру - ки, доч - ка?"
sa - de: "Var - av rod - na di - na hän - der, flic - ka?"

"Р по - ле ро - зы я сры - ва - ла, ма - ма,
"Flic - kan sa - de: "Jag har plo - ckat ro - sor

6

ру - ки мне ши - пы их на - ко - ло - ли..."
 och på tör - nen stun - git mi - na hän - der."

Вновь вер - ну - лась де - вуш - ка с про -
 Ä - ter kom hon från sin älsk - lings

- гу - ки, были а - лы гу - бы... Мать спро - си - ла: Что так а - лы тво - и
 mö - te, kom med rö - da läp - par. Mo - dern sa - de: "Var - av rod - na di - na

гу - бы, доч - ка?" „Я в са - ду ма - ли - ну е - ла, ма - ма,
 läp - par, flic - ka?" Flic - kan sa - de: "Jag har ä - tit hal - lon

сок е - е мо - и о - кра - сил гу - бы..."
 och med saf - ten må - lat mi - na läp - par."

mp

Вновь вер - ну - лась де - вуш - ка спро -
 A - ter kom hon från sin älsk - lings

mf *p*

- гул - ки, бы - ли блед - ны ше - ки. Мать спро - си - ла:
 mö - te, kom med ble - ka kin - der. Mo - dern sa - de:

"Что с то - бой? Как блед - ны тво - и
 "Var - av blek - na di - na kin - der,

poco a poco cresc. e sollicitato

8

ше - ки!..“ Дочь ска - за - ла:
flic - ka? *Flic - kan sa - de:*

„Рой мо - гй лу,
Red en grav, o

ма - ма!
mo der!

Ты ме - ня за - рой ско - рей в мо -
Göt mig där och ställ ett kors där -

- ги - лу, крест по
- ö - ver, och på

- ставь ты с над - пи - сью та -
kor set ri - sta, som jag

Largamente *a tempo*
- ко - ю: „Раз при-шла, и ру - ки бы - ли
sa - ger: ”En gång kom hon hem med rö - da

крас - ны, крас - ны от е - го по - жа - тий
hän - der, ty de rod - nat mel - lan äl - skarns

жар - ких!
här - der.

Раз при-шла, и а - лы бы - ли
En gång kom hon hem med rö - da

meno f

гу - бы
lär - rar,

от е - го го - ря - чих по - це -
ty de rod - nat in - der äl - skarns

mf

- лу - ев,
lär - rar.

а по - том и след - ны - ми ще -
Se - nast kom hon hem med ble - ka

mf

- ка - ми,
kin - der,

что сгу - би - ла их е - го из - ме - на".
ty de blek - nat genom äl - skarns o - tron."

mf

ЖУРАВКА

Слова В. ЮХИМОВИЧА

А. БИЛАШ

Вільно, схвильовано

нар *f*

mp

rit.

Набор нот - Владимир Захаров. Транспорт нот - Александр Кондаков.
Также ноты можно найти на сайте www.notarhiv.ru

2

ЖУРАВКА

a tempo

Чом жу - рав - ка об кри - жи - ну

mp

за - би - - - лась криль - ми?

mf

Не взяв ме - не за дру - - - жи - ну, —

ЖУРАВКА

3

First system of the musical score. The vocal line (treble clef) has the lyrics "в сві-тил - ки візь - ми." with a *p più vivo* marking above it. The piano accompaniment (grand staff) features a *f* (forte) dynamic and a *p più vivo* marking. The system concludes with a *rit.* (ritardando) marking.

Second system of the musical score. The vocal line (treble clef) has the lyrics "Не взяв ме - не за дру - - - жи - ну, —" with a *p più vivo* marking above it. The piano accompaniment (grand staff) also features a *p più vivo* marking. The system concludes with a *rit.* (ritardando) marking.

Third system of the musical score. The vocal line (treble clef) has the lyrics "в сві - тил - - - ки візь - ми." with a *p più vivo* marking above it. The piano accompaniment (grand staff) also features a *p più vivo* marking. The system concludes with a *rit.* (ritardando) marking.

4

ЖУРАВКА

The musical score is for a song titled 'Журавка' (The Crane). It is written for voice and piano. The key signature has four flats (B-flat, E-flat, A-flat, D-flat), and the time signature is 4/4. The score consists of two systems. The first system has a vocal line with the lyrics 'Я ве - - - сел - ко - - - ю яс - - - но - ю' and a piano accompaniment. The second system continues the vocal line with 'за - сві - - - чу то - - бі.' and the piano accompaniment. The piano part features a prominent arpeggiated figure in the left hand. Dynamics include *sf* (sforzando) and *pp* (pianissimo).

Де ж отого розрив-зіля
 Ти не обманув,
 Що не кликав на весілля
 Лиш мене одну?

Може місяц на ту пору
 За хмару зайшов,
 Що ти вже до мого двору
 Шляху не знайшов?

Та як з нею, не зі мною
 Будеш ти в журбі —
 Я веселкою ясною
 Засвічу тобі.



Микола Вороний
1871–1942

НІЧОГО, НІЧОГО

Тенор

Слова М. Вороного

Mosso, molto agitando

mp

Hi

mp

- чо - го, ні чо - го! Ні цві - ту буй - но - го, ні
 про - мін - ня сон - ця, ні ус - мі - ху з не - ба, ні
 сна ча - рів - но - го, ні чо - го, ні чо - го не

154

тре - ба!

Не - си - ла, не - си - ла... бо

ру - чень - ка ми - ла вли - ла в мо - е сер - це от -

155

cresc. a poco rall. *a tempo*
f

- ру - ти, мій рай о - гань - би - ла... Не -

cresc. a poco rall.
a tempo

- си - ла, не - си - ла за - бу - ти!

mf *f* *veloce* *ff*



Чом, чом не прийшов

Обробка О. Чишка

Allegretto

нар *p*

cresc.

Allegro

f poco acceler. *cresc.* *ff*

p **Poco meno mosso Scherzando**

Чом, чом не при_йшов, як ще мі_сяць

string. *p sub.*

не зі_йшов? То_ ді те_ бе при_нес_ ло, як со_ неч_ ко

The first system of the musical score is in B-flat major (two flats). The vocal line (treble clef) begins with a half note G4, followed by eighth notes A4-B4, quarter notes C5-B4, and eighth notes A4-G4. The piano accompaniment (grand staff) features a flowing eighth-note pattern in the right hand and a steady quarter-note bass line in the left hand.

уже зійшло. То_ ді те_ бе при_нес_ ло, як со_ неч_ ко вже зійшло.

ten.

p *colla parte*

The second system continues the melody. The vocal line includes a tenor extension marked *ten.* over the final note. The piano accompaniment features a piano dynamic marking *p* and a section marked *colla parte* where the piano part plays in unison with the vocal line.

Гей!

f *pp* *rit.*

The third system concludes the piece. It begins with a vocal line marked *rit.* (ritardando) and the word "Гей!". The piano accompaniment starts with a forte dynamic *f* and ends with a very soft *pp* and *rit.* marking.

Meno mosso Teneramente

Прий_ди ми_лий, пре_хо_ро_ший, скинь чо_бо_ти, прийди бо_сый,

p

8^{va}

що́б під_ків_ки не бряж_ча_ли, що́б со_ба_ки не гар_ча_ли.

pp

poco accel.

p sub. *rit. molto* **Allegro**

Шо́б під_ків_ки не бряжча_ли, що́б со_ба_ки не гар_ча_ли.

p sub. *rit. molto* *pp*

f Гей! *poco rit* *a tempo* Гей! Гей!

f *poco rit* *a tempo*

Чом, чом не прийшов.
 Як ще місяць не зійшов?
 Тоді тебе принесло,
 Як сонечко вже зійшло. } *Двічі*
 Гей!

Прийди, милий, прехороший,
 Скинь чоботи, прийди босий,
 Щоб підківки не бряжчали, } *Двічі*
 Щоб собаки не гарчали. }
 Гей!

Чом, чом не прийшов.
 Як я говорила?
 А у мене цілу нічку
 Свічечка горіла. } *Двічі*
 Гей!

Прийди ж милий, прехороший,
 Скинь чоботи, прийди босий,
 Щоб підківки не бряжчали, } *Двічі*
 Щоб собаки не гарчали. }
 Гей! Гей! Гей!