

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

НІКОЛАЄНКО Євгенія Володимирівна

***СИНТЕЗ ФОРМ І ЗМІСТУ ВОКАЛЬНОГО
ТВОРУ: ЕСТЕТИЧНИЙ І ВИКОНАВСЬКИЙ
АСПЕКТИ***

ТЕОРЕТИЧНА ЧАСТИНА

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

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

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

Рецензент:
заслужений діяч мистецтв України,
кандидат педагогічних наук,
професор **Л. В. Костенко**

Допущено до захисту:
в. о. зав. кафедри, професор
Л. В. Костенко

Анотація. У теоретичній роботі магістерського творчого проєкту розглянуто явище синтезу форми та змісту у вокальному творі крізь призму естетичних та виконавських аспектів. Дослідження охоплює аналіз західноєвропейської та української вокальної традиції, виявляючи жанрово-стильові особливості, драматургічні принципи та інтерпретаційні підходи у творах А. Вівальді, Г.Ф. Генделя, Р. Штольца, Г. Жуковського, А. Кос-Анатольського, Е. Бриліна та Т. Поліщук. У роботі здійснено порівняльний виконавський аналіз, визначено вплив національної специфіки на формування художнього образу й інтонаційної виразності. Окрему увагу приділено творчому проєкту, що передбачає підготовку, інтерпретацію та сценічну реалізацію вокальних творів, включно з режисерсько-драматургічною побудовою і сценічною візією виконання. Отримані результати поглиблюють розуміння методики роботи над вокальним репертуаром та можуть бути використані у викладацькій, концертно-виконавській і дослідницькій діяльності.

Ключові слова: синтез форми і змісту, вокальний твір, виконавський аналіз, жанрово-стильові особливості, інтерпретація, сценічна візія, драматургія, українська вокальна традиція, барокова арія, оперета, народна пісня, методика викладання вокалу.

Abstract. The theoretical component of the master's creative project examines the phenomenon of the synthesis of form and content in vocal music through the lens of aesthetic and performance aspects. The research encompasses an analysis of Western European and Ukrainian vocal traditions, identifying genre and stylistic features, dramaturgical principles, and interpretative approaches in the works of A. Vivaldi, G.F. Handel, R. Stolz, H. Zhukovsky, A. Kos-Anatolsky, E. Brylin, and T. Polishchuk. The study includes a comparative performance analysis, determining the influence of national specificity on the formation of the artistic image and intonational expressiveness. Particular attention is devoted to the creative project, which involves the preparation, interpretation, and stage realization of vocal works, including directorial and dramaturgical structuring as well as the stage vision of performance. The findings contribute to a deeper understanding of methodologies for working with vocal repertoire and may be applied in teaching, concert performance, and research activities.

Keywords: synthesis of form and content, vocal work, performance analysis, genre and stylistic features, interpretation, stage vision, dramaturgy, Ukrainian vocal tradition, Baroque aria, operetta, folk song, vocal pedagogy.

ЗМІСТ

ВСТУП	4
РОЗДІЛ I. АНАЛІЗ СИНТЕЗУ ФОРМ І ЗМІСТУ У ТВОРАХ ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОЇ ТРАДИЦІЇ	11
1.1. Бароковий синтез віртуозності та афектної виразності в арії А. Вівальді «Vieni, vieni o mio diletto»: виконавські особливості	11
1.2. Драматургія та форма в арії Альміри з опери «Рінальдо» Г.Ф. Генделя: інтерпретаційні аспекти	16
1.3. Жанрові особливості та виконавська стилістика пісні Р. Штольца «Du sollst der Kaiser meiner Seele sein» з оперети «Фаворит»	19
Висновки до розділу 1	22
РОЗДІЛ II. НАЦІОНАЛЬНА СПЕЦИФІКА СИНТЕЗУ ФОРМ І ЗМІСТУ У ТВОРАХ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ	25
2.1. Оперна драматургія та вокальна техніка в арії Насті з опери «Чудасія, та й годі» Г. Жуковського	25
2.2. Фольклорна основа та композиторська інтерпретація у творах А. Кос-Анатольського «Біла Тиса, Чорна Тиса» та Е. Бриліна «Летіли гусоньки»: виконавський аналіз	29
2.3. Синтез автентичності та сучасної обробки в українській народній пісні «Мельник» (обробка Т. Поліщук): компаративний аналіз інтерпретацій	33
Висновки до розділу 2	36
РОЗДІЛ III. ВТІЛЕННЯ ТВОРЧОГО ПРОЄКТУ: ІНТЕРПРЕТАЦІЯ, РЕЖИСУРА, ПРЕЗЕНТАЦІЯ	38
3.1. Етапи підготовки та інтерпретаційна робота над вокальними творами..	38
3.2. Сценічна адаптація та режисерсько-драматургічна побудова виконання вокальних творів.....	39
3.3. Сценічна реалізація та апробація творчого проєкту: режисура, драматургія, сценічна візія.....	41
Висновки до розділу 3.....	43
ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ	44
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	46
ДОДАТКИ	49

ВСТУП

Сольне вокальне виконавство як вид музично-сценічної діяльності відіграє ключову роль у формуванні висококваліфікованого фахівця у сфері музичного мистецтва. У процесі здобуття другого (магістерського) рівня вищої освіти цей напрям набуває особливої ваги, адже передбачає не лише опанування технічних аспектів співу, а й глибоке розуміння синтезу форм і змісту вокального твору як основи досконалої художньої інтерпретації.

У центрі уваги виконавця завжди знаходиться вокальний твір як цілісне естетичне явище, де синтез форми й змісту постає в органічній єдності. Це вимагає від співака здатності до аналітичного осмислення композиції з позицій взаємопроникнення структурних елементів та образно-сміслових компонентів, виявлення драматургічних опор через призму естетичних і виконавських аспектів. Сучасні тенденції розвитку виконавського мистецтва висувають нові вимоги до артиста: він має бути не лише технічно досконалим, а й інтерпретатором-мистецтвознавцем, здатним до рефлексивного осмислення синтезу форм і змісту як основи творчої співучасті в розкритті ідеї твору.

Тематика обраного магістерського творчого проєкту *«Синтез форм і змісту вокального твору: естетичний і виконавський аспекти»* обумовлена прагненням осмислити багатокомпонентну природу вокального мистецтва, зокрема діалектичний взаємозв'язок між структурною організацією твору та його образним наповненням. Естетичний аспект синтезу розкривається через аналіз того, як формальні елементи – мелодична лінія, гармонічна вертикаль, ритмічна організація, фактурні особливості – органічно поєднуються зі змістовими компонентами: поетичним текстом, емоційним підтекстом, образною символікою. Виконавський аспект передбачає практичне втілення цього синтезу через інтерпретаційні рішення, що дозволяють виявити діалогічний характер виконання як процесу взаємодії співака з авторським текстом, композиторським задумом, культурно-історичним контекстом та власними творчими інтенціями.

Зважаючи на цілісність синтезу форм і змісту в інтерпретаційному акті, у межах дослідження було обрано твори різних епох, жанрів і стильових напрямів. Така підбірка дозволяє продемонструвати, як естетичні та виконавські аспекти синтезу проявляються в різноманітних композиціях: від барокової арії, де синтез форми й змісту підпорядкований принципам риторичної виразності, до романтичної пісні, де цей синтез набуває психологічної заглибленості, та сучасного твору, в якому синтез форм та змісту може базуватися на нетрадиційних звуковисотних і ритмічних структурах. Така структурна побудова магістерського творчого проєкту покликана відтворити динаміку синтезу форм і змісту у процесі сценічного втілення вокальних творів різних стильових парадигм.

У контексті означеної проблеми актуальним є звернення до наукових досліджень, присвячених феномену синтезу форм і змісту у вокальній інтерпретації, взаємодії структурних та образних компонентів у музичних творах, естетичній природі виконавства як творчого процесу. Аналіз літератури дозволяє констатувати, що синтез форм і змісту у вокальному мистецтві розглядається як багатовимірне явище, що поєднує аналітичну роботу з музичним текстом, опанування технічних засобів виконання та розкриття образного змісту композиції через естетичні та виконавські аспекти інтерпретації. Значний науковий доробок у цій галузі представлено працями А. Власової [5], Й. Волинського [6], Т. Галайчак [7], Н. Герасимової-Персидської [8; 9], О. Гнатишина [11], Т. Грінченко [12], Н. Дрожжиної [13], О. Корчової [15], М. Мартинюк [16], А. Мухи [17], Юань Сінь [23], Н. Яропуд [25] у яких підкреслюється значення синтезу форм і змісту як основи виконавської інтерпретації та творчої співучасті у музичному процесі.

У межах обраної теми важливим є також урахування національного культурного контексту, зокрема впливу фольклорної традиції на формування синтезу форм і змісту в українській вокальній музиці. Звернення до творів українських композиторів дозволяє дослідити, як естетичні та виконавські аспекти цього синтезу проявляються в поєднанні глибини інтонаційної основи,

що сягає корінням народної творчості, з сучасними принципами композиторського письма та виконавського втілення. В цьому контексті синтез форм і змісту набуває особливої значущості як засіб збереження та творчої інтерпретації національної музичної ідентичності.

Таким чином, предмет інтерпретації в контексті синтезу форм і змісту вокального твору не обмежується лише нотним текстом, а охоплює широкий спектр виконавських рішень, зумовлених комплексним аналізом того, як естетичні та виконавські аспекти взаємодіють у процесі творення цілісного художнього образу. Це включає дослідження форми, художнього змісту, жанрово-стильових характеристик, драматургії, а також особистісного прочитання музичного матеріалу через призму синтезу структурних і змістовних компонентів.

Об'єкт дослідження – вокальне мистецтво в аспекті синтезу форм і змісту при інтерпретації вокальних творів.

Предмет дослідження – синтез форми й змісту вокального твору в естетичному та виконавському аспектах у процесі інтерпретації творів концертної програми магістерського творчого проєкту.

Мета дослідження – з'ясувати особливості синтезу форм і змісту вокального твору у контексті естетичних і виконавських аспектів інтерпретації та розкрити механізми їхньої взаємодії у формуванні цілісного художнього образу у сольному вокальному виконанні.

Матеріали та методи дослідження. Для реалізації поставлених завдань у контексті дослідження синтезу форм і змісту вокального твору були використані наступні **методи**:

теоретичні: аналіз і узагальнення науково-методичної літератури з проблем синтезу форм і змісту у вокальному мистецтві, порівняльний аналіз різних підходів до інтерпретації естетичних і виконавських аспектів вокальних творів;

емпіричні: спостереження за виконавською діяльністю з акцентом на реалізацію синтезу форм і змісту, саморефлексія щодо власного досвіду

втілення естетичних та виконавських аспектів інтерпретації, аналіз особистого виконавського досвіду крізь призму взаємодії структурних та змістовних компонентів;

аналітичні: музикознавчий аналіз творів у контексті синтезу форм і змісту, інтерпретаційне моделювання з урахуванням естетичних та виконавських аспектів художнього втілення.

Концертна програма магістерського творчого проекту складається з вокальних творів різних епох, стилів і жанрів, що дозволяє комплексно висвітлити механізми синтезу форм й змісту в різноманітних стильових контекстах. До програми увійшли такі композиції: А. Вівальді – «Vieni, vieni o mio diletto» (3 хв) – демонстрація синтезу барокової форми з афектною змістовністю; Г. Жуковський – Арія Насті з опери «Чудася, та й годі» (4 хв) – приклад синтезу національної інтонаційності з оперною драматургією; А. Кос-Анатольський – «Біла Тиса, Чорна Тиса» (4 хв 15 сек) – втілення синтезу фольклорного змісту з авторською формою; українська народна пісня в обробці Т. Поліщук – «Мельник» (3 хв 30 сек) – синтез автентичного змісту з композиторською інтерпретацією форми; Є. Брилін – «Летіли гусоньки» (4 хв) – синтез модерної гармонічної мови з традиційною образністю; Роберт Штольц – пісня з оперети «Фаворит» «Du sollst der Kaiser meiner Seele sein» (4 хв 45 сек) – синтез легкого жанру з романтичною змістовністю; Г.Ф. Гендель – Арія Альміри з опери «Рінальдо» (5 хв 10 сек) – синтез віртуозної форми з драматичним змістом. Загальне звучання концертної програми орієнтовно **30** хвилин.

Мета проекту – виявити аналітичні засади синтезу форм і змісту вокального твору та реалізувати їхнє оригінальне виконавське втілення з урахуванням естетичних і виконавських аспектів інтерпретації (від концептуального задуму до концертного втілення).

Головна концепція проекту полягає в репрезентації різножанрової вокальної творчості через призму синтезу форм і змісту, демонстрації найкращих зразків музичного мистецтва як носіїв цілісної єдності структурних

та образних компонентів, а також у формуванні у слухача високої духовної культури та інтелектуального осмислення естетичних і виконавських аспектів музичного контенту.

Для досягнення поставленої мети були сформульовані такі **завдання** творчого проєкту:

- здійснити жанрово-стильову характеристику обраного репертуару з акцентом на особливості синтезу форм і змісту в кожному творі;
- проаналізувати взаємодію форми, змісту та засобів художньої виразності у представлених вокальних творах через призму естетичних аспектів;
- визначити технічні й інтерпретаційні особливості виконання творів у контексті виконавських аспектів синтезу структурних і змістовних компонентів;
- реалізувати концертне виконання програми як практичне втілення синтезу форм і змісту вокального твору;
- презентувати результати дослідження естетичних і виконавських аспектів у науково-практичному форматі.

Апробація магістерського творчого проєкту. Усі розділи проєкту були виконані автором самостійно. Основні положення й висновки щодо синтезу форм і змісту вокального твору презентовано у формі наукових доповідей на конференціях всеукраїнського та міжнародного рівнів: II Міжнародна науково-практична конференція «РОЗВИТОК ОСВІТИ В ЄВРОПЕЙСЬКОМУ ПРОСТОРИ: НАЦІОНАЛЬНІ ВИКЛИКИ ТА ТРАНСНАЦІОНАЛЬНІ ПЕРСПЕКТИВИ» (14-15 листопада 2024 року м. Ніжин); VII Всеукраїнської студентської науково-практичної конференції «Мистецька освіта очима молодого науковця» (Ніжин, листопад 2024); Міжнародна науково-практична конференція «ФЕНОМЕНОЛОГІЧНІ ПАРАДИГМИ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА» пам'яті академіка О. С. Тимошенка (Ніжин-Київ, грудень 2024); XXX всеукраїнська науково-практична конференція «Україна і Європа.

Діалог культур» (Чернігів, лютий 2025); IX Мистецько-педагогічні читання пам'яті професора О. Я. Ростовського «Мистецька освіта України в епоху глобальних змін: гуманістичні горизонти» (Ніжин, 28 березня 2025 року); Конференція молодих науковців «Молодь у науці» (НДУ, травень 2025); Міжнародна науково-практична конференція “Сучасні виклики та пріоритети розвитку науки, освіти, технологій і суспільства в умовах інформаційної трансформації” 14 серпня 2025 року в м. Стенфорд, США; VIII Всеукраїнська студентська науково-практична конференція «Мистецька освіта очима молодого науковця» (Ніжин, листопад 2025). Практична частина була реалізована у рамках виступів на творчих заходах, концертах та вокальних конкурсах, що підтверджує відповідність дослідження синтезу форм і змісту вимогам до фахового рівня магістра: Музейний фестиваль у складі вокального тріо «Паняночки» (вересень 2024, Німеччина с. Лінстов), «Свято української пісні» (січень 2025, м. Чернігів), «Вінок Кобзареві» (26.03.25, м. Ніжин), Апробація творчих проєктів (м. Чернігів 17 травня 2025 р.), «Аккорди майстерності» (23.05.25, Чернігів), Концерт вокальної музики. Апробація творчих проєктів (м. Ніжин, 23 червня 2025р.), 12.09.25 Концерт викладачів мистецьких шкіл «Мистецький Чернігів» (м. Чернігів, 12.09.25), Апробація творчих проєктів (03 грудня 2025р. м. Ніжин). Були надруковані дві статті в науково-методичних виданнях: «Синтез форми та змісту в арії Насті з опери Г. Жуковського «Чудосія та й годі»: виконавсько-драматургічний аспект. International Scientific and Practical Conference “Contemporary Challenges and Development Priorities in Science, Education, Technology and Society in the Context of Information Transformation”: Conference Proceedings (Stanford, USA, August 14, 2025). Stanford, USA: Golden Quill Publishing, 2025. С. 99 – 103; «Обробка української народної пісні «Мельник» Т. Поліщук: компаративний огляд трансформацій». Проблеми мистецької освіти та виконавства: збірник науково-методичних статей. Ніжин: НДУ ім. М. Гоголя, 2025. – Вип. 15. – 68 с.

Сучасна вища мистецька освіта трансформується не лише в контексті європеїзації освітнього процесу, а й у розумінні ролі випускника як

повноцінного учасника мистецького й культурного простору, здатного до глибокого осмислення синтезу форм і змісту у вокальному мистецтві. Це обумовлює потребу формувати фахівця, здатного не лише демонструвати високий рівень вокально-виконавських компетентностей, а й бути носієм розуміння естетичних і виконавських аспектів мистецтва, здатним до самоактуалізації через призму синтезу форм і змісту в умовах глобальних соціокультурних змін.

Відтак особливо актуалізується проблема вміння інтерпретувати вокальні твори через синтез їхніх форм і змісту як форма осмислення художньої реальності, професійного самовираження та виховання здатності аргументовано оцінювати мистецькі зразки у контексті естетичних і виконавських аспектів національної й світової культури.

Набуття таких умінь з позицій інформаційно-гносеологічного, комунікативного, виховного та методичного підходів до синтезу форм і змісту сприятиме формуванню системного сприйняття культурних процесів і дозволить майбутньому фахівцю інтегрувати здобуті знання про синтез естетичних і виконавських аспектів у нові соціокультурні ситуації. Виконавська інтерпретація, як процес особистісного переживання синтезу форм і змісту мистецтва, водночас стає джерелом внутрішнього розвитку вокаліста та підґрунтям його мистецько-педагогічної позиції.

Структура та обсяг роботи. Теоретична частина магістерського творчого проєкту складається зі вступу, трьох розділів, висновків до розділів, загальних висновків, списку використаних джерел (35 позицій) та трьох додатків. Загальний обсяг роботи становить 74 сторінки.

РОЗДІЛ I. АНАЛІЗ СИНТЕЗУ ФОРМ І ЗМІСТУ У ТВОРАХ ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОЇ ТРАДИЦІЇ

1.1. Бароковий синтез віртуозності та афектної виразності в арії

А. Вівальді «*Vieni, vieni o mio diletto*»: виконавські особливості

Синтез форм і змісту у вокальній музиці бароко являє собою складний художній феномен, де технічна віртуозність та емоційна виразність функціонують як нерозривна єдність. Особливо яскраво ця тенденція проявляється у творчості Антоніо Вівальді, де естетичні та виконавські аспекти арійного письма досягають високого рівня інтеграції. Барокова концепція афекту, що передбачає цілісне втілення певного емоційного стану через систему музично-риторичних засобів, вимагає від сучасного виконавця глибокого розуміння механізмів синтезу форм і змісту як основи автентичної інтерпретації.

Дана тенденція наукового підходу привертала увагу численних дослідників. Зокрема, у праці Н. Герасимової-Персидської про барокову музичну стилістику висвітлено специфіку національного варіанта бароко в українському контексті, де через риторику і структурну організацію музичного матеріалу формується виразна емоційна напруга, що тотожна західноєвропейській моделі афекту [9]. Її спостереження співвідносяться з загальноєвропейськими виконавськими традиціями, у яких поняття афекту пов'язане з використанням орнаментики, динамічної пластики та тембрової гнучкості як способу вираження внутрішнього змісту твору.

У свою чергу, культурологічний погляд на еволюцію вокального мистецтва представлений у статті А. Власової, де розглянуто взаємодію мовно-поетичного та музичного компонентів у сучасній українській пісні як засобу емоційної експресії [5]. Хоча дослідження спрямоване на новітні процеси, принцип синтезу текстуальної та музичної драматургії, закладений у бароковій традиції, залишається актуальним і сьогодні, формуючи основу художнього мислення виконавця.

Водночас, попри значний науковий доробок, питання конкретних виконавських аспектів синтезу форм і змісту в арії «*Vieni, vieni o mio diletto*» А. Вівальді залишається недостатньо дослідженим. Це обумовлює необхідність детального аналізу естетичних та виконавських аспектів даного твору як репрезентативного зразка барокового арійного письма, де технічна складність органічно поєднується з глибокою емоційною змістовністю.

Арія «*Vieni, vieni o mio diletto*» є характерним прикладом камерної вокальної лірики епохи бароко. Написана *Антоніо Вівальді* для сопрано й basso continuo, вона увійшла до збірки «*Arsilda, regina di Ponto*» (RV 679) як одна з найяскравіших і найчастіше виконуваних арій композитора, що поєднує в собі витонченість ліричної інтонації, афектну виразність та вокальну віртуозність.

Музично-текстовий зміст арії передає щемке прагнення ліричного героя до зустрічі з коханим. Плавна мелодійна лінія, переважно покладена на *legato*, будується на повторюваних інтонаційних зворотах, які увиразнюють благання, ніжність і трепет очікування. Текст («Прийди, прийди, о мій коханий, щоб дати мені спокій...») несе в собі чітко окреслений афект – журливу надію та емоційну вразливість, що є типовим для музичного мислення бароко, де афекти відігравали ключову роль у створенні художнього образу.

Структурна організація арії, побудована за принципом *da capo*, формує тричастинну репризну форму (A–B–A¹), яка є типовою для жанру барокової арії. Така форма передбачає повернення до початкового музичного матеріалу після контрастної середньої частини. У арії «*Vieni, vieni o mio diletto*» цей принцип дає змогу досягти цілісності музичної форми та водночас реалізувати динаміку афекту – від щирого заклику до емоційної глибини та повторного апелювання до адресата.

У першій частині (A) домінує мажорна ладова основа (Es-dur), що забезпечує світлий, піднесений емоційний фон, підкреслений синкопованим ритмом, плавною вокальною лінією та чітким метроритмом у супроводі. Характер музики – лагідно-закличний, що відповідає поетичному зверненню

до коханого. Мелодія насичена арко-тендітними інтонаціями, з елементами секвенцій та фразового розгортання, що підсилює риторичну експресію вокального звернення.

Середня частина (B) виконує функцію афектного контрасту – тут змінюється гармонічна площина (переходи до мінору), відбувається загальмування ритму, з'являється більше пауз, змінюється фактура акомпанементу, яка стає прозорішою й камернішою. Цей розділ емоційно заглиблений, сповнений інтимної туги й надії, що естетично поглиблює переживання закоханого персонажа. Гармонічна мова стає більш хроматизованою, особливо у каденційних зонах, що створює напруження й експресію.

Повернення до початкового матеріалу (A¹) у репризі не є простою репродукцією. Відповідно до традицій італійської барокової вокальної практики, передбачається імпровізаційне орнаментування вокальної лінії. Саме тут виконавець має продемонструвати не лише технічну майстерність, а й глибоке стилістичне розуміння музичного матеріалу. Бароковий принцип *affetti* проявляється в акустичному «оживленні» повтору: до мелодії додаються мелізми, аподжиятури, форшлаги, морденти, тремолі тощо, які повинні гармоніювати з характером і змістом твору, не порушуючи його драматургічної логіки.

Гармонічна мова твору, базована на функціональній тональності з елементами модальності, створює специфічне звукове середовище, де синтез форм і змісту реалізується через взаємодію вертикальних і горизонтальних структур. Естетичні аспекти цього синтезу виявляються в тому, як гармонічні зміни підтримують драматургічний розвиток, створюючи моменти напруги та розрядки, що корелюють з поетичним змістом.

Ритмічна організація арії демонструє типову для А. Вівальді енергетику, де метрична пульсація стає носієм життєвої сили барокового афекту. Виконавські аспекти ритмічного синтезу вимагають точного відчуття

basso continuo як фундаменту, на якому будується вокальна лінія, та розуміння принципів агогіки як засобу художньої виразності.

Формальна схема арії не є механічним або шаблонним каркасом – вона органічно підпорядковується логіці розвитку афекту, закладеного в поетичному тексті. Власне, саме поєднання чіткої форми та афектного змісту є одним із головних проявів синтезу в бароковій музичній естетиці. Музика тут слугує риторичним інструментом для передавання внутрішнього стану, а виконавець виступає співтворцем емоційної атмосфери, маючи змогу реалізувати індивідуальне трактування вокальної фрази в межах історично обґрунтованої стилістики.

У цьому контексті важливими є висновки Н. Яропуд, яка у своїй праці проаналізувала виконавську стилістику А. Вівальді на прикладі подвійних концертів. Дослідниця вказує, що «головною особливістю барокової виконавської стилістики є риторична насиченість фрази, де кожна інтонація несе афект» [25, с. 190]. Це положення повністю корелює з інтерпретаційними вимогами до арії «Vieni, vieni o mio diletto», де кожен зворот має експресивну функцію.

Н. Герасимова-Персидська підкреслює, що барокова музика «завжди тяжіє до поєднання звукової краси та інтелектуального навантаження», а отже й вокальне виконання арії А. Вівальді має ґрунтуватися не тільки на технічній досконалості, а й на внутрішньо-естетичному наповненні, що передає логіку афекту та форму художнього послання [9, с. 247].

Крім того, у збірнику «Барокові шифри світового мистецтва» наголошується, що вокальна барокова музика функціонує як система умовних знаків і символів, «які потребують дешифрування сучасним виконавцем» [1, с. 58]. Цей процес передбачає стилістично виважену інтерпретацію, де знання барокової орнаментики та контексту є не менш важливими за технічну вправність.

Звідси, інтерпретація арії А. Вівальді вимагає від співака розуміння взаємодії між формою, гармонією, риторичним жестом і афектом, знання

барокової орнаментики та вміння органічно інтегрувати ці елементи у власне виконавське рішення.

Виконавська специфіка твору вимагає поєднання технічної досконалості та тонкого психологізму. Співакові необхідно контролювати дихання для підтримки довгих фраз, вміло керувати динамікою, варіювати тембр голосу та зберігати інтонаційну чистоту. Особливої уваги заслуговує передача афекту через нюанси *rubato*, акцентування окремих слів тексту та використання тембрових відтінків, що додає емоційної глибини виконанню.

У процесі підготовки цієї арії важливо звернутися не лише до нотного тексту, а й до історично обґрунтованої виконавської практики (*historically informed performance*), що передбачає вивчення риторики бароко, стилістичних особливостей трактування темпу, фразування, оздоблення мелодії. Тому, арія «*Vieni, vieni o mio diletto*» постає як яскравий зразок синтезу вокальної майстерності та глибокого художнього змісту, де виконавська інтерпретація слугує ключем до розкриття внутрішнього драматизму та афектної широти музичного висловлення.

Отже, арія Антоніо Вівальді «*Vieni, vieni o mio diletto*» постає яскравим прикладом барокового синтезу форми, емоційного змісту та виконавської риторики. Тричастинна структура типу *da capo* не лише організує композицію, а й створює драматургічний простір для поступового розгортання афекту закоханості, туги й надії. Музично-теоретичний аналіз арії виявив гармонійну єдність вокальної лінії, ладо-гармонічного плану та супровідної фактури, що формують інтегральний художній образ. Водночас особливу роль у реалізації барокової естетики відіграє імпровізаційно-орнаментальна складова виконавства, що дозволяє інтерпретатору розкрити власне розуміння емоційного наповнення твору у межах історично обґрунтованої стилістики.

У результаті арія А. Вівальді постає не лише як взірць барокового вокального мистецтва, а й як своєрідна платформа для актуалізації індивідуального виконавського бачення, де технічна віртуозність поєднується з глибоким емоційно-естетичним змістом.

1.2. Драматургія та форма в арії Альміри з опери «Рінальдо» Г.Ф. Генделя: інтерпретаційні аспекти

Форма й зміст – дві універсальні категорії, через які людство осмислює мистецтво і буття в цілому. У вокальному мистецтві ця дихотомія знаходить своє особливе втілення, адже музичний твір є не просто структурою звуків, а втіленням емоційної й смислової сутності у визначеній драматургічній формі. У цьому сенсі вокальний твір перетворюється на модель світу – внутрішньо організовану, цілісну й наповнену змістом. Саме тому аналіз синтезу форми і змісту в арії як жанрі – це водночас шлях до глибшого розуміння природи музичного висловлення.

Арія Альміри з опери «Рінальдо» Г.Ф. Генделя є взірцем такого глибинного синтезу. Вона виявляє, яким чином драматургічна ідея, емоційне напруження й афектна виразність втілюються в чітко структурованій формі, де кожен елемент несе семантичне навантаження. Виконавець, вступаючи в діалог із цією музикою, немов долучається до філософії бароко, у якій пристрасть, форма й риторика постають єдиною естетичною системою.

Арія «Lascia Ch'io Pianga» з опери «Rinaldo» Георга Фрідріха Генделя належить до перлин барокового мистецтва, що й донині хвилюють серця слухачів. Створена у 1711 році, ця музична мініатюра стала втіленням скорботи, внутрішнього болю й прагнення до свободи, які звучать у кожній фразі й мелодичному звороті. Її текст – щирий плач душі, заклик до милосердя, що не втрачає актуальності навіть у сучасному музичному просторі.

Г. Гендель з надзвичайною чутливістю передає глибину почуттів через зворушливу мелодику, в якій гармонійно поєднуються простота й витонченість. Музична тканина арії мінімалістична, але саме в цій стриманості прихована велика сила: кожна пауза, кожен динамічний акцент підсилює драматизм і підкреслює внутрішні переживання героїні. Саме тому «Lascia Ch'io Pianga» залишається популярною у виконавському репертуарі вокалістів усього світу, які вбачають у ній можливість занурення в емоційну глибину барокової драми.

Опера «Rinaldo», в якій прозвучала ця арія, посідає почесне місце серед найвагоміших творів Р. Генделя. Її лібрето, створене італійським поетом А. С. Раккі за мотивами епічної поеми Торквато Тассо «Визволення Єрусалиму», розгортає перед слухачем насичену подіями історію. У центрі оповіді – лицар Рінальдо, який, перебуваючи у вирі хрестових походів, веде боротьбу не лише за віру, а й за кохання до прекрасної Альмірени.

Поряд із епічним протистоянням християн і мусульман, сюжет збагачений фантастичними мотивами: магія, зрада, геройські вчинки переплітаються з особистими драмами, надаючи опері глибини та емоційної напруги. Арія «Lascia Ch'io Pianga» у цьому контексті звучить як символ внутрішнього болю й водночас надії, що підвищує людські почуття понад часові межі.

Відзначимо, що опера «Rinaldo» Г. Генделя – це вишуканий зразок синтезу музичних форм та емоційно насиченого змісту, характерного для барокової оперної традиції. У її структурі гармонійно поєднуються арії, дуети, хорові сцени, танцювальні епізоди, що розкривають не лише сюжетну динаміку, а й широкий спектр виражальних можливостей людського голосу. Особливо вирізняється арія «Lascia Ch'io Pianga», яка стала символом інтимної ліричної сповіді та загальнолюдського страждання, водночас вбираючи в себе надію як внутрішній імпульс до духовного визволення.

Цей твір, виконуваний персонажем Альмірени, уособлює глибоке переживання болю розлуки, яке втілюється у витонченій музичній формі. Вокальна лінія вирізняється пластичністю, мелодичними розлогими фразами й виразною динамічною палітрою, що в поєднанні з тональністю ля мінор створює атмосферу скорботи, гідної краси й витонченої трагічності. Уже з перших тактів арії слухач занурюється в інтимний внутрішній світ героїні, де кожна інтонація стає голосом її душі.

Естетичне втілення вокального образу ґрунтується на точному балансі між текстовим змістом і музичними засобами його вираження. Фраза «Lascia ch'io pianga» – «дозволь мені плакати» – не лише задає емоційний центр

композиції, а й структурує драматургію інтерпретації, яка має будуватись на глибокому розумінні тексту. Г. Гендель досягає надзвичайної експресії завдяки чергуванню гармонічної стабільності та напруження, використанню контрастних регістрів, орнаментики та динаміки, які підсилюють драматизм арії.

Особливу роль у передачі внутрішнього змісту відіграє фразування. Г. Гендель проєктує вокальні лінії як розгорнуті емоційні сентенції, де кожна фраза має не лише музичну функцію, а й філософсько-виразову. Виконавець покликаний не лише технічно відтворити мелодичну канву, а й зануритися у психологічну глибину переживання. Широкі інтервали, плавні аркові фрази, кульмінаційні підйоми й внутрішні паузи створюють напругу, що розкриває складну палітру емоцій – від скорботи й відчаю до потаємної надії.

Таким чином, «Lascia Ch'io Pianga» є не просто арією в структурі опери, а прикладом художньо довершеного синтезу форми й змісту вокального твору. Це зразок, у якому естетика бароко, драматургія афектів і тонка психологічна нюансованість знаходять втілення у виконавській інтерпретації, вимагаючи від співака не лише технічної майстерності, а й глибокого внутрішнього співпереживання. Саме тому ця арія залишається знаковим твором вокального репертуару, що вимагає і водночас надихає.

Доповнюючи аналіз арії «Lascia Ch'io Pianga» в контексті синтезу її форми та змісту, слід звернутися до сучасних інтерпретацій жіночих образів у творчості Г. Ф. Генделя. У своїй праці Юань Сінь [23] підкреслює, що жіночі персонажі в операх композитора не є статичними або одномірними, а навпаки – демонструють значну еволюцію та багатогранність. Дослідниця звертає увагу на те, що Г. Гендель надає своїм героїням психологічну глибину та моральну суб'єктність, дозволяючи їм не лише переживати, але й активно впливати на розвиток драматургічної дії.

У випадку з Альміреною з «Rinaldo», на думку Юань Сінь, маємо справу з жіночим образом, що репрезентує тип трансформованої «пасивної жертви»: попри зовнішню покірність і схильність до страждання, її арія виявляє

глибинну силу внутрішнього спротиву. Це страждання не лише емоційне, але й етично-моральне, що стає засобом самоствердження. Авторка трактує цей тип як приклад переходу від традиційної барокової жіночої афектації до нового бачення жіночого суб'єкта, який, навіть у рамках музичного стереотипу, виявляє внутрішню автономність [23, с.177].

Отже, у «Lascia Ch'io Pianga» не лише поєднано форму й емоційний зміст на рівні музичної структури, а й зафіксовано важливий момент гендерної трансформації: голос Альмірени стає втіленням моральної гідності, особистої траєкторії страждання, що у фіналі арії набуває характеру духовної сили. У цьому й полягає справжній бароковий парадокс, на якому наголошує Юань Сінь: жіноча слабкість у Г. Генделя є джерелом потужного емоційного, етичного та художнього впливу.

1.3. Жанрові особливості та виконавська стилістика пісні Р. Штольца «Du sollst der Kaiser meiner Seele sein» з оперети «Фаворит»

У кожному вокальному творі – незалежно від жанру, стилю чи епохи – закладено глибинний взаємозв'язок між зовнішньою музичною формою та внутрішнім смисловим змістом. Цей взаємозв'язок не зводиться до простого паралелізму між словом і звуком. Це – цілісна естетична структура, де кожен елемент набуває значення лише у взаємодії з іншими: інтонація з текстом, динаміка з емоцією, мелодія з образом. Вокальний твір постає як поліфонія не лише звуків, а й значень, де виконавець стає головним носієм і синтезатором цього багаторівневого художнього простору.

Як зауважує українська музикознавиця О. Корчова, «виконавський акт у вокальному мистецтві є особливою формою втілення художнього сенсу, в якій злиті естетичний, комунікативний і емоційний виміри» [15, с. 38]. Це означає, що форма і зміст у вокальному творі не існують окремо – вони органічно взаємопроникають, народжуючи нову якість у процесі виконання.

Зарубіжний дослідник музичної семантики Лоуренс Крамер також підкреслює: «Музика стає значущою лише тоді, коли переживається

інтерпретативно – через тіло, голос, культурну пам'ять виконавця» [26, с. 9]. Тому, інтерпретація не є вторинною щодо твору, а навпаки – виступає як головний інструмент актуалізації змісту.

У цьому контексті особливо важливою є здатність людського голосу не просто озвучувати мелодію, а промовляти до душі, транслювати глибинні пласти емоційного і духовного досвіду. Голос – це не лише інструмент, а й живе тіло виразності, здатне, за словами Н. Герасимової-Персидської, «створювати смисли там, де текст і звук поодиноці ще мовчать» [9]. Саме у співвіднесенні зовнішнього й внутрішнього, естетичного й екзистенційного, розкривається феномен вокального синтезу, що лежить у центрі сучасного виконавського мистецтва.

Тож, співвідношення форми й змісту у вокальному творі не є абстрактною естетичною категорією, а конкретною основою для створення живої художньої дії. У цій дії – на перетині тексту, музики й особистого виконавського переживання – і народжується справжній артистичний акт: акт, у якому естетика перетворюється на вираження людського буття.

Пісня *Рудольфа Штольца «Du sollst der Kaiser meiner Seele sein»*, що прозвучала в опереті «Фаворит», – яскравий приклад того, як популярна музична форма може містити глибоке художнє наповнення. В її структурі втілено характерний синтез жанрових рис романсу, ліричної арії та шлягера, що вимагає від виконавця не лише точності інтонації чи динаміки, а тонкого інтуїтивного прочитання змісту – як на рівні тексту, так і в ширшому соціокультурному контексті.

Цей твір є своєрідним мостом між традицією класичного вокального мистецтва й естетикою масової музики початку ХХ століття. Він дає змогу розглянути, як у межах однієї пісенної форми можуть співіснувати сентиментальна простота, емоційна насиченість і виконавська витонченість. У межах теми нашого дослідження така композиція набуває особливої цінності як приклад синтезу форми й змісту – у поєднанні ліричної експресії, жанрової гнучкості та індивідуального виконавського бачення.

Форма твору наближається до куплетної з рефреном (А–А–В–А¹), що сприяє послідовному розгортанню ліричної лінії. Така структура дозволяє не лише зберігати пісенну повторюваність, а й водночас формувати художній розвиток через варіативність мелодичних та динамічних акцентів.

Тональний план пісні зосереджений навколо соль мажору (G-dur), що створює атмосферу світлої урочистості з відтінком сентиментальної лірики. Модуляційні зсуви до e-moll у середині твору активізують емоційне тло, вводячи елемент драматичної напруги. Гармонічна мова заснована на традиційному функціональному ладогармонічному мисленні з активним використанням тонічної, субдомінантної та доміантної функцій (I–IV–V7), рідше – вторинних доміантів або побіжних модуляцій. Гармонійний супровід не перевантажений, що забезпечує прозорість фактури та сприяє виразності мелодійної лінії.

Мелодика твору вирізняється хвилеподібною лінією з перевагою інтервалів секунди та терції, які формують інтонаційно доступний, але виразний тематичний матеріал. Значне місце у формуванні інтонаційного образу відіграє повторність мотивів, застосування лігатних фраз, характерних для опереточної та романсової стилістики.

Ритмічна структура твору базується на стабільному чотиридольному розмірі (4/4) з чіткою метричною організацією, що сприяє ясності музичного мовлення. Разом з тим, у межах фраз спостерігається використання рубато та нюансованого ритмічного варіювання, що надає інтерпретації гнучкості та індивідуального темпоритмічного дихання.

Даний твір адресовано переважно лірико-драматичному голосу середнього або високого регістру (тенору, лірико-баритону, сопрано, меццо), однак допускає виконання і в інших голосових категоріях за умови відповідного транспонування. Теситура охоплює переважно середній діапазон, із поступовим висхідним рухом у кульмінаційних фразах. Мелодичний малюнок вимагає стійкого інтонування, м'якого легато, контрастного динамізму та розвиненої дихальної техніки.

Фразування ґрунтується на текстово-змістовому розподілі, де кожна вокальна фраза співвідноситься зі смисловим центром у тексті. Зокрема, рефрен «*Du sollst der Kaiser meiner Seele sein*» є кульмінаційним моментом, що вимагає максимальної концентрації емоційної виразності, точного інтонування, ясного дикційного малюнка та чітко структурованого фразового акцентування.

Динамічна палітра твору вибудовується поступово, з наростанням експресії у середині фраз, використанням *crescendo* та *diminuendo* у межах окремих висловлювань. Штрихи переважно легатні, однак у ряді моментів передбачено використання акцентного викладу або м'якого *portato* для посилення емоційного навантаження.

Важливою особливістю виконання є стильова відповідність традиціям інтерпретації оперет, яка поєднує ліризм, сентиментальність та легку театралізованість. Водночас надмірна емоційна інтенсифікація не є бажаною, оскільки основою інтерпретації має залишатись щирість ліричного висловлювання. Як слушно зауважує українська дослідниця Г. Таранова, «виразність вокального твору не зводиться до зовнішньої експресії, а вимагає внутрішнього емоційного переживання, що транлюється через інтонаційну правдивість» [22, с. 75].

Висновки до першого розділу

У першому розділі було здійснено порівняльно-аналітичне дослідження трьох вокальних творів західноєвропейської традиції, в яких виявляється глибокий синтез музичної форми та художньо-смислового змісту. Розглянуті приклади – арія А. Вівальді «*Vieni, vieni o mio diletto*», арія Альмірени з опери «Рінальдо» Г. Ф. Генделя та пісня Р. Штольца «*Du sollst der Kaiser meiner Seele sein*» – охоплюють різні історико-стильові епохи (бароко, ранній класицизм, опереткова традиція ХХ ст.) та репрезентують різні жанрові моделі, однак об'єднані спільним естетичним принципом: єдністю зовнішньої структури й внутрішньої художньої ідеї.

У творі А. Вівальді виявлено типовий для бароко синтез афектної емоційності та віртуозної техніки. Арія «*Vieni, vieni o mio diletto*» постає як приклад гармонійної взаємодії мелодійної лінії, що виражає ніжність і тугу, з риторично оформленими фразами та прикрасами, які підкреслюють афект любовного очікування. Естетична парадигма цього твору розкривається через виконання: саме інтерпретатор стає носієм афекту, опрацьовуючи ритм, фразування, динаміку відповідно до змісту тексту й стилю епохи.

Арія Альмірени з опери «Рінальдо» Г. Ф. Генделя продемонструвала інший аспект синтезу – драматургічну функцію форми в контексті оперної сцени. Через поєднання простої гармонічної структури, емоційно насиченої мелодики та чітко окресленої форми *da capo*, твір набуває надзвичайної експресивності. У процесі виконавського аналізу акцентовано увагу на інтерпретаційних аспектах, зокрема – ролі фразування, темпоритму, інтонаційної достовірності в побудові афективного образу. Інтерпретація арії «*Lascia ch'io pianga*» вимагає не лише технічної досконалості, але й здатності передати внутрішній конфлікт – боротьбу між стражданням і надією, інтимністю й сценічною репрезентативністю.

У пісні Р. Штольца «*Du sollst der Kaiser meiner Seele sein*» виявлено синтез романтичної пісенної традиції з елементами естрадно-опереткової стилістики. Аналіз підкреслив специфіку жанрової гібридності, що вимагає від виконавця балансу між емоційною щирістю та стилістичною виваженістю. У структурі твору поєднуються чітка музична форма, мелодійна доступність та глибокий змістовий підтекст, що апелює до образу піднесеного, майже сакралізованого кохання. Саме в інтерпретації, у філігранному балансі між патетикою й ліризмом, розкривається глибинний сенс цього твору.

Отже, проаналізовані твори доводять, що синтез форми й змісту у вокальному мистецтві є не лише структурною особливістю композиторського письма, а й сутнісною умовою естетичної переконливості виконавського акту. Від виконавця вимагається не лише технічна майстерність, а й глибоке розуміння стильового контексту, семантики музичного тексту та емоційної

динаміки образу. Власне, в цій взаємодії і народжується повноцінне художнє висловлювання – цілісний вокальний твір як єдність форми, змісту та живої інтерпретації.

РОЗДІЛ II. НАЦІОНАЛЬНА СПЕЦИФІКА СИНТЕЗУ ФОРМ І ЗМІСТУ У ТВОРАХ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ

2.1. Оперна драматургія та вокальна техніка в арії Насті з опери «Чудасія, та й годі» Г. Жуковського

У сучасному контексті української музичної культури опера дедалі більше постає як поліфонічна система смислів, у якій вокальний жест не просто слугує інструментом звукового оформлення тексту, а стає втіленням глибоких екзистенційних пошуків персонажа. Арія в оперному творі – це завжди акт емоційного та інтелектуального занурення, де виконавське «Я» проникає в авторське бачення і формує художню реальність. У цьому аспекті *арія Насті з опери «Чудасія, та й годі» Германа Жуковського* є яскравим прикладом синтезу музичної форми та художньо-психологічного змісту, що постає у тісному зв'язку з драматургією, стилем композиторського письма та вимогами до вокального виконавця.

Герман Жуковський – український композитор, піаніст, диригент і педагог, який зробив вагомий внесок у розвиток професійного музичного мистецтва Волині та всієї України. Його творчість вирізняється стилістичною багатогранністю, увагою до національного контексту, соціальної тематики та глибокої емоційної напруги музичного мовлення [19; 21]. Опера «Чудасія, та й годі» на лібрето І. Шамрай та В. Багмета – це важливий етап у формуванні українського оперного мистецтва з елементами сатири, драми та ліризму [14; 20].

Арія Насті у цьому творі – один із центральних емоційних вузлів опери. Через вокальну партію композитор втілює внутрішню драму героїні, яка розгортається в межах широкого емоційного спектру: від наївної світлості до глибокої тривоги. Ця емоційна дуальність реалізується через використання контрастних музичних засобів – чергування мажорних і мінорних ладів, динамічних перепадів, зміни фактури оркестру [10]. Саме такі прийоми

дозволяють розкрити глибинні смисли тексту і надати вокальній лінії виразної драматургічної ваги.

Мелодика арії Насті побудована на ліричних інтонаціях із подальшими драматичними трансформаціями. Початкові фрази – м'які, округлі, у мажорній тональності – символізують юнацьку мрію, очікування щастя. У подальшому композитор ускладнює інтервальний склад, вводить хроматизми та синкопи, що супроводжуються гармонічними зсувами у мінорні площини. Це дозволяє засобами музичної мови окреслити психологічну глибину образу Насті, її внутрішній конфлікт між бажанням і реальністю.

Гармонічний план арії підтримує емоційний розвиток: змішування ладів, використання субдомінантових функцій у кульмінаційних епізодах, несподівані кадансові розв'язки посилюють драматичний ефект. Оркестровка – ще один важливий елемент у синтезі форми й змісту. Ліричні епізоди підтримуються легкими штрихами струнних, тоді як драматичні – акцентованими вторгненнями духових, що додає вокальному рельєфу нових відтінків. Як зазначає Б. Столярчук, Жуковський завжди прагнув до «органічної єдності вокального образу з оркестровим супроводом, де інструменти стають співучасниками емоційного діалогу» [21].

Особливу роль у виконавському трактуванні відіграє фразування. Г. Жуковський структурує музичний текст таким чином, що кожна фраза має завершеність та водночас відкритість до інтерпретації. Плавні переходи між регістрами, зміна артикуляційної техніки, динамічні нюанси – усе це вимагає від співачки не лише технічної майстерності, а й глибокої емпатії до образу. Саме тут проявляється сутність естетичного синтезу: коли форма стає не шаблоном, а інструментом розкриття змісту, а зміст знаходить повноцінне втілення лише в адекватній виконавській дії.

Однією з ключових ознак естетико-виконавського синтезу в арії Насті є майстерне використання музичних контрастів. Вже з перших фраз Г. Жуковський вибудовує ліричну атмосферу – спокійна, світла мелодія у помірному темпі окреслює наївність та юнацьке сподівання героїні. Її голос

звучить відкрито, м'яко, із світлими інтонаційними забарвленнями, що репрезентують мрію про гармонію з оточенням. Проте поступово, з розвитком драматургії, в музиці з'являються зміни: динамічні загострення, ритмічна напруженість, хроматичні елементи, що вказують на внутрішню боротьбу персонажа.

Цей композиційний прийом відповідає тому, що відомий музикознавець К. Дальгаузен трактує як «динаміку афекту» – поступове емоційне розкриття внутрішнього змісту через протиставлення музичних образів [27]. Аналогічно, В. Прокопчук зазначає, що «пластика контрастів у музиці Г. Жуковського слугує не зовнішньою прикрасою, а структурною лінією розвитку художнього образу» [19, с. 251].

Ритмічна структура арії, як ще один елемент синтезу, виконує не менш значущу функцію. Г. Жуковський уникає статичності, натомість використовує змінні метроритмічні формули. У кульмінаційних епізодах з'являється пришвидшення темпу – цей темпоральний зсув відображає не лише зростання напруги, а й емоційний порив, спробу вирватися із замкненого кола внутрішніх суперечностей. Натомість у рефлексивних моментах – темп сповільнюється, звучання стає затриманим, контур фрази – плавним, як ніби співачка «промовляє подумки».

У структурі арії також виразно проглядається динаміка розвитку образу. Вокальна лінія Насті у першій частині звучить світло, із ніжними регістровими переходами, що передають крихкість її душевного стану. Проте в міру розгортання арії голос набирає сили, ускладнюється мелізматикою, з'являються широкі інтервали, драматичні паузи, зростає напруга – це «вокальна драматургія», яка формує враження внутрішнього зростання персонажа. Таке поступове формування психоемоційної глибини героїні є характерною ознакою вокального стилю Г. Жуковського, який, за словами Б. Столярчука, «умів надавати голосу здатності до самостійного художнього висловлювання, подібно до речитативу, але з вищою мірою емоційного навантаження» [21, с. 93].

Особливе місце в арії займає інтонаційна взаємодія вокальної партії та оркестру. Інструментальний супровід не є нейтральним фоном – він виступає повноправним носієм емоційної інформації. У момент ліричних інтонацій звучить м'яке легато струнних; при драматичному загостренні – вступають духові, часто у регістрах forte, з акцентованими ритмами. Оркестрова партія як «емоційний рентген» підкреслює психологічні повороти драматичної лінії, що, відповідно до класифікації М. Арнольда, є проявом оркестрової драматизації змісту.

Не менш важливим є і соціально-психологічний підтекст арії. Настя не є лише узагальненим образом дівчини-героїні – вона уособлює типову для національного оперного мистецтва постать «маленької людини», загнаної у пастку соціальних умов, обмежень та мрій про неможливе. Саме на цьому акцентує В. Прокопчук, вказуючи, що «образ Насті уособлює не лише драму особистості, а й драму суспільства, у якому людська мрія стикається з реаліями буденності» [19, с. 257].

Із суто виконавської точки зору, арія Насті є надзвичайно багатовимірним матеріалом. Її сценічне втілення потребує поєднання вокальної майстерності з глибоким психологічним проникненням. Зокрема, велика роль відводиться нюансуванню – динамічним акцентам, фразуванню, змінам тембру. Артистка має не лише передати зміст арії, а й оживити її драматургічний пульс, співіснуючи з оркестром у єдиному емоційному полі. Це співіснування, як зазначає А. Муха, є «формою інтерпретаційного діалогу між композиторським задумом і виконавським відчуттям» [17, с. 48].

Особливо важливим є розкриття кульмінацій арії через вокальну техніку, тобто використання верхнього регістру, подовжених нот у forte, виразних пауз, які утворюють «внутрішню мовчанку», що говорить гучніше за звуки. Як підкреслює М. Зайванівський, «Жуковський завжди писав вокальні партії так, щоб виконавець мав простір не тільки для технічної демонстрації, а й для інтерпретаційного авторства» [14, с. 3].

Отже, арія Насті постає як складний поліструктурний вокально-драматичний текст, у якому елементи форми (мелодика, гармонія, ритм, темп) нерозривно пов'язані зі змістом – психологічним, соціальним, художнім. Цей синтез стає можливим лише за умови глибокого виконавського проникнення в музику, коли техніка слугує не самоціллю, а засобом художньої комунікації. Саме в цьому полягає глибинна сутність естетично-виконавського синтезу, що лежить в основі сучасного розуміння оперної вокальної інтерпретації.

2.2. Фольклорна основа та композиторська інтерпретація у творах А. Кос-Анатольського «Біла Тиса, Чорна Тиса» та Е. Бриліна «Летіли гусоньки»: виконавський аналіз

Сучасний вокальний твір, створений на основі фольклорного першоджерела, є складним синтезом автентичної традиції й індивідуального художнього мислення композитора. У таких творах особливо виразно проявляється зв'язок між формою і змістом: народнопісенна інтонація не лише структурує музичний матеріал, а й надає йому естетичної глибини, змістовної наснаженості. Саме у фольклорно-авторських моделях вокального мистецтва, як зазначає А. Власова, «формується цілісний художній образ сучасної пісенної культури, в якій національне поєднується з універсальним» [5, с. 34].

Творчість *Анатолія Кос-Анатольського* (1909–1983) посідає особливе місце в українському музичному процесі ХХ століття. Його вокальна музика вирізняється глибокою інтонаційною спорідненістю з фольклором, дбайливою стилізацією народного мелосу, жанровою виразністю та багатим емоційним діапазоном. Як справедливо зауважує Й. Волинський, Кос-Анатольський «умів знайти у народній пісні не лише витончену мелодію, а й філософське осмислення буття» [6, с. 42]. Одним із яскравих прикладів цього є вокальний твір *«Біла Тиса, Чорна Тиса»*, що вирізняється насиченою художньою образністю, ліризмом та виразним драматургічним контуром.

Пісня «Біла Тиса, Чорна Тиса» ґрунтується на глибоко символічному тексті, у якому протиставлення двох образів – білої та чорної річки – постає

метафорою життєвих контрастів: радості та журби, світла і тіні, надії й втрати. Композитор втілює ці смислові контрасти за допомогою тональної динаміки, зміни метро-ритмічного пульсу, багатой гармонічної палітри. Форма твору має рису куплетності з наскрізним тематичним розвитком – кожен новий куплет містить варіаційні зміни, що дозволяє поступово розгортати драматургію.

Згідно з дослідженням О. Гнатишина, авторська манера А. Кос-Анатольського вирізняється «цілеспрямованим використанням фольклорних інтонацій як драматургічного ресурсу» [11, с. 8]. У цьому творі фольклорні елементи – зокрема гуцульський мелос, лідійські інтонації, метричні зміщення – органічно інтегруються в професійну музичну мову. Особливу увагу привертає мелодична лінія: вона надзвичайно гнучка, містить широкі інтервали, легато-фразування і ритмічні варіації, які вимагають від виконавця як точності інтонування, так і психологічного наповнення.

Виконавський підхід до цього твору передбачає не лише технічну вправність, а й глибоке емоційне розуміння внутрішніх сенсів. Потрібно тонко відтворити зміну образів – від ліричного спокою до драматичного наростання – зберігаючи при цьому природність дихання, пластичність фрази, виразність вокального тембру. Як зазначає А. Муха, композитор «створює в кожному творі неповторну атмосферу, що потребує виконавської щирості й інтонаційної точності» [17, с. 135].

Символічне навантаження образів «білої» і «чорної» Тиси реалізується також через оркестрову партію – навіть у фортепіанному супроводі можна простежити намагання композитора «перекласти» змістовні протиставлення на гармонічну мову: чергування мажорно-мінорних співзвуч, динамічних контрастів, зміщення гармонічного центру. Це підсилює потребу виконавця бути чутливим до супроводу як до рівноправного драматургічного учасника.

Фольклорна інтонаційність – одна з найглибших засад формотворення в українській вокальній музиці. Її функція не обмежується мелодичним цитуванням, а виявляється у світовідчутті, художньому мисленні, емоційно-семантичному наповненні твору. У творчості Едуарда Бриліна, як слушно

зазначає О. Якимчук, відчутне «інтуїтивне єднання з українським мелосом як першоосновою образного мислення митця» [24, с. 81]. Вокальна пісня «Летіли гусоньки» виступає показовим прикладом композиторської роботи з фольклорною темою, де етнічна основа поєднується з індивідуальним композиторським стилем, а виконавська інтерпретація відіграє ключову роль у розкритті змістової глибини твору.

Як зауважує Т. Грінченко, для Е. Бриліна характерне «інтегрування фольклорної й академічної інтонаційної сфери у структурі музичного висловлювання», що є надзвичайно важливим у контексті сучасної мистецької освіти [12, с. 190]. Завдяки цьому, «Летіли гусоньки» – це не просто стилізація під народну пісню, а осмислена авторська композиція, побудована на глибокому знанні традиційної музики, вокальної техніки та психології слухача.

Твір *Е. Бриліна «Летіли гусоньки»* репрезентує лірично-драматичний пласт української пісенної традиції. В основі пісні – національний текст, насичений образами природи, зокрема – гусей як метафори прощання, втрати, туги за домом. Е. Брилін обирає цю тему не випадково: за свідченням самого композитора, його метою було «виховати в молоді повагу до краси рідного краю та історичної пам'яті народу» [4, с. 59]. У музиці цього твору виявляється глибоке розуміння поетики фольклору – від інтонаційного профілю до ритмомелодики й ладової організації. Мелодія в «Летіли гусоньки» тісно пов'язана з народною пісенною інтонацією, зокрема, із лемківськими, подільськими й наддніпрянськими зразками, де властиві висхідні секундові рухи, багата орнаментика й фразова протяжність. За М. Мартинюк, саме такі ознаки «викликають ефект глибинної національної пам'яті у слухача, що має особливе значення в академічному вокальному виконанні» [16, с. 163].

Форма твору умовно поділяється на три функціонально насичені розділи, кожен з яких має свою емоційно-семантичну домінанту: перший – спогад і туга, другий – внутрішнє напруження, третій – прийняття та емоційне узагальнення. Композитор майстерно змінює динаміку, регістр, фактуру фортепіанного супроводу, що ускладнює структуру твору, надаючи йому ознак

розгорнутого вокального монологу. Ритмічна організація пісні гнучка й природна – темпоритм поступово змінюється залежно від драматичного розвитку. Найвиразніші емоційні фрагменти супроводжуються уповільненням темпу, змінною метричністю (зокрема, чергуванням 3/4 і 2/4), що дозволяє виконавцеві формувати інтонаційно вивірену драматургію.

Вокальна партія вимагає від інтерпретатора чутливого ставлення до фразування, дикції, нюансування, а також психологічної емпатії. Особливої уваги заслуговують емоційно виразні моменти кульмінації – широкі інтервали, поступові крещендо, затримки та розширення темпу – що створюють внутрішню напругу і водночас надають образу виконавської правдивості.

Е. Брилін, як зазначає Н. Дрожжина, «знаходить баланс між технікою вокального виконання і щирістю емоційного переживання», що особливо важливо для естрадно-академічної манери, в якій він працює [13, с. 7]. У «Летіли гусоньки» це виявляється у свободі ритмічного дихання, м'якому легато, емоційній варіативності повторів.

Отже, синтез форми й змісту у вокальній музиці, зокрема у творах Анатолія Кос-Анатольського та Едуарда Бриліна, що побудовані на фольклорному ґрунті, розкривається як багаторівнева естетична система, в якій органічно поєднуються композиторський задум, традиційна інтонаційна модель народного мелосу, поетика української пісенної культури та індивідуальний стиль виконавця. Такий синтез охоплює не лише зовнішню музичну форму, а й глибинні смислові пласти – національні коди, емоційні маркери, соціокультурні смисли, що активуються у процесі виконання.

Завдяки подібному підходу, авторська музика, оперта на фольклорні джерела, постає не як стилізація чи імітація, а як високохудожня трансформація традиції, що вимагає від інтерпретатора глибокої рефлексії, емпатії та мистецької зрілості. В результаті кожне виконання таких творів набуває характеру неповторного сценічного висловлювання, в якому традиційна основа втілюється крізь призму сучасного емоційного досвіду.

Цей тип синтезу не лише збагачує українську вокальну культуру – додаючи їй жанрової гнучкості, виразової повноти та інтонаційної глибини, – але й актуалізує її у контексті сучасного музичного простору, де зростає інтерес до національної ідентичності, культурної спадщини та автентичного естетичного досвіду.

2.3. Синтез автентичності та сучасної обробки в українській народній пісні «Мельник» (обробка Т. Поліщук): компаративний аналіз інтерпретацій

Сучасна обробка народної пісні є однією з найяскравіших форм синтезу традиційного та інноваційного у вокальній музиці. Вона дає змогу не тільки зберігати етнокультурну спадщину, але й переосмислювати її у нових виконавських контекстах. Такий підхід демонструє, як форма та зміст народної пісні можуть бути збережені та актуалізовані засобами сучасної музичної мови. У межах загальної теми дослідження – «Синтез форм і змісту вокального твору: естетичний і виконавський аспекти» – особливий інтерес становить обробка української народної пісні «*Мельник*» у версії *Тетяни Поліщук*, викладачки хору й естрадного сольного співу Черкаської дитячої школи мистецтв.

Вибір цієї композиції зумовлений не лише її яскравою образністю, а й потенціалом для компаративного аналізу: з одного боку – як зразка збереження автентичного мелосу, з іншого – як прикладу творчої адаптації до сучасного виконавського середовища. Обробка пісні у версії Т. Поліщук поєднує елементи народного інтонування з гармонічним і фактурним збагаченням, притаманним академічній та естрадній традиціям.

Пісня «Мельник» має широку варіативну традицію побутування у фольклорі Центральної України. Її сюжетна канва, пов'язана з побутовим жартом, легко адаптується до різних стилістичних рішень. Обробка Тетяни Поліщук увійшла до «Збірки хорових, вокальних та фортепіанних творів для початкової мистецької освіти» [18], що є практично орієнтованим посібником

для молодих виконавців та педагогів. Її версія також представлена у відеоінтерпретації на платформі YouTube [28], що дозволяє здійснити повноцінний аналіз вокально-стилістичних особливостей у контексті реального виконання.

Обробка «Мельника» Тетяни Поліщук вирізняється гармонічною ясністю та фактурною прозорістю. Вона орієнтована на учнівське виконавське середовище, але не спрощує музичний матеріал до елементарного рівня. Навпаки – у фортепіанному супроводі відчувається дотик авторського стилю, що поєднує діатонічну основу з модальними варіаціями, легкі джазові інтонації – з народною метроритмікою. Тимчасове розміщення акцентів, змінність фактурних шарів та використання ледь помітних дисонансів створюють напруження, яке працює на драматургію твору. Вокальна партія, хоч і зберігає інтонаційну простоту, вимагає від виконавця точності у фразуванні, дикції, динаміці, а головне – емоційного контрасту між жартівливістю та іронічністю образу.

Візуально-слухова версія обробки, доступна онлайн, виконана ансамблем у складі солістки та фортепіано. Така камерна структура дозволяє розкрити індивідуальність виконавиці: акцентовано подані текстові алюзії, чітко окреслена міміка, використання артистичних пауз та тембрових змін підсилюють емоційний спектр образу. Порівнюючи цю інтерпретацію з іншими відомими варіантами пісні «Мельник», зокрема у фольклорному виконанні жіночого хору, можна відзначити зсув акцентів: якщо автентичні зразки тяжіють до ритмічної стабільності й енергетичного фольклорного драйву, то версія Т. Поліщук прагне до емоційного нюансування, сценічної грайливості та педагогічної виразності.

Обробка Т. Поліщук вимагає від виконавця не лише чистого інтонування, а й чіткої дикції та володіння нюансами мови народного співу. Як зазначає Т. Поліщук у збірці (2020), пісенний репертуар для початкової мистецької освіти повинен поєднувати педагогічну доступність з художньою виразністю. Саме тому артикуляція тут постає не лише як засіб чіткого відтворення тексту,

але й як виразний інтерпретаційний компонент. Жарти, іронія, «усмішка в голосі» – усе це транслюється завдяки специфічному вокальному жесту, включаючи варіативні атаки звука, легкі ковзання між нотами, що моделюють природне народне інтонування.

З технічного боку пісня передбачає роботу над рівномірним диханням, опорою звука, стеженням за мікродинамікою у межах фрази – як в «класичному» співі, так і в стилі з елементами естрадної подачі. Це відповідає сучасним тенденціям мультижанрової підготовки вокаліста [13; 24], коли народна пісня виконується в обрамленні, що враховує як академічні, так і естрадні манери.

Інтерпретація пісні «Мельник» у версії Тетяни Поліщук вирізняється тонкою роботою над тембровим малюнком: вокаліст переходить від м'якого, «розмовного» звучання у куплетах – до більш яскравих, відкритих звуків у кульмінаційних моментах. Така темброва гра відповідає драматургії пісні, що розгортається як сценічна мініатюра з поступовим нагнітанням комічної напруги.

Особливу роль відіграє й міміко-жестовий супровід: мікроакценти у бровах, погляді, позиції плечей та рук посилюють жартівливу атмосферу, наближаючи інтерпретацію до стилістики сучасного музичного театру. Це відповідає виконавському підходу, який вимагає від соліста не лише вокальної майстерності, а й акторських здібностей, сценічного мислення, емоційної реактивності. Як зазначає Т. Поліщук, педагогічна практика, зокрема в естрадному сольному співі, має формувати у дітей саме сценічну свободу, засновану на вокально-артикуляційному контролі [18].

У контексті загальної теми проекту – синтезу форми й змісту у вокальному творі – аналіз обробки «Мельника» демонструє приклад того, як форма (сучасне аранжування, темброва стилістика, сценічна модель) стає інструментом вираження змісту (характеру, психологічного образу, комічної ситуації). Взаємодія цих елементів створює естетичний ефект, що балансує між народною архаїкою та педагогічною новизною.

Застосування таких творів є стратегічно важливим для формування національно орієнтованої, але сучасно мислячої особистості співака. Як справедливо зазначає Мартинюк М. [16], саме через фольклор, адаптований до вимог сьогодення, можливе формування нового покоління виконавців, які пов'язують традицію та інновацію у музичному мистецтві.

Отже, обробка української народної пісні «Мельник» у версії Тетяни Поліщук є взірцем гармонійного поєднання традиційного фольклорного матеріалу з елементами сучасної композиторської стилістики та педагогічного підходу. Її вокально-виконавська модель відкриває широкі можливості для сценічної інтерпретації, розвитку вокальної техніки, художнього мислення та національної ідентичності виконавця. Такий синтез естетичних, технічних і змістовних складників – яскрава ілюстрація принципів, на яких ґрунтується сучасне українське вокальне мистецтво.

Висновки до другого розділу

У другому розділі досліджено національну специфіку синтезу форми й змісту у вокальних творах українських композиторів різних жанрових напрямів – від оперної арії до авторської обробки народної пісні. Аналіз творчості Германа Жуковського, Анатолія Кос-Анатольського, Едуарда Бриліна та Тетяни Поліщук дозволив простежити, яким чином українська композиторська традиція інтегрує фольклорну інтонаційність, драматургічну експресію та сучасні виконавські підходи у єдину естетичну систему.

У вокальній сцені арії Насті з опери «Чудасія, та й годі» Г. Жуковського синтез змісту й форми виявляється через поєднання соціально-психологічного конфлікту, глибокої емоційності та гнучкої вокальної лінії. Драматургія твору спирається на зміну тембрів, ритмів і гармоній, що формує складний внутрішній портрет персонажа та вимагає від виконавця високого рівня технічної й психологічної виразності.

Фольклорно-орієнтовані твори А. Кос-Анатольського («Біла Тиса, Чорна Тиса») та Е. Бриліна («Летіли гусоньки») демонструють індивідуальні

композиторські стратегії збереження та оновлення національного мелосу. У їхній музиці форма набуває гнучкості, вбираючи риси обрядовості, імпресіоністської виразності, а іноді й естрадної стилістики. Виконавський аналіз цих творів свідчить про потребу у точному балансуванні між автентичним інтонуванням і академічною вокальною технікою.

Обробка української народної пісні «Мельник» у трактуванні Т. Поліщук є прикладом сучасного педагогічного моделювання синтезу: традиційна пісенна основа тут переплетена з естрадно-сценічним мисленням, актуалізуючи засоби театралізованого виконавства, артикуляційної виразності та інтонаційного гумору. Саме такий підхід дозволяє формувати у виконавців не лише технічні навички, а й національно марковане художнє мислення.

Таким чином, представлена у розділі музика українських композиторів розкриває багатогранну картину національного вокального простору, де синтез форми й змісту реалізується як через стильові ресурси самої музики, так і через інтерпретаційну майстерність виконавця. У цьому виявляється тяглість фольклорної традиції, здатної оновлюватись у сучасному виконавському контексті, не втрачаючи своєї ідентичності та емоційної глибини.

РОЗДІЛ III. ВТІЛЕННЯ ТВОРЧОГО ПРОЄКТУ: ІНТЕРПРЕТАЦІЯ, РЕЖИСУРА, ПРЕЗЕНТАЦІЯ

3.1. Етапи підготовки та інтерпретаційна робота над вокальними творами

Практична реалізація творчого проєкту магістранта передбачає низку взаємопов'язаних етапів, які охоплюють аналітичну, вокально-технічну та сценічно-інтерпретаційну підготовку. У контексті загальної теми дослідження – синтезу форм і змісту вокального твору – особлива увага приділяється не лише технічному опануванню партитури, але й глибинному осмисленню художнього образу, емоційної логіки твору та його сценічного втілення.

На початковому етапі ми формуємо концепцію виконання, спираючись на проведений музично-теоретичний та виконавський аналіз обраних творів. Це передбачає визначення жанрово-стильових характеристик, провідних інтонацій, драматургічної лінії та вокальної специфіки кожної композиції. Така концепція стає основою для інтерпретаційної роботи, яка включає опрацювання вокального тексту з урахуванням тембрової палітри, фразування, динаміки, агогіки та артикуляційної точності.

Другий етап передбачає системну самостійну роботу з вокальним матеріалом: вивчення нотного тексту, фонетичне й лексичне осмислення тексту пісень або арій, вокальне шліфування складних технічних моментів, контроль дихання й опори звуку. Особливу увагу слід приділити формуванню інтонаційно виразного викладу, що здатен передавати глибинні смисли твору. Співпраця з концертмейстером спрямована на створення єдиного інтерпретаційного простору, у якому голос і акомпанемент взаємодіють як рівноправні художні елементи.

Важливою частиною підготовчого процесу була також робота з викладачем-художнім керівником проєкту, який здійснює професійне консультування, коригування вокальної техніки, а також супроводжує співака на шляху втілення інтерпретаційної концепції. На цьому етапі розпочиналася

робота над сценічними елементами: позиціонуванням на сцені, акторською виразністю, жестом, пластикою та емоційним контактом з глядачем.

Тож, етапи підготовки творчого проєкту охоплювали весь спектр дій: від аналітичної роботи з матеріалом до його практичного, сценічного втілення. У процесі цієї діяльності формувалася не лише виконавська компетентність магістранта, але й художнє бачення, яке відображає здатність до синтезу форми й змісту в кожному вокальному творі.

3.2. Сценічна адаптація та режисерсько-драматургічна побудова виконання вокальних творів

Другий підрозділ практичного розділу творчого проєкту присвячено сценічній адаптації вокального матеріалу, що є важливою умовою повноцінного втілення синтезу форми й змісту у вокальній інтерпретації. Перехід від академічного виконавського аналізу до сценічного втілення передбачає формування цілісної режисерсько-драматургічної моделі виступу, яка інтегрує вокально-технічні, акторські, візуально-пластичні й просторові компоненти.

Режисерсько-драматургічна побудова вокального твору включала виокремлення основного сюжетного ядра твору або циклу, встановлення ключових емоційних вузлів (кульмінацій, переломів, відлунь), розробку мізансцен та акторської взаємодії (у випадку концертного діалогу з залом). Таке моделювання спрямоване на посилення емоційного впливу вокального виконання через візуально-пластичні засоби: рух, позу, погляд, жест, паузу, темпоритм тощо.

У сценічній адаптації важливим стає питання костюму, освітлення, музичного оформлення вступів і завершень твору, що створює додаткову глибину виконанню. Костюм у цьому контексті розглядається не лише як декоративний елемент, а як семіотичний засіб, що підсилює драматургію образу. Наприклад, контрастна зміна деталей костюма під час циклічного

виконання може слугувати маркером трансформації образу чи психологічного розвитку героя.

Особливе значення має також формування логіки сценічного переходу між творами у концертному виступі, який реалізується як цілісна композиція: тематична, емоційна або жанрова єдність. Завдяки цьому ми можемо демонструвати не лише володіння виконавськими навичками, але й здатністю до сценічного мислення, вміння концептуалізувати програму як художню форму.

Зважаючи на концепцію творчого проєкту – «Синтез форм і змісту вокального твору: естетичний і виконавський аспекти», – а також на добір творів, який охоплює європейську барокову оперу, жанрову романтичну оперету, українську оперу, фольклорно-академічні композиції та сучасні обробки, логічно вибудувати концертну програму у формі драматургічно цілісної вокальної композиції, яка має наростаючу емоційно-образну динаміку та стилістичну варіативність.

Орієнтовна послідовність представлення творів:

1. Пролог (вокальна експозиція – «вкорінення в традицію»)

А. Вівальді «Vieni, vieni o mio diletto»: початок програми – апелює до витоків вокальної форми, барокової афектності та віртуозності; знайомить слухача з темою індивідуального переживання через класичну форму.

2. Розвиток (стилістичне розмаїття та драматургічна глибина)

Г.Ф. Гендель. Арія Альміри з опери «Рінальдо»: поглиблення емоційної складності, більш драматична напруга, продовження барокової традиції в контексті сцени.

Р. Штольц. «Du sollst der Kaiser meiner Seele sein»: стилістичний контраст – перехід до лірично-романтичної, побутово-жанрової стилістики; новий жанровий колорит.

3. Кульмінація (національна драматургія та вокально-сценічна трансформація)

Г. Жуковський. Арія Насті з опери «Чудасія, та й годі»: центр програми, найглибший драматичний вузол. Поєднання вокальної техніки з соціальним та психологічним змістом.

4. Розв'язка (український фольклорно-композиторський синтез)

А. Кос-Анатольський «Біла Тиса, Чорна Тиса»: глибока фольклорна стилізація, романтична елегійність, національна тематика.

Є. Брилін «Летіли гусоньки»: новітній підхід до фольклору, делікатна композиторська інтерпретація, контрастність і простота.

5. Епілог (сучасний погляд – автентика і сценічність)

Укр. нар. пісня в обр. Т. Поліщук, «Мельник»: завершення програми у душі поєднання народної енергетики та сценічної виразності; демонстрація інтерпретаційної свободи та сучасного мислення вокаліста.

Ця послідовність дозволяє: поступово занурити глядача в глибину синтезу вокальної форми і змісту; показати стилістичну та емоційну еволюцію виконавського задуму; розкрити різні аспекти майстерності виконавця – від барокового бельканто до інтерпретацій сучасної народної пісні; завершити виступ світлим, життєствердним акордом, що залишає емоційно тепле враження.

Сценічна адаптація в умовах проєктної роботи виступає як своєрідне завершення виконавської підготовки, під час якого відбувається перевтілення вокаліста в інтерпретатора – носія образу, емоції, дії. Саме на цьому етапі синтез форми й змісту набуває сценічної матеріалізації, що дозволяє вокальному твору звучати не лише як музичний текст, а як повноцінний драматургічний акт художньої комунікації.

3.3. Сценічна реалізація та апробація творчого проєкту: режисура, драматургія, сценічна візія

Завершальним етапом реалізації нашого творчого проєкту є сценічне втілення репертуарної програми як цілісного художнього висловлювання. Цей етап передбачає не лише вокально-технічну підготовку, а й глибоку

інтерпретацію драматургічної структури концертної композиції, у якій вокальні твори набувають сценічного життя.

Сценічна адаптація передбачає створення режисерської концепції, що відповідає загальній ідеї проєкту – синтезу форм і змісту вокального твору. Визначається внутрішній композиційний ритм програми, логіка зміни настроїв, сценічних позицій, освітлення, пластики та міміки, які доповнюють музичну виразність. Особлива увага приділяється переходам між творами, які можуть супроводжуватися короткими текстовими епіграфами, візуальними або звуковими вставками, що підсилюють емоційне сприйняття.

Концертна програма реалізується у відповідності до попередньо розробленої драматургічної структури, що передбачає логічну послідовність творів, поєднання жанрового та емоційного контрасту, а також створення єдиного сценічного образу. Всі компоненти – вокальна інтерпретація, пластика, сценічна поведінка, тембральні рішення, костюмне оформлення – гармонійно інтегруються у загальну режисерську концепцію.

Окрему увагу приділяємо сценічним переходам між творами, які виконуються не лише функцію структурного зв'язку, а й підсиленням наративної динаміки дійства. Апробація творчого проєкту засвідчила високий рівень самостійної художньої роботи, вміння реалізовувати авторську інтерпретацію, працювати з різними типами вокального матеріалу, а також комунікувати з аудиторією на рівні естетичних й емоційних вражень.

Сценічне втілення репертуарної програми стало кульмінацією навчально-творчого процесу, в межах якого нами було опрацьовано етапи від аналітичного осмислення творів до їх сценічної реалізації. Представлене дійство не лише підтверджує відповідність виконавського рівня вимогам магістерської програми, але й демонструє здатність до глибокої мистецької рефлексії, самостійного художнього мислення та творчого синтезу виконавських засобів.

Висновки до третього розділу

Реалізація творчого проєкту на завершальному етапі магістерського навчання засвідчила цілісність поєднання аналітичної, виконавської та режисерсько-сценічної роботи. Сформовані в процесі практичної підготовки компетентності дозволили ефективно інтегрувати музично-теоретичні знання, вокальні навички, сценічну уяву та художньо-естетичну концепцію у єдиний творчий продукт.

На етапі підготовки було здійснено системне опрацювання репертуару з урахуванням драматургічної логіки побудови програми, її емоційної структури, стилістичної контрастності та образної послідовності. Самостійна робота охоплювала як аналітичні аспекти (структурно-жанровий аналіз творів, стилістичну інтерпретацію), так і практичні завдання: формування виконавського задуму, освоєння вокально-технічного матеріалу, пластичної виразності, сценічної поведінки.

Сценічне втілення стало кульмінаційним результатом проєкту й апробацією здобутих навичок у публічному просторі. Режисерська побудова виступу, вибір костюмів, сценографічні рішення, а також цілісна драматургія концертної програми сприяли розкриттю концепції синтезу форми і змісту вокального твору. Важливою складовою стала й емоційна взаємодія з аудиторією, яка є критерієм життєздатності художнього задуму та вміння виконавця впливати на слухача.

Тож, творчий проєкт демонструє не лише фаховий рівень вокально-сценічної майстерності магістранта, але й здатність до рефлексії, художнього узагальнення та авторської інтерпретації вокального матеріалу у межах сучасної мистецької практики.

ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ

У межах реалізації магістерського творчого проєкту *«Синтез форм і змісту вокального твору: естетичний і виконавський аспекти»* було здійснено ґрунтовний аналіз репертуару, що охоплює різноепохові й різностильові зразки вокального мистецтва, – від барокових арій Антоніо Вівальді й Георга Фрідріха Генделя до українських фольклорно-стилізованих композицій ХХ–ХХІ століть, зокрема творів Анатолія Кос-Анатольського, Едуарда Бриліна та Тетяни Поліщук.

Перший розділ проєкту було присвячено західноєвропейській традиції, де яскраво виявляється бароковий синтез форми й змісту. В арії А. Вівальді *«Vieni, vieni o mio diletto»* було простежено віртуозну структурну організацію, що слугує носієм афекту – цілісного емоційного стану, характерного для стилістики італійського бароко. Арія Альміри з опери Г.Ф. Генделя *«Рінальдо»* продемонструвала драматургічну складність і водночас вокальну експресію, що формується через аріозну пластику, контрастну динаміку та темброве наповнення. У творі Р. Штольца *«Du sollst der Kaiser meiner Seele sein»* було проаналізовано синтез опереткової жанровості та емоційного змісту романсу, що передбачає легкість форми при глибокому ліричному наповненні.

Другий розділ акцентував на національних специфіках синтезу форми та змісту у творах українських композиторів. Арія Насті з опери *«Чудасія, та й годі»* Г. Жуковського була розглянута як приклад сучасної вокально-драматургічної композиції з глибоким психологічним наповненням, що потребує високого рівня вокальної майстерності та акторської чутливості. У творах *«Біла Тиса, Чорна Тиса»* А. Кос-Анатольського та *«Летіли гусоньки»* Е. Бриліна було виявлено глибоку фольклорну основу, трансформовану крізь призму авторської композиторської стилізації. Обидва твори вимагають не лише точного інтонування, а й емоційного занурення у національний контекст, де музична форма нерозривно пов'язана зі змістом тексту, ритмом мови та інтонаціями народної пісні. У творі *«Мельник»* в обробці Тетяни Поліщук проаналізовано поєднання автентичної лексики народної пісні з сучасними

гармонічними засобами, що дозволяє по-новому презентувати традиційний матеріал у навчально-концертній практиці.

У третьому розділі було описано практичну реалізацію дослідницьких результатів – від добору репертуару, його стилістичного аналізу до сценічної адаптації. Виконання творів супроводжувалося осмисленою побудовою драматургії виступу, з урахуванням контрастів, логіки переходів між епохами, тембрової різноманітності та емоційного зростання. Зокрема, концертна програма відкривалася бароковими аріями, продовжувалась емоційно насиченими українськими творами, а завершувалась модернізованою народною піснею – як естетичний епілог, що об'єднує традицію та сучасність. Було враховано особливості вокального тембру, сценічного образу, взаємодії з акомпанементом та загального артистичного впливу на слухача.

Таким чином, поставлені у проєкті завдання були реалізовані у повному обсязі:

- ✓ здійснено жанрово-стильову характеристику творів, що охоплюють різні епохи й традиції;
- ✓ проаналізовано взаємодію форми, змісту та засобів виразності як естетичну основу інтерпретації;
- ✓ визначено технічні й виконавські особливості у контексті синтезу структури й змісту;
- ✓ реалізовано концертне виконання програми, де всі аналітичні аспекти були втілені у сценічній інтерпретації;
- ✓ представлено результати дослідження у вигляді узагальненого науково-практичного аналізу.

Висновком є те, що синтез форми й змісту у вокальному мистецтві – це не лише категорія музикознавчого аналізу, а й жива матерія виконавського мистецтва, яка потребує емоційної глибини, технічної досконалості та естетичної рефлексії. Такий підхід формує цілісного вокаліста-інтерпретатора, здатного поєднувати знання, відчуття й мистецьке бачення на сцені.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аспекти історичного музикознавства – VII: Барокові шифри світового мистецтва : зб. наук. ст. / Харк. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського ; ред. упоряд. Л. В. Русакова. Харків: Видавництво ТОВ «С. А. М.», 2016. 196 с.
2. Брилін Б.А. Проблеми духовного виховання в контексті національної культури. Сучасні інформаційні технології та інноваційні методики навчання в підготовці фахівців: методологія, теорія, досвід, проблеми: зб. наук. пр. ін-т педагогіки і психології проф. освіти АПН України. Вінницький держ. пед. ун-т. ім. М. Коцюбинського. Вінниця, 2000. С. 57–59.
3. Брилін Е. Сонячне намисто, Українські народні пісні в обробці для фортепіано : репертуарний навчальний посібник. Вінниця : Нова книга, 2015. 92 с.
4. Брилін Е. Сходинки до майстерності. Вінниця: Нова книга, 2017 р. 72 с.
5. Власова А. Культурологічний аспект сучасної української пісні та її мова. *Вісник НАКККіМ*. 2016, № 1. С. 33–36.
6. Волинський Й. Анатолій Йосипович Кос-Анатольський : нарис про життя і творчість. Київ : Мистецтво, 1965. 76 с.
7. Галайчак Т. Кос-Анатольський Анатолій Йосипович. Енциклопедія історії України : у 10 т. / редкол. : В. Смолій (голова) та ін. Київ : Наукова думка, 2009. Т. 5 : Кон – Кю. С. 204. 560 с.
8. Герасимова-Персидська Н. Специфіка національного варіанта барокко в українській музиці XVII століття. Українське барокко та європейський контекст / редкол. О. К. Федорук (відп. ред.) [та ін.]. Київ : Наукова думка, 1991. С. 211–215.
9. Герасимова-Персидська Н. Український варіант музичного барокко. *Українське барокко : Матеріали I конгресу Міжнародної асоціації українців*. Київ, 1993. С. 244–251.

10. Герман Жуковський – видатний земляк, піаніст, композитор / Наш Прапор перемоги [Радивилів]. 2020. 13 берез. С. 5.
11. Гнатишин О. Джерелознавчий аспект дослідження творчої лабораторії Анатолія Кос-Анатольського (на матеріалах архіву композитора) : автореф. дис. ... канд. мистецтв. : 17.00.03. Київ, 2001. 16 с.
12. Грінченко Т. Музично-педагогічна спадщина Едуарда Бриліна у вимірі потреб сучасної мистецької освіти. *Наукові записки Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського*. Серія: Педагогіка і психологія, 62. 2020. С. 187–192.
13. Дрожжина Н. Вокальне виконавство в системі музичного мистецтва естради: автореф. дис... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Харків, 2008. 16 с.
14. Зайванівський М. Життєпис композитора Жуковського. *Вісті Рівненщини*. 2004. 23 лип. С. 3.
15. Корчова О. Вокальне мистецтво як феномен музичної культури. Київ, 2014. С. 38.
16. Мартинюк М.В. Жіночі вокальні ансамблі в українському музичному мистецтві ХХ – початку ХХІ століття: від фольклору до академічних традицій: дис. ...доктор філософії. Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, Міністерство освіти і науки України, Івано-Франківськ, 2025. 322 с.
17. Муха А. Композитори України та української діаспори : довідник. Київ : Музична Україна, 2004. 352 с.
18. Поліщук Т.В. Збірка хорових, вокальних та фортепіанних творів для початкової мистецької освіти. Київ, 2020. 30 с.
19. Прокопчук В. Професійне музичне мистецтво Волині у персоналіях. *Музичне краєзнавство Рівненщини* : навч.-метод. посіб. Рівне : О. Зень , 2021. С. 238–260.
20. Столярчук Б. Герман Жуковський – наш видатний земляк, піаніст, композитор і диригент. Рівне, 2004. 30 с.

21. Столярчук Б. Й. Герман Жуковський: композитор, піаніст, диригент, педагог. Рівне : О. Зень, 2008. 192 с. (Приватна колекція А. І. Дацкова).
22. Таранова Г. Основи вокальної інтерпретації. Київ, 2012. С. 75.
23. Юань Сінь. Жіночі образи в операх Г. Ф. Генделя: гендерні типи та їхні трансформації. *Аспекти історичного музикознавства*. Вип. XXIX. 2022. С. 160–183.
24. Якимчук О. Композитор Едуард Брилін: універсальний характер творчої діяльності. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв*. Серія: Музичне мистецтво, 7(1). 2024. С. 79–94.
25. Яропуд Н. Виконавська стилістика бароко у подвійних концертах Антоніо Вівальді в умовах сучасного віолончельного виконавства. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип. 67, том 2, 2023. С. 188–196.
26. Kramer L. *Musical Meaning: Toward a Critical History*. Berkeley: University of California Press, 2002. p. 9.
27. Dahlhaus Carl. *The Idea of Absolute Music*. Chicago: University of Chicago Press, 1989.
28. Мельник. Обр. Т.Поліщук. URL: <https://surl.lt/qndsve>.
29. Vieni, vieni o mio diletto - A.Vivaldi. URL: <https://surl.li/ocuntw>.
30. Арія Альміри із опери «Рінальдо». URL: <https://surl.li/batnfa>.
31. Du sollst der Kaiser meiner Seele sein. URL: <https://surl.li/bpxnsn>.
32. Арія Насті з опери Жуковського «Чудасія, та й годі». URL: <https://surli.cc/kgyhcm>.
33. Чорна Тиса, Біла Тиса (А. Кос-Анатольський). URL: <https://surl.lu/ibsdjr>.
34. Едуард Брилін «Летіли гусоньки». URL: <https://surl.li/omfplw>.
35. Т. Поліщук «Мельник». URL: <https://surli.cc/ekvlds>.

ДОДАТКИ

Додаток 1

Нотні примірники

Укр. нар. пісні в обр. Т. Поліщук «Мельник»

МЕЛЬНИК

українська народна пісня
обробка та аранжування Тетяни Поліщук

Solo *Andante*
mf Ой пі ду я

Piano *Andante*
mf

6 до млина, до мли-на. А у мли - ні но-ви-на, но-ви-на...

mf
mp

9 Та-кий, ма-мо мель - ник, та-кий, ма-мо, гар - ний, та-кий, ма-мо хо-ро-ший...

f

13

ме-ле греч-ку без гро-шей. Ой він ме-ле

17

під-си-па-є, під-си-па-є, тай на ме-не пог-ля-да-є, пог-ля-да-є.

20

f Ой він ме-ле, ре-ше-ту-є, ре-ше-ту-є. О-бер-неть-ся - по-ці-лу-є, по-ці-лу-є...

24

Та-кий, ма-мо, мель-ник. Та-кий, ма-мо, гар-ний. Та-кий, ма-мо хо-ро-ший

27

ме ле греч-ку без гро-шей. А вже греч-ка на ко-ші, на ко-ші;

30

при нав мель-ник до ду-ші, до ду-ші. Та-кий, ма-мо, мель-ник, та-кий, ма-мо, гар-ний.

34

та-кий, ма-мо, хо-ро-ший... ме-ле греч-ку без гро-шей. Та-кий, ма-мо, мель-ник,

37

та-кий, ма-мо, гар-ний, та-кий, ма-мо, хо-ро-ший... ме-ле греч-ку

41

без гро-шей... без гро-шей...

43

без гро-шей... без гро-шей... Та-кий мель-ник!

АРИЯ АЛЬМИРЫ

(„Дай мне слезами.“)
из оперы „РИНАЛЬДО“

ARIA DI ALMIRA

(„Lascia ch'io pianga.“)
dall'opera „RINALDO“



Перевод М. БОРОДОВСКОЙ

Г. Ф. ГЕНДЕЛЬ
G. F. HÄNDEL

Рекомендуется для крепкого и лирического сопрано. Часто используется в вокально-педагогической практике для освоения строгого классического стиля исполнения.

Ария торжественного, возвышенно-скорбного характера, но светлого звучания.

В зависимости от индивидуальных особенностей учащихся, арию можно транспонировать на полтона ниже или выше данной тональности. Несмотря на отсутствие крайних верхних нот, в арии имеются тесситурные трудности. Триоли следует выпевать неторопаясь, на дыхании, с ощущением хорошей опоры звука.

Либретто оперы основано на поэме Торкватто Тассо «Освобожденный Иерусалим», действие которой относится к эпохе крестовых походов.

Альмира — невеста рыцаря-крестоносца Ринальдо — томится в плену у волшебницы Армиды, которая старается отвлечь Ринальдо от борьбы с мусульманским царем Аргантом, ее возлюбленным.

Larghetto

Дай мне слезами
La . scia ch'io piang . ga

выпла . кать го . ре и о сво . бо . де дай по . меч . тать .
la lu . ta ser . re, e che so . spi . ri la li . ber . ta;

И о сво . бо . де, и о сво . бо . де дай по . меч . тать .
e che so . spi . ri, e che so . spi . ri la li . ber . ta.

Дай мне сле - за - ми вы - пла - кать го - ре и о сво -
la - scia ch'io pian - ga la di - ra sor - te, e che so -

- бо - де дай по - меч - тать. Дай мне за - бве - нье,
- spi - ri la li - ber - ta. Il duol in - fran - ga

fine

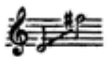
дай у - то - ле - нье тяж - ким тор - за - ным не - счаст - ной
que - ste ri - tor - te de' miei mar - ti - ri sol per pie -

ду - ши, го - рст - ный жре - бий смаг - чи ты мой!
l'ò, ah sì, de' miei mar - ti - ri sol per pie - tà!

Dal § al Fin

Где ты, где ты?

Vieni, vieni o mio diletto



Allegretto

АНТОНИО ВИВАЛЬДИ
ANTONIO VIVALDI

Где ты, где ты? Я во-жи-да-нья! Серд-це то-мит
Vie - ni, vie - ni o mio di - let - to che il mio cor

una corda

жа - жда сви-да - нья, серд-це пол-но то-бой, же-лан - ный!
è tutto af - fel - to, già l'a - spet - ta, e ognor ti chia - ma.

Серд-це страст-но ждёт сви-да - нья, серд-це страст-но ждёт сви-да - нья,
Il mio co - re tutto af - fel - to, il mio co - re tutto af - fel - to,

серд-це пол-но од-ним то-бой, мой же-лан - ный!
già l'a - spet - ta e già ti chia - ma, ti chia - ma.

Du sollst der Kaiser meiner Seele sein

Lied aus der Operette „Der Favorit“
von Fritz Grünbaum und Wilhelm Sterk

Musik: Robert Stolz

Breit. D7 G D9 Bdim C Am D7 G

f **mf** **p**

G Am7 D7 G

1. Ich weiß ein Land, das oh - ne Schran - ken, ich weiß ein Reich, wor - in sich
2. Wenn du mich liebst, hast du zum Loh - ne in mei - nem Her - zen dei - ne

mf **p** **mf** **p**

Am7 D7 G Bm

ran - ken wohl tau - send zärt - li - che Ge - dan - ken
Kro - ne und schal - test frei auf gold - nem Thro - ne,

mf

FH⁷ B^m D⁷ G
 noch breiter
 um mei-ner Lie-be Ro-sen-pfad. Das ist das Land, wor-in ich
 den mei-ne Lie-be dir ge-baut! Du bist der Kai-ser, den ich

D⁷ E⁷ A^m
 le-be, das ist das Reich, das ich dir ge-be,
 wäh-le, und dei-ne Wün-sche sind Be-feh-le,

C⁶ C^{m6} G A⁷
 auf des-sen Thron ich dich nun he-be, ist mei-nes Her-zens frei-er
 ge-hor-chen wird dir mei-ne See-le, die ich so ganz dir an-ver-

D⁷ *rit.* D⁷⁺ G D⁷ G C⁶
Sehr langsam
 Staat! 1-2. Du- du- du sollst der Kai-ser mei-ner See-le
 traut!

Ти мусиш бути королем моєї душі

(переклад з німецької – Маріанна Тисевич)

Я знаю край, що без кордонів.

Я знаю царство, де на троні

Моя любов в твоїх долонях,

А в серці – квітів зорепад.

Цей трон моєму серцю любий,

Я в нім жива навіки буду,

Цей трон, як дар, прийми, як чудо!

Любов зростила дивний сад.

Ти лиш в моєму серці можеш панувать,

В пурпур, у шовк тонкий величний стан вбирать.

Твій лиш душі моєї скіпетр влади.

За честь тобі в ній царювати –

Прийми дарунок мій!

Якщо ти любиш, я – в полоні

Твого кохання без кордонів.

Моя любов – твоя корона.

Мій трон – твій вічний п'єдестал.

Ти той король, що я обрала.

Душа тебе коронувала

І влади жезлом повінчала,

Моїх надій і мрій причал.

Арія Насті

з опери "Чудасія та й годі"

Лібретто І. Шамрай, В. Багмет

Музика Г. Жуковського

Andante

mp

Con moto

mf

Ой лі-та, лі-та ми-нуть, про - ми - на - ють,

rit.

p

як ті бі-лі гу - сонь-ки від - лі - та - ють. Ген ось бу -

ли тут, вже й не - ма, по-вер-ну-ти, наз-до - гна - ти

їх дар - ма.

Ой вже не вер - ну - ти нам ті лі -

rit.

- та.

poco accel.

Vivace molto (♩ = 176)

ff

f

The piano introduction consists of two staves. The right hand features a series of chords and arpeggiated figures, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. Dynamics range from fortissimo (ff) to forte (f).

f

Ой на лу - зі, на лу - зі ло-бо-да, а я чор - но - бро-ва, мо-ло-да.

mf

The first vocal phrase is marked forte (f). The piano accompaniment is marked mezzo-forte (mf). The melody is simple and rhythmic, matching the eighth-note accompaniment.

Тре - ба ме - ні ко - са - ря по-про-сить, щоб ту ло-бо-ду ви-со-ку по - ко-сить.

The second vocal phrase continues the melody. The piano accompaniment remains consistent with the previous section.

f

8^{va}

The piano concludes with a series of arpeggiated chords in the right hand, marked forte (f). An 8^{va} marking indicates an octave shift. The left hand continues with the eighth-note accompaniment.

mf

Мій ко - ха - ний, Сте - па - не, Сте - па - не, а чи вір - но

tr

лю - биш ти ме - не? Бо са - ма, як по ву - ли - ці пі - ду,

за - див - ля - ють - ся на ме - не, мо - ло - ду. Сте - па - не,

Сте - па - не, чи вір - но лю - биш ти ме - не? Бо як тіль - ки

p

tr

по ву - ли - ці пі - ду, за - див-ля-ють-ся на ме - не, мо - ло -

ду. Гой!

m.d.

m.s.

Ой, літа, літа минут, проминають,
 Як ті білі гусоньки відлітають.
 Ген ось були тут, – вже й нема,
 Повернути, наздогнати їх дарма.
 Ой вже не вернути нам ті літа.

Ой на лузі, на лузі лобода,
 А я чорноброва, молода.
 Треба мені косаря попросить,
 Щоб ту лободу високу покосить.

Мій коханий, Степане, Степане,
 А чи вірно любиш ти мене?
 Бо сама, як по вулиці піду,
 Задивляються на мене молоду.

Степане, Степане,
 Чи вірно любиш ти мене?
 Бо сама, як по вулиці піду,
 Задивляються на мене молоду.

Летіли гусоньки

Слова Любові Забашти

Музика Едуарда Бриліна

Moderato (♩ = 72)

The musical score is written in 4/4 time with a key signature of one flat (B-flat). It consists of four systems of piano accompaniment and vocal lines. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the bass clef and chords in the treble clef. The vocal line is in the treble clef. The lyrics are: "Ле - ті - ли гу - сонь - ки че - рез лу - ги, зро - ни - ли". There are performance markings such as *mp*, *ped.*, and asterisks. Measure numbers 3, 6, and 9 are indicated at the start of their respective systems.

11
пі - р'яч-ко на бе-ре - ги. А пі-р'я си - зе від - хлоп - ця

14
віс-точ-ка, а пі-р'я бі - ле - в ха-ту не - віс - точ - ка. А пі-р'я

17
си - зе - від хлоп - ця віс - точ - ка, а пі-р'я бі - ле - в ха-ту не

20
віс - точ - ка. Ле - ті - ли гу - сонь - ки че - рез лі -

22

- сок. По - дай, ко - ха - на, свій го - ло - сок, сріб - ляс - то -

25

- чис - тий, ще й у - ро - чис - тий, вий - ди із ха - ти хоч на ча -

28

- сок... Сріб - ляс - то - чис - тий, ще й у - ро - чис - тий, вий - ди із

31

ха - ти хоч на ча - сок... Ле - ті - ли

33 гу - соць - ки тай че - рез гай, а ти, ко -

35 - ха - на, ме - не че - кай. Ти від роз -

37 - мо - вонь - ки і від лю - бо - вонь - ки, мо - є сер -

39 - день - ко, не у - ті - кай! Ти від роз -

* Верхній голос у супроводі написаний для аранжувальника

41

- мо-вонь-ки і від лю-бо-вонь-ки, мо-є сер-

43

- день - ко не у-ті-кай!

poco crescendo

45

Мо-є сер-

f *sp*

3

47

- день - ко, не у-ті-кай!

50

Летіли гусоньки через луги,
 Зронули пір'ячко на береги.
 А пір'я сизе – від хлопця вісточка,
 А пір'я біле – в хату невісточка. } двічі

Летіли гусоньки через лісок.
 Подай, кохана, свій голосок,
 Сріблясто-чистий, ще й урочистий,
 Вийди із хати хоч на часок... } двічі

Летіли гусоньки та й через гай,
 А ти, кохана, мене чекай.
 Ти від розмовоньки і від любовоньки,
 Моє серденько, не утікай! } двічі

Біла Туса, Чорна Туса

Музика А. Кос-Анатольського (1971)
Moderato rubato

Слова Д. Луценка

Introduction for piano. The score consists of two staves. The right hand features chords and a melodic line, while the left hand plays a rhythmic accompaniment. Dynamics include *f* (forte) and *dim. poco rit. p* (diminuendo, slightly ritardando, piano).

1. Бі - ла Ти - са, Чор - на Ти - са

Piano accompaniment for the first vocal line, featuring a steady eighth-note accompaniment in the left hand and a melodic line in the right hand.

з Ля - то - ри - це - - - ю

Piano accompaniment for the second vocal line, continuing the eighth-note accompaniment and melodic line.

роз - мов - ля - ли про ко - хан - ня

Piano accompaniment for the third vocal line, continuing the eighth-note accompaniment and melodic line.

як з се - стри - це - - - ю.

Piu mosso

Чор - на Ти-са, Бі - ла Ти-са ми - лу - ва - ли - ся,

a tempo

як з то - бо - ю ми шас - .ли - ві

a tempo

ці - лу - ва - ли - ся.

1, 2.

f

3.
Чор - на Ти - са, Бі - ла Ти - са

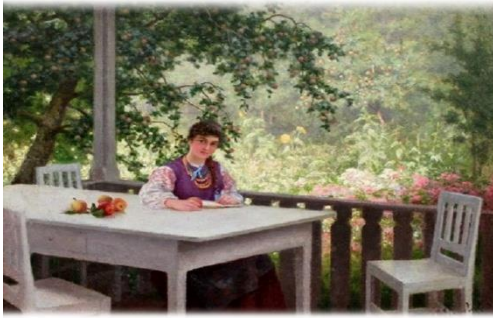
з Ля - то - ри - це - ю.

1. Біла Тиса, Чорна Тиса з Ляторицею
розмовляли про кохання, як з сестрицею.
Чорна Тиса, Біла Тиса милувалися,
як з тобою ми щасливі цілувалися.
2. Біла Тиса, Чорна Тиса засмутилися,
як з тобою ми назавжди розлучилися.
Чорна Тиса, Біла Тиса млою вкрилися,
певно ти мені, дівчино, не судилася...
3. Біла Тиса, Чорна Тиса розливаються.
Я стою між берегами, серце крається.
Розмовляють про розлуку, про печаль мою
Чорна Тиса, Біла Тиса з Ляторицею.

Апробації творчого проєкту

Афіші





ТВОРЧА ЗУСТРІЧ
22.09.25 16:00

«Іван Рашевський - поліфонія таланту»



Чернігівська музична школа №2
 імені Євгена Богословського,
 вул. Мстиславська 11



Дипломи

INTERNATIONAL TWO-ROUND COMPETITION
OREA FEST&EUROPE FESTIVALS
INTERNATIONAL MULTI-GENRE FESTIVAL-COMPETITION
PROJECT: CROATIA - UKRAINE

ART ON THE WAVES CROATIA

12.08-19.08.2025

DIPLOMA

GRAND PRIX

Ніколаснко Євгенія Володимирівна
Україна, Чернігів
VOCAL GENRE - ACADEMIC
Age category: PROF!

Program: Українська народна пісня в обробці Тетяни Поліщук з Мелодією
Team-leader: Хоменко Алла Борисівна
Koncertmaster: Лаврентьєва Тетяна Павлівна
Ніжинський державний університет імені Миколи Гоголя

JURY:
Blanka Schneiderová
Angela Mayer
Marit Reitan
Drazen Pavić
František Fuša
Miy Viktor Nosenko

ORGANIZER INTERNATIONAL COMPETITION: VIKTOR NOSENKO
OREA FEST&EUROPE FESTIVALS 12.08-19.08.2025

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ І СПОРТУ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНИЙ ЦЕНТР КУЛЬТУРИ І СПОРТУ
НАЦІОНАЛЬНИЙ ЦЕНТР КУЛЬТУРИ І СПОРТУ

ДИПЛОМ

III Всеукраїнський двотуровий фестиваль-конкурс мистецтв
«Харків – місто-герой 2025»

лауреат II ступеня

Номинація: Академічний вокал, VII категорія
Нагороджується:

НІКОЛАСНКО ЄВГЕНІЯ

Викладач: Хоменко Алла Борисівна
Концертмейстер: Лаврентьєва Тетяна Павлівна
Ніжинський державний університет імені Миколи Гоголя
м. Ніжин, Чернігівська обл.

Людмила Курич
Директор фестивалю, Заслужена артистка України
доцент, завідувач кафедри
професорсько-педагогічного факультету ХДАК,
президент благодійного фонду підтримки
та талановитих дітей та молоді "ЖАР-ПІЩА"

Світлана Манько
Кандидат мистецтвознавства,
доцент, завідувач кафедри
осереддя та народного співу ХДАК,
сольниця, поет, виконавця

Київ, Україна, 08.21.09.2025

BERLIN TALENTE EUROPAS
INTERNATIONAL MET-CONTEST

DIPLOM

Берлін – Київ
П'ЯТИЙ СЕЗОН
ДРУГИЙ ТУР

ПЕРШЕ МІСЦЕ
МІЖНАРОДНИЙ КОНКУРС
УКРАЇНСЬКА РЕДАКЦІЯ

МІЖНАРОДНИЙ КОНКУРС / ВОКАЛ

Yevheniia Nikolaienko

Євгенія Ніколаснко

Академічний спів, VII вікова категорія
"Мелодія" (українська народна пісня в обробці Т. Поліщук)
Викладач Алла Хоменко, заслужений працівник культури України, доцент
Ніжинський державний університет імені Миколи Гоголя

Міжнародний журі мистецтва, мистецтва, сценічного мистецтва
Українська делегація керує журі європейського конкурсу:

Андрій Мірошніченко
Голова журі
ГО «Українська делегація»

Олена Корольова
Директор ко-курсу

Валентина Лесюк
Міжнародний журі, мистецтва, сценічного мистецтва

Злата Поліщук
Хоровод, ансамбль, вокальний ансамбль

Вероніка Тормахова
Виконавця, викладач МУМ ім. П.Т.Т.Шевченка

Наталія Камінська
Художник, виконавця, викладач МУМ ім. П.Т.Т.Шевченка

30. November 2025

BERLIN: TALENTE EUROPAS
Голова журі ко-курсу
Українська делегація

Світолина Миколаївна Курчак
Голова журі ко-курсу та організатор конкурсу України

Тетяна Євдокімова Алла Євдокімова
Голова журі ко-курсу та організатор конкурсу України

Дистанційний фестиваль конкурс талантів міжнародного масштабу
Соттальон World Talents
Голова журі ко-курсу та організатор конкурсу талантів європейського масштабу
Україна

Україна, Київ, 08.21.09.2025