

Міністерство культури України
Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка
Факультет музикознавства, композиції, вокалу та диригування
Кафедра академічного співу

НАУКОВЕ ОБҐРУНТУВАННЯ ТВОРЧОГО ПРОЄКТУ
«Стилістичні особливості виконання академічного
вокального репертуару різних історичних епох»

Виконала:

Марчук Ірина Анатоліївна
Студентка 2 курсу денної форми навчання
Спеціальності В5 - Музичне мистецтво
Профілізації – Академічний спів

Науковий керівник:

Доктор мистецтвознавства,
професорка кафедри теорії музики
ЛНМА ім. М.В.Лисенка
Шуміліна Ольга Анатоліївна

Рецензент:

Народна артистка України,
професорка кафедри академічного співу
ЛНМА ім. М.В.Лисенка
Божко Людмила Федорівна

Львів 2025

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. ІСТОРИЧНА РЕТРОСПЕКТИВА ФОРМУВАННЯ ВОКАЛЬНОГО СТИЛЮ	6
1.1. Поняття «стиль» у вокальному мистецтві та його категорії.....	6
1.2. Історичні етапи розвитку академічного співу.....	8
1.3. Виконавські вимоги стилю <i>bel canto</i> в музиці бароко та раннього класицизму.....	10
1.4. Експресія та драматургія вокалу в добу романтизму (XIX ст.).....	12
1.5. Стилiстичний синтез та пошук нових засобів вокально-інструментальній музиці XX–XXI ст. Нефольклористичний напрямок.....	15
Висновки до розділу 1.....	17
РОЗДІЛ 2. АНАЛІЗ СТИЛІСТИЧНИХ ОСОБЛИВОСТЕЙ ВИКОНАННЯ ВОКАЛЬНИХ ТВОРІВ РІЗНИХ ІСТОРИЧНИХ ЕПОХ	19
2.1. Крістофор Вілібальд Глюк. Менует Лариси з опери «Тріумф Клелії»...	19
2.2. Вольфганг Амадей Моцарт. Арія Сервілії з опери «Милосердя Тіта»...	21
2.3. Йоганнес Брамс. Романс «Agnes» на поезію Едуарда Мьоріке	24
2.4. Микола Лисенко. Каватина Галі з опери «Утоплена».....	27
2.5. Українська народна пісня «На кладочці умивалася» в обробці Левка Ревуцького.....	32
2.6. Мирослав Стефанишин. Романс «Давня весна» на поезію Лесі Українки.....	34
Висновки до розділу 2.....	43
ВИСНОВКИ	44
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	45
ДОДАТКИ	47

ВСТУП

Актуальність теми. Вокальне мистецтво є одним із найбільш динамічних і чутливих до історичних змін видів музичної творчості. Протягом століть вокальний стиль зазнавав глибокої еволюції: від барокової техніки *bel canto* та класичної врівноваженості — до романтичної експресії, модерністичних пошуків ХХ століття й неофольклористичних тенденцій сьогодення. У сучасній виконавській практиці особливо зростає потреба в усвідомленому стилістичному підході до інтерпретації творів різних епох. Саме тому дослідження закономірностей формування вокального стилю та аналіз конкретних зразків камерно-вокальної та оперної літератури є надзвичайно важливим для розвитку виконавської культури.

Мета роботи — комплексно дослідити історичні етапи формування вокального стилю та проаналізувати стильові особливості виконання вокальних творів різних історичних періодів на прикладі шести вибраних композицій.

Завдання роботи:

- розкрити сутність поняття «стиль» у вокальному мистецтві та охарактеризувати його основні категорії;
- проаналізувати історичні етапи становлення академічного співу;
- визначити виконавські вимоги стилю *bel canto* у музиці бароко та раннього класицизму;
- окреслити особливості експресії й драматургії вокалу в добу романтизму;
- розглянути стильовий синтез і новаторські тенденції у вокальній музиці ХХ–ХХІ століть, зокрема неофольклористичний напрям;
- дослідити стильові, технічні та інтерпретаційні особливості виконання творів Глюка, Моцарта, Брамса, Лисенка, Левка Ревуцького та Мирослава Стефанишина;
- узагальнити головні принципи історично обґрунтованого вокального виконавства.

Об'єктом дослідження є процес розвитку вокального стилю в європейській та українській музичній культурі від епохи бароко до сучасності.

Предметом дослідження стала стилістика та виконавська специфіка вокальних творів різних історичних епох, представлених у практичному аналізі.

Методологічна база дослідження спирається на комплекс методів, що забезпечують всебічний аналіз теми, зокрема:

- історико-культурний метод — для визначення етапів розвитку вокального мистецтва;
- жанрово-стильовий — для виявлення особливостей вокальної мови різних періодів;
- аналітичний і порівняльний — для характеристики музичного матеріалу досліджуваних творів;
- виконавсько-інтерпретаційний — для окреслення специфіки практичного виконання.

Теоретична база дослідження становить комплекс наукових досліджень, присвячених історії вокального мистецтва, музичній стилістиці, естетиці оперного жанру та розвитку української й європейської вокальної традиції. Важливими для розкриття історичних засад вокального стилю є праці Б. Гнидя, Б. Асаф'єва, В. Антонюк, а також роботи С. Шипа, які дозволяють розглянути вокальний стиль у контексті розвитку музичної форми та художнього мислення. Концепції афектів і барокової виконавської практики ґрунтовно представлені у статті О. Єрошенко. Для аналізу класичного оперного стилю використано матеріали збірників, присвячених творчості В. А. Моцарта, зокрема наукові публікації «Музичний світ В. А. Моцарта: шляхи осягнення» та статтю О. Самойленко. Важливими є також праці західних дослідників, зокрема монографія D. Cairns, яка містить аналіз драматургії і стилістики оперної спадщини Моцарта. Розуміння закономірностей розвитку українського академічного співу та оперної традиції спирається на дослідження Л. Архімович і М. Гордійчук, Р. Береза та Л. Браун. Теоретичні положення щодо національної музичної культури подані у навчальному посібнику Л.

Кияновської, словнику З. Лиська та довіднику А. Мухи. Актуальні питання розвитку української вокальної музики ХХ–ХХІ століть висвітлено у публікаціях і спогадах М. Стефанишина, а також у дослідженнях О. Сенюк та Т. Шеффера, де проаналізовано постаті українських композиторів і їхній внесок у вокальну культуру.

Сучасну інтерпретаційну й методичну проблематику підтримують електронні ресурси й аналітичні статті, зокрема матеріали Bachtrack, архівні документи Bologna Chiesa Cattolica, дослідження студії Talarowski, а також енциклопедичні статті «Енциклопедії сучасної України».

Таким чином, теоретична база дослідження включає фундаментальні музикознавчі праці, інтерпретаційні дослідження, стильові аналізи, матеріали наукових конференцій, енциклопедичні джерела та сучасні електронні ресурси, що забезпечують цілісне та різнобічне висвітлення еволюції вокального стилю й особливостей виконання творів різних історичних періодів.

Наукова новизна роботи полягає у комплексному поєднанні історичного аналізу вокального стилю з практичним дослідженням шести конкретних вокальних творів різних епох. Важливим є висвітлення творчості волинського композитора Мирослава Стефанишина, що досі не була предметом ґрунтовного музикознавчого аналізу. Уперше здійснюється системний теоретичний, літературно-текстологічний та стилістичний аналіз романсу «Давня весна» на поезію Лесі Українки, що дає змогу виявити особливості індивідуального авторського мислення, специфіку інтонаційно-гармонічної мови та принципи взаємодії музичного й поетичного змістів у творчості композитора.

Структура роботи складається зі вступу, двох розділів, висновків, списку використаних джерел, додатків з нотним прикладом. I розділ налічує 5 підрозділів, а II розділ – 6 підрозділів. Список використаних джерел налічує 30 позицій. Загальний обсяг роботи — 51 сторінка.

РОЗДІЛ 1. ІСТОРИЧНА РЕТРОСПЕКТИВА ФОРМУВАННЯ ВОКАЛЬНОГО СТИЛЮ

1.1. Поняття «Стиль» у вокальному мистецтві та його категорії

У системі вокального мистецтва поняття «стиль» посідає фундаментальне місце, оскільки визначає своєрідність художнього мислення, втілену у звуковій матерії людського голосу. У вокальному виконавстві стиль є не лише характеристикою композиторського задуму, а й категорією виконавською, адже саме співак реалізує художню концепцію твору у реальному звучанні. Через стиль проявляються історичні, естетичні, національні та психологічні чинники, що формують неповторну манеру виконання.

Теоретичні аспекти визначення поняття «стиль»

Ще за часів античності грецьке слово *stilos* асоціювалося з мистецьким висловом. Аристотель застосовував його в контексті основних понять риторики та поезики, розуміючи як доцільну манеру словесного висловлення. У добу відродження та просвітництва це тлумачення знайшло подальший розвиток у працях Ю. Скалігера, Н. Буало, Ж. Бюффона, Г. Лессінга, Й. Гете, Ф. Шеллінга, Г. Гегеля та інших представників гуманітарної думки [23, с.17].

У мистецтві стиль — це сукупність засобів і способів художньої виразності, властива митцям певної епохи чи напряму. Він відбиває естетичні погляди суспільства та виявляється у категоріях класичного, романтичного, імпресіоністичного, веристського стилю. Стиль може бути і персональним, властивим творчості окремого митця (Бахівський, Бетховенський), або національним, що відображає художню традицію певного народу [1, с. 138].

Стиль є системним утворенням, яке об'єднує зміст (ідеї, образи, світогляд) і форму (композиція, ритм, мова), забезпечуючи цілісність художнього вислову.

Вокальне мистецтво як сфера стильової диференціації

Вокальне мистецтво — це виконання музики людським голосом із передаванням ідейно-образного змісту через тембр, інтонацію, артикуляцію та дихання. Спів є найдавнішим видом музичного мистецтва та реалізується у сольному, ансамблевому й хоровому форматах, зі словами або без (вокалізація), з акомпанементом або *a cappella*.

Основними жанрами академічного вокалу є опера (синтетичний драматично-музичний жанр) і камерний спів (романс, пісня). Формування вокального стилю залежить від:

- історико-культурних умов;
- фонетики та інтонаційного ладу національної мови;
- розвитку вокальної техніки та педагогіки;
- індивідуальних властивостей співака.

Отже, вокальний стиль — це модус художнього мислення, що поєднує техніку, емоційність і зміст.

Категорії вокального стилю

Наукова традиція виокремлює п'ять основ виникнення художніх стилів:

1. Персональні — зумовлені творчою індивідуальністю виконавця.
2. Етнічні — визначаються культурою та мелосом певного народу.
3. Історико-соціальні — відображають стильові доміанти епохи.
4. Жанрові — залежать від специфіки вокального жанру.
5. Експресивні — пов'язані з типом емоційності твору [23, с.56].

На базі цих принципів формуються **категорії вокального стилю**:

Персональний стиль — тембр, манера фразування, сценічний темперамент.

Національний стиль — фонетика мови, ладові моделі, традиційний мелос.

Історико-соціальний стиль — бароко, класицизм, романтизм, модернізм.

Жанровий стиль — оперний, камерний, кантатно-ораторіальний, фольклорний.

Експресивний стиль — співвідношення афектів, драматизму, тембрової палітри.

Класифікація основних манер вокального стилю

Академічний (оперний) — кантилена, опора, вібрато, формантність.

Джазовий — імпровізація, розмовна інтонація, гнучке фразування.

Рок/метал — екстремальні техніки (бельтинг, скримінг, гроулінг).

Фольклорний — природність, регіональна фонетика та манера.

Нефольклористичний — поєднання академічної та етнічної технік.

Відтак, стає очевидним що, поняття «стиль» у вокальному мистецтві охоплює багатовимірну систему взаємодії історичних, естетичних, національних і особистісних чинників. Він формує духовну і професійну основу виконавця, забезпечуючи єдність технічної досконалості та художньої глибини. Володіння стильовими категоріями є запорукою автентичності, професіоналізму й творчої індивідуальності вокаліста.

1.2. Історичні етапи розвитку академічного співу

Розвиток академічного вокального мистецтва є складним історико-культурним процесом, що охоплює кілька епох, у межах яких формувалися специфічні естетичні, технічні та стилістичні принципи вокального виконавства. Академічний спів постає не лише як сукупність вокально-технічних прийомів, а як цілісна система художнього мислення, що виростає з європейської музичної традиції.

Ранньохристиянський і середньовічний період

Перші прояви професійного вокального мистецтва сягають доби раннього християнства (IV–IX ст.), коли формується церковний спів — фундамент майбутньої європейської вокальної культури. Головним типом вокального вислову була монодія — одноголосний спів без інструментального супроводу. Центральним явищем цього періоду став григоріанський хорал, який заклав основи вокальної інтонаційності, дихальної організації та кантиленного звучання голос. У міру розвитку мелізматики виникають перші елементи спеціалізованої вокальної техніки, що вимагали від співака гнучкості голосу та точного контролю дихання. Саме тут зароджуються передумови майбутньої вокальної педагогіки, хоч вона ще не існувала як окрема систематизована дисципліна.

Епоха відродження (XV–XVI ст.)

У добу Ренесансу вокальне мистецтво досягає нового етапу розвитку: формується поліфонічна багатоголосність, зростає роль вокальних ансамблів, утверджується принцип природності й чистоти звучання. Творчість П'єра де ла Рю, Орландо ді Лассо, Джованні Палестрини характеризується гармонійною рівновагою між словом і музикою, акцентом на ясності тексту й мелодичній плавності. У цей час вокальне мистецтво набуває гуманістичної спрямованості — співак стає показником людських почуттів і духовних переживань. Важливим чинником є розвиток співу на основі латинського й особливо італійського мелосу, що сприяло становленню майбутньої італійської школи вокалу.

Бароко (XVII – початок XVIII ст.)

Епоха бароко стала визначальною для становлення академічного співу як професійного мистецтва. У цей час виникає опера — синтетичний жанр, що об'єднав музику, драму й сценічну дію. Вокал набуває ролі провідного виражального засобу, а виконавська техніка — предмета системного навчання. Творчість К. Монтеверді, Дж. Каваллі, А. Скарлатті, Г. Ф. Генделя закладає основи *bel canto* — «гарного співу», що базується на м'якому, резонансному звучанні, кантілені, рівності регістрів і віртуозній техніці. Формуються італійські вокальні школи (Неаполь, Венеція, Болонья), які встановлюють стандарти професійного навчання співаків.

Класицизм (XVIII ст.)

Класицизм вносить упорядкованість і системність у вокальну техніку, узагальнює досягнення барокової традиції. У творчості Й. Гайдна, В. А. Моцарта, К. В. Глюка вокал вирізняється природністю, логічністю фразування, драматичною правдивістю. Реформи Глюка підпорядковують вокал змісту й драматургії, що знаменує новий етап розвитку академічного стилю. У цей період вокальне мистецтво виходить за межі Італії, поширюючись у Відні, Парижі, Лондоні, де формуються потужні центри вокальної педагогіки.

Романтизм (XIX ст.)

Романтизм відкриває нові горизонти вокальної експресії. Спів стає засобом глибокого емоційного та психологічного вираження. Розширюється вокальний діапазон, зростають динамічні можливості, з'являються нові темброві відтінки й прийоми звуковидобування. У творчості Ф. Шуберта, Р. Шумана, Г. Верді, Р. Вагнера, Ш. Гуно вокал вимагає поєднання технічної віртуозності з акторською майстерністю. Зміцнюються національні вокальні школи — німецька, французька, чеська, згодом і українська, що збагачують загальноєвропейську вокальну традицію.

XX – початок XXI століття

Модернізм і постмодернізм розширюють поняття академічного співу, інтегруючи нові стилістичні прийоми, експерименти зі звуком, мікротонами, мовленнєвими інтонаціями, тембровими ефектами. Зростає роль авангардних технік, сценічної пластики, фольклорних інтонацій та міждисциплінарних підходів. Вимоги до виконавця ускладнюються: від попередніх традицій *bel canto* — кантилени, рівності регістрів, природності звучання — співак переходить до володіння широким спектром технік, необхідних для сучасної оперної сцени.

Отже, логічним є висновок про те, що академічний спів постає як синтез багатовікових традицій і новаторських пошуків, у якому техніка, стиль і зміст перебувають у постійному творчому діалозі. Від григоріанського хоралу до оперних сцен XXI століття простежується незмінний принцип — прагнення до ідеального звучання людського голосу як універсального інструмента художнього висловлення.

1.3. Виконавські вимоги стилю *bel canto* в музиці бароко та раннього класицизму

Стиль «*bel canto*» (італ. — «гарний спів») італійський спосіб співання, що головну увагу кладе на красу звука та в'язну, мелодійну лінії і є основою всієї європейської вокальної школи [11, с.22]. Він сформувався у XVII–XVIII ст. та став одним із найвищих досягнень європейської вокальної культури в Італії

зокрема в Неаполі, Римі та Венеції, де діяли найвідоміші вокальні академії. Його розвиток тісно пов'язаний із епохою бароко, коли музичне мистецтво загалом прагнуло до досконалої виразності, поєднання емоційності й технічної віртуозності. Згодом, у період раннього класицизму, *bel canto* зазнав подальшої еволюції — від декоративно-орнаментальної до більш природної, гуманістично забарвленої вокальної манери, що орієнтувалася на глибину почуття та чистоту інтонації.

Естетичні засади стилю *bel canto*

Основою естетики *bel canto* є ідея гармонії між технічною досконалістю та природністю звуковидобування. Вокальна лінія мала бути плавною, кантиленовою, з бездоганною опорою звуку, гнучким легато, витонченими динамічними відтінками. Особлива увага приділялася «пульсації дихання» — вмінню тримати довгі фрази на єдиному подиху, що створювало враження безмежності мелодії. Співак у стилі *bel canto* виступав не лише як виконавець, а й як творець — імпровізатор, здатний прикрашати написану композитором мелодію власними пасажами, трелями, мордентами, каденціями. Саме тому цей стиль вимагав не тільки високої вокальної підготовки, а й глибокого знання музичної граматики, гармонії, контрапункту та риторичних принципів барокової музики.

Виконавські принципи в епоху бароко

Барокова вокальна практика ґрунтувалася на афектах — вираженні певного психологічного стану через музичні засоби. Вокаліст мав передати емоційний зміст тексту за допомогою тембрової гнучкості, дикції, артикуляції та нюансування. Голос трактувався як інструмент, що має передати глибину людських почуттів. До основних технічних вимог *bel canto* барокового періоду належали: висока культура дихання; володіння фіоритурами; чіткість і прозорість інтонації; м'якість атаки звуку та природне *legato*; контроль над регістрами — злиття грудного, середнього та головного звучання; артикуляційна виразність відповідно до змісту тексту.

Серед найвидатніших представників барокового *bel canto* — композитори А. Скарлатті, Г.Ф. Гендель, Й.А. Гассе, А. Кореллі та інші.

Трансформація стилю *bel canto* у ранньому класицизмі

З настанням доби раннього класицизму (середина XVIII ст.) *bel canto* поступово набуває нових рис. Представники композиторського пера - Йозеф Гайдн, Вольфганг Амадей Моцарт. Орнаментальність барокового вокалу починає поступатися більш природному, ліричному виразу. Замість надмірної віртуозності на перший план виходить ясність музичної думки, логічність фразування, чистота інтонації та узгодженість із гармонійною структурою. Цей перехід яскраво виявляється у творчості Крістофа Віллібальда Глюка, який проголосив реформу опери. Він вимагав, щоб музика служила драматичній правді, а не демонстрації вокальної майстерності. Співак мав передусім передати внутрішній стан героя, психологічну достовірність, а не лише технічну вправність.

Таким чином, у ранньому класицизмі *bel canto* зберігає свою головну рису — красу звуку, але набуває більшої змістовності, емоційної щирості, драматичної виразності. Виконавські вимоги цього періоду включають: точне інтонування та чисте *legato*; логічне фразування, підпорядковане сенсу тексту; динамічну гнучкість (*crescendo*, *diminuendo*, *messa di voce*); природну дикцію та чітке відтворення слова; мінімальне, проте змістовне використання прикрас.

Значення *bel canto* для сучасної виконавської практики

Стиль *bel canto* залишається невід'ємною складовою сучасного академічного вокального мистецтва. Його виконавські принципи — кантілена, контроль дихання, гнучкість тембру, виразність слова — становлять основу будь-якої вокальної школи. Для виконавця, який звертається до репертуару бароко та раннього класицизму, надзвичайно важливо поєднати технічну довершеність із стилістичною достовірністю, уникаючи надмірної романтизації звучання.

Отже, *bel canto* є не лише історичним стилем, а й універсальною системою вокальної культури, що виховує в співака почуття міри, художнього смаку та відповідальності за кожен звук, кожную інтонацію, кожне слово.

1.4. Експресія та драматургія вокалу в добу романтизму (XIX ст.)

Романтизм як стильова течія охопив усі сфери музичного мислення — від гармонічної мови до трактування голосу, який почав сприйматися не лише як носій краси звуку, а передусім як засіб глибокого психологічного висловлення. У романтичну епоху вокальне мистецтво набуло нових виразних засобів, суттєво розширило емоційну гаму та драматичну силу виконання. Вокальне виконавство стало тісно пов'язаним із драматургією музичного твору, акцентуючи проживання й інтерпретацію глибинних почуттів. Романтична вокальна техніка передбачала максимальне вираження індивідуальності голосу через використання різноманітних тембральних варіацій, поривчастого динамізму, особливих прийомів фразування, зокрема *rubato* і *portamento*. Арії композиторів романтизму — В. Белліні, Г. Доницетті, Дж. Верді — вимагають від виконавців не лише бездоганної техніки, але й вміння передавати драматичні контрасти, створювати внутрішню напругу і кульмінації у вокальній лінії. На відміну від раціональної врівноваженості класицизму, романтичний вокал спирається на суб'єктивність, сповідальність, драматичну напругу. Голос мав стати «мовою душі», втіленням емоційної правди. Цей період породив нову естетику звуку — від безмежно ніжної кантилени до трагічного вибуху пристрастей. Світогляд романтизму був зосереджений на людині, її внутрішньому світі, контрастах між ідеалом і реальністю, мрією та стражданням. Вокальне мистецтво стало головним каналом передачі цих емоційних глибин. У центрі опинився індивідуальний стиль виконавця, його здатність передавати найтонші відтінки почуттів через тембр, динаміку, агогіку та інтонаційну виразність. Основними категоріями романтичного вокального стилю стали: експресія; драматургія; психологічна достовірність; індивідуалізм.

Драматургія вокального мистецтва в опері XIX століття

Розвиток оперного жанру в епоху романтизму став вирішальним чинником у формуванні нової ролі співака. Оперна сцена перетворилася на простір психологічного театру, де музика й слово об'єднувалися в єдину драматичну структуру. В італійській опері провідним принципом стала співоча драма, в якій вокальна лінія поєднувалася з емоційною правдою. В. Белліні розвинув кантилену *Bel canto* до рівня «співу почуття», де кожна фраза — це зітхання чи порив душі. Доніцетті додав гострішу театральність, контрастність, а Дж. Верді — масштабну музичну драматургію, у якій вокал став рушієм конфлікту, носієм характеру. Водночас у німецькій традиції (К. Вебер, Р. Вагнер, Р. Шуман) відбувся розвиток іншої моделі — інтеграції вокалу з оркестром, створення безперервного музичного потоку. Вагнер відкинув традиційний поділ на арії та речитативи, замінивши їх наскрізним розвитком і лейтмотивною системою. Це вимагало від співака не лише вокальної сили, а й глибокого розуміння драматичної концепції, символічних образів, оркестрової тканини. Французька романтична опера (Дж. Меєрбер, Ж. Бізе, Ш. Гуно) поєднала в собі ліризм і театральну експресію. Тут важливе місце посідає тонка нюансова робота з мовою, дикцією та артикуляцією, що визначає французьку вокальну школу.

Експресивні засоби та технічні вимоги романтичного вокалу

Вокальна техніка романтизму підпорядковувалася завданню вираження емоційного змісту. Вона вимагала: розширення динамічного діапазону; гнучкого використання тембрових відтінків; застосування виразних агогічних засобів; розширення регістру та сили голосу, особливо у драматичних і лірико-драматичних сопрано; вміння інтегрувати вокальну лінію в оркестровий контекст.

У добу романтизму технічна довершеність поступалася місцем виразності, а краса голосу — драматичній правді. Романтичний спів вимагав не лише точного інтонування, а й емоційної автентичності — здатності до переживання, перевтілення та акторської свободи. Експресія цього періоду постає як синтез вокальної, психологічної та сценічної дії, де виконавець

повинен володіти «внутрішнім баченням» образу, щоб передати слухачеві глибину людського почуття. Саме тому романтичний вокал став основою формування психологічного театру ХХ століття. Таким чином, вокальне мистецтво епохи романтизму виявилось цілісним синтезом музики, поезії та драми, головною метою якого стало не демонстрування техніки, а розкриття духовного світу людини через звук. Експресія й драматургія романтичного вокалу сформували нову естетику виконавства, у якій голос постає не лише інструментом, а носієм думки, почуття та художньої правди. Ці принципи — психологізм, щирість і емоційна глибина — зберігають свою актуальність і в сучасній вокальній практиці.

1.5. Стилiстичний синтез та пошук нових засобiв у вокально-iнструментальнiй музицi ХХ–ХХI столiть.

Неофольклористичний напрямок

ХХ століття стало епохою глибоких трансформацій у вокальному мистецтві, пов'язаних із загальними процесами оновлення музичної мови, техніки та естетики. Академічний спів, що сформувався на класичних засадах *bel canto*, вступає у взаємодію з новими стильовими системами — модернізмом, неокласицизмом, експресіонізмом, авангардом, мінімалізмом і неофольклоризмом. Саме поняття стилістичного синтезу у вокальній музиці означає поєднання різнорідних елементів — ладо-тональних структур, тембрових, інтонаційних та артикуляційних засобів — для створення нового типу вокальної експресії. Водночас спостерігається переосмислення історичної спадщини і повернення до автентичності виконання в рамках рухів за «історично обґрунтоване виконавство». Таким чином, сучасний вокальний стиль має рису стильової різноманітності, широкою палітрою засобів виразності, а також функціональною і жанровою палітрою.

Сутність стилістичного синтезу в академічному вокалі ХХ–ХХI ст.

На межі століть композитори почали активно переосмислювати традиційні засади вокальної техніки, розширюючи її за рахунок інтонаційного, мовного та акустичного експерименту. Зміни торкнулися не лише музичної

мови, а й самої ролі голосу у творі. Вокал перестає бути лише носієм мелодії — він стає звуковим матеріалом, що здатен відтворювати шумові, речитативні, декламаційні або навіть екстатичні ефекти. Так, у творчості А. Шенберга і Л. Ноно голос набуває гібридної природи між співом і мовленням. Подальший розвиток цих тенденцій спостерігається у творах Л. Беріо, Дж. Кейджа, К. Штокгаузена, де вокал використовується як засіб інтонаційного пошуку, психологічного жесту або сценічної метафори.

Неофольклористичний напрямок як форма національної самоідентифікації

Неофольклоризм у вокальному мистецтві XX–XXI ст. постає як своєрідна реакція на універсалізм і технократичність музичного авангарду. Це напрямок, у якому народнопісенна інтонаційність і архаїчні моделі стають матеріалом для сучасної композиторської мови. На відміну від фольклоризму XIX століття, неофольклоризм не прагне до прямого цитування народних мелодій. Його сутність полягає у переосмисленні фольклорних архетипів через сучасну гармонію, фактуру, темброві контрасти, ритмічну свободу. Вокальний тембр, інтонація, артикуляція тут часто наближуються до природної манери народного співу, проте інтерпретуються крізь призму академічної техніки.

Європейський і український контексти неофольклоризму

У європейській музиці неофольклористичні тенденції проявилися у творчості Б. Бартока, З. Кодая, К. Шимановського, Б. Бріттена, Л. Беріо. Їхній підхід поєднує глибоке знання етнічного матеріалу з модерністичною композиторською технікою.

Неофольклоризм в Україні, як складова модерністських тенденцій XX століття став важливим напрямом українського музичного мистецтва, заснованим на органічному поєднанні новаторських композиторських технік із фольклорними джерелами. Його специфіка полягає у зверненні до малодосліджених шарів народної культури — епосу, обрядових жанрів, голосінь, а також у використанні автентичних текстів і національної вокальної

манери виконання. Розвиток неофольклоризму в Україні відбувався у дві хвилі. Перша хвиля (1910–1950-ті рр.) сформувалася під впливом європейського модернізму та була започаткована Ігорем Стравінським, який у 1910-х рр. в м. Устилузі, що на Волині, створив свої знакові балети «Петрушка» та «Весна священна». На українських теренах ідеї неофольклоризму продовжив Борис Лятошинський, а також І. Белза, А. Рудницький, частково М. Колесса і Н. Нижанківський. Проте в період 1932–1958 рр. розвиток цього напрямку був призупинений ідеологічними обмеженнями соціалістичного реалізму. Винятком стала подальша творчість Б.Лятошинського 1940–1950-х рр. (обробки народних пісень).

Друга хвиля неофольклоризму розпочалася 1959 року, коли Леонід Грабовський створив цикл «Чотири українські пісні». Надалі напрям виявився у творах М. Скорика, Л. Грабовського, Л. Дичко. У 1970–1980-х рр. неофольклорна естетика охопила творчість В. Бібика, А. Гайденка, І. Карабиця, Є. Станковича, О. Киви, В. Камінського, О. Козаренка, Н. Рожко та ін. Вона поєднувала національні інтонаційні джерела з сучасною композиторською мовою. Важливою ознакою стало залучення народної виконавської манери, що особливо виявилось у фольк-опері «Цвіт папороті» Є. Станковича (1980). У 1990-х роках розвиток неофольклоризму дещо сповільнився під впливом постмодернізму, проте його традиції продовжилися в новітніх творах — зокрема в ораторії «Гірка зоря» Д. Перцова (2016) [24].

Отже, український неофольклоризм пройшов шлях від ранньомодерністських пошуків на початку ХХ ст. до широкої стилістичної синтези другої половини століття. Його значення полягає у збереженні національної самобутності в умовах глобальних художніх процесів та в оновленні народних джерел у сучасному музичному мисленні.

Як бачимо, неофольклористичний напрямок у вокальному мистецтві ХХ–ХХІ століть став однією з найвиразніших форм стилістичного синтезу. Він поєднав минуле й сучасність, архаїчне й інноваційне, національне й універсальне. Завдяки цьому напрямку академічний спів зберіг свій

гуманістичний зміст, адаптувавшись до викликів часу й утвердивши голос як інструмент не лише музичного, а й культурно-історичного самопізнання.

Висновок до I розділу

Академічний спів постає як результат багатовікового розвитку, у якому традиція й новаторство перебувають у постійному творчому діалозі. Від григоріанського хоралу до оперних сцен XXI століття незмінним залишається прагнення до ідеального звучання людського голосу як універсального інструмента художнього висловлення. У цьому контексті *bel canto* виступає не лише історичним стилем, а й універсальною системою вокальної культури, що формує у співака почуття міри, художнього смаку та відповідальності за кожну інтонацію й слово. Вокальне мистецтво доби романтизму, інтегруючи музику, поезію та драму, поглибило психологічний вимір співу, висунувши на перший план не технічну віртуозність, а духовно-емоційне розкриття особистості виконавця. Саме ці принципи — психологізм, експресія та художня щирість — визначили нову естетику виконавства і залишаються актуальними дотепер. У свою чергу, неофольклористичний напрям у вокальній культурі XX–XXI століть продемонстрував натуральний потенціал стилістичного синтезу, поєднавши архаїчне й сучасне, національне й універсальне. Завдяки цьому академічний спів зберіг свій гуманістичний сенс і здатність відповідати на виклики епохи, утверджуючи голос як засіб не лише музичного, а й культурно-історичного самопізнання.

РОЗДІЛ 2.

АНАЛІЗ СТИЛІСТИЧНИХ ОСОБЛИВОСТЕЙ ВИКОНАННЯ ВОКАЛЬНИХ ТВОРІВ РІЗНИХ ІСТОРИЧНИХ ЕПОХ

2.1. Крістофор Вілібальд Глюк

Менует Лариси «Ах, повернись, золота доба» з опери «Тріумф Клелії»

Крістофор Вілібальд Глюк (1714–1787) — видатний німецько-австрійський композитор, один із ключових реформаторів оперного мистецтва XVIII століття. Він відіграв важливу роль у переході від барокового до класичного стилю опери, прагнучи до більшої драматичності і природності у музиці, спрощення артикульованості і гармонізації музики з лібрето.

Менует Лариси з опери «Тріумф Клелії» — досить рідкісний твір, і повні тексти арій не завжди легко доступні, особливо з оригінальними номерами та поділом на дії.

Історико-стильовий контекст твору

Окрім реформаторських опер в 1760-1770 роки композитором було створено декілька музично-театральних творів в жанрі *opera seria*. Серед них італійська опера-серія у трьох діях «Тріумф Клелії», що належить до пізнього італійського періоду творчості К.В.Глюка. Прем'єра опери відбулася 14 травня 1763 на честь відкриття нового Болонського оперного театру, на лібрето П'єтро Метастазіо — найвідомішого представника *opera seria*. У цьому творі композитор ще дотримується умовностей *opera seria*, але вже прагне глибшої драматичної правди та музичної виразності.

Сюжетна і драматургічна характеристика образу Лариси

Одна з 20 опер Глюка, написаних на лібрето Метастазіо, в основному розповідає історію Порсенни, царя етрусків, та його конфлікту з молодою Римською республікою. У рамках угоди про перемир'я він тримає в заручниках Клелію, молоду дворянку, заручену з Ораціо, послом Риму. Дізнавшись, що Тарквініон, син поваленого римського короля, командував військ Порсенни та заручений з його дочкою Ларисою, готується до нападу на Рим, щоб повернути

собі трон, Ораціон клянеться боротися за незалежність і свободу свого міста, а Клелія, зобов'язана честю, перепливає Тибр, щоб приєднатися до нього в його зусиллях. Вражений її чеснотою, Порсенна вмовляє відмовитися від боротьби та дати Риму можливість отримати тривалу свободу.

Лариса — донька царя Порсенна, другорядна, але виразна персона, контрастна за характером до головної героїні. Вона уособлює м'якість, гармонію, внутрішній спокій, прагнення до краси та миру. Її арія «Ah ritorna, età dell'oro», позначена в партитурі як Menuetto di Larissa, розташована у другій дії опери. Після напружених сцен, пов'язаних із політичним конфліктом, ця арія створює атмосферу спокою та внутрішньої рівноваги, споглядання й мрійливості, своєрідна «пасторальна картина» на тлі драматичного розвитку подій. Лариса звертається до символічного образу «золотої доби», мріючи про повернення часу миру, гармонії та любові.

Оригінальний італійський текст арії:

«Ah ritorna, età dell'oro, alla terra abandonata,
Se non fosti imaginata nel sognar felicità
Alla terra abandonata, ah! Ritorna età dell'oro,
Se non fosti imaginata nel sognar felicità
No non e ver, quel dolce stato non fuggi
Non fu sognato: ben lo sente ogni,
Innocente nella sua tranquillita».

Переклад на українську мову звучить так:

«Ах, повернись, золота доба, на покинуту землю,
Якщо ти не була вигадана у мріях про щастя
На покинуту землю, ах! Повернись, золота доба,
Якщо ти не була вигадана у мріях про щастя
Ні, це неправда, той солодкий стан не зник
Це не було мрією: кожен це добре відчуває,
Невинний у своєму спокої».

Музично-стильові особливості

Менует Лариси - типовий приклад аріозно-танцювального епізоду в опері XVIII століття. Це невелика, завершена за формою сцена, що поєднує елементи камерної танцювальності та кантиленного вокального стилю. Менует написаний у мажорній тональності (G dur), що надає музиці світлого, ясного характеру. Розмір 3/4 - плавний метроритм типові для танцювальних жанрів придворного походження став символом грації, благородності та рівноваженості. Відчутна тенденція до симетрії побудови: фрази складаються з рівномірних побудов по чотири такти, що створює відчуття рівноваги й логічної завершеності. Мелодична лінія розгортається природно, без надмірних

прикрас, що свідчить про відмову від барокової орнаментики на користь *bel canto*. Фактура та гармонічна основа твору стабільна і прозора. К. Глюк обмежується простими функційними зв'язками (T–S–D–T), уникаючи складних хроматизмів і модуляцій, властивих бароковій опері. Таке гармонічне мислення підкреслює ідею спокою та гармонії, відповідну до змісту тексту — мрії про повернення «золотої доби». Невеликі відхилення в домінантову чи паралельну тональність

служують лише для легкого контрасту, не порушуючи загальної рівноваги. Динаміка стримана, без різких контрастів. Здебільшого використовується поступове наростання або спад напруження в межах фрази. Динамічні відтінки органічно підпорядковані логіці тексту та мелодійного руху. У структурному плані арія має трьохчастинну форму близьку до *da capo* (A–B–A'):

A-частина: Граціозний менует.

B-частина: Лірико-драматичний контрастний епізод.

A'-частина: Реприза, повернення до менуету.

Висновок

Менует у цій опері — не просто танцювальна вставка, а важливий елемент психологічного портрету героїні, засіб розкриття внутрішнього змісту дії. Через цей номер К. В. Глюк вкладає у музику певні риси – граціозність, шляхетність, іноді й ліричність. Менует Лариси належить до творів, що яскраво відображають галантний стиль середини XVIII століття, який у творчості композитора виступає як перехідний етап між бароковою пишністю та ясною рівновагою класицизму.

2.2. Вольфган Амадей Моцарт

Арія Сервілії «Якщо не сльози» з опери «Милосердя Тіта» К 621

Вольфган Амадей Моцарт (1756–1791) — один із найвидатніших представників віденського класицизму, композитор, чия творчість стала вершиною розвитку європейської музики XVIII століття. Його опери

поєднують драматичну правду, витонченість форми та глибоку людяність. Моцарт створив понад 600 творів у різних жанрах — від симфонічної та камерної музики до духовної та оперної. У своїх вокальних творах композитор досяг досконалої рівноваги між музичною та словесною виразністю, втіливши гуманістичні ідеали доби просвітництва.

Історія створення опери та лібрето

Опера «Милосердя Тіта» була написана в 1791 році — того ж року, що й «Чарівна флейта» та «Реквієм». Твір створено на замовлення для урочистостей з нагоди коронації імператора Леопольда II королем Богемії. Лібрето належить італійському поетові П'єтро Метастазіо, видатному драматургу доби бароко, чий тексти слугували основою для численних опер XVIII століття. Для Моцарта лібрето було скорочене та адаптоване поетом Каetano Маццола, який пристосував класичний текст Метастазіо до вимог часу — зробив його лаконічнішим і драматичнішим. Прем'єра відбулася 6 вересня 1791 року у Празі в Національному театрі під диригуванням композитора. Попри поспішне створення — Моцарт написав оперу за неповний місяць — твір засвідчив надзвичайну зрілість його стилю та вміння поєднати традиції *opera seria* з новими естетичними ідеями класицизму.

Історико-стильовий контекст твору

«Милосердя Тіта» — одна з останніх опер Моцарта, що відображає перехід від барокової урочистості до більш людяного, психологічно глибокого трактування персонажів. Опера створена в жанрі серйозної опери (*opera seria*), але її музика вже позначена рисами класицизму: природністю мелодій, симетрією форми, рівновагою емоцій та розуму. Опера складається з двох дій, кожен з яких має чітко визначені музичні номери (арії, дуети, ансамблі, хори) та речитативи. Сюжет заснований на історичних подіях з життя римського імператора Тіта Флавія Веспасіана (79–81 рр. н. е.). Центральна тема — конфлікт між обов'язком правителя (Держава) та особистими почуттями (Дружба, Любов), що завершується тріумфом милосердя та мудрості монарха.

Сюжетна і драматургічна характеристика образу Сервілії

Сервілія — ніжна, чесна та морально чиста героїня, сестра Секста і наречена Аннія. Її образ уособлює жіночу лагідність, вірність і щирість почуттів. У своїй арії «S'altro che lagrime», яка звучить у другій дії, Сервілія висловлює вдячність імператорові Тіту за милосердя і прощення. Вона сповнена щирого співчуття і вдячності, що передаються через внутрішню зосередженість, без пафосу чи зовнішньої драматичності. Драматургічно арія є моментом морального очищення: героїня усвідомлює цінність людяності, великодушності й духовної сили. У сценічному розвитку це лірична зупинка — момент тиші й щирого серця серед політичних і любовних інтриг.

Текст арії:

Італійський оригінал:

S'altro che lagrime
 Per lui non tenti,
 Tutto il tuo piangere
 Non gioverà.
 A questa inutile
 Pietà che senti,
 Oh, quanto è simile,
 La crudeltà.

Український переклад:

Якщо нічого, крім сліз,
 Ти для нього не спроможна,
 Весь твій плач
 Не допоможе!
 До цього марного
 Співчуття, що відчуваєш,
 наскільки схожа
 Жорстокість.

Загальний зміст: Сервілія дорікає Вітеллії, кажучи, що самі лише сльози та марне співчуття нічого не варті й не допоможуть засудженому Сексту. Вона вважає, що пасивне жаління, яке не підкріплене діями, є майже таким же жорстоким, як і байдужість.

Музично-стильові особливості арії

Арія Сервілії має камерний, інтимний характер, написана у три частинній формі (А–В–А'). Перша частина сповнена спокійного ліризму, друга — короткого емоційного піднесення, а повернення початкової теми завершує твір у тоні гармонії та примирення. Мелодія відзначається плавністю, ясністю та кантиленністю, типовою для пізнього стилю Моцарта. Арія написана в

тональності D dur, темп – Tempo di Menuetto, розмір 3/4. Оркестровий супровід легкий, прозорий; домінують струнні з помірним використанням духових, що створює ефект м'якої акустичної підтримки вокальної лінії. Вокальна партія побудована на широких фразах, що вимагають рівного дихання, ідеального legato та чіткої інтонаційної точності. Відсутні віртуозні прикраси — натомість наголос робиться на внутрішній емоційності, м'якому тембрі й гармонійності звучання. Для інтерпретатора важливо передати духовну чистоту, внутрішній спокій та щире вдячність героїні, не втрачаючи природності звуку й ясності дикції. Для виконавця цей твір становить випробування не лише вокальної техніки, а й здатності до тонкої психологічної інтерпретації, володіння legato, диханням, нюансами piano і dolce.

Висновок

Арія Сервілії «S'altro che lagrime» є зразком витонченого «Моцартівського стилю», у якому поєднано класичну рівновагу, емоційну глибину та гуманістичний зміст. Образ Сервілії — символ жіночої лагідності й моральної чистоти, а її арія — свідчення того, як у мистецтві Моцарта поєднуються розум, емоція та благородство людської душі. Через простоту мелодії та делікатність виразу композитор досягає високого рівня духовної краси.

2.3. Йоганнес Брамс

Романс «Agnes» Op. 59, № 5 на поезію Едуарда Мьоріке

Естетика доби просвітництва заклала фундаментальні передумови для подальшої метаморфози вокально-камерного жанру. І пісенна традиція, і оперне мистецтво на той час вже мали значний історичний субстрат, який став каталізатором їхньої жанрової реформації. Ключовим фактором, що ініціював якісну трансформацію пісні, виявився зростаючий інтерес до автентичного фольклору та його концептуалізація крізь призму новітніх літературних парадигм. Зокрема, німецька поетична школа, що стала есенційним джерелом для оновлення вокального мистецтва, зосередила свій дискурс на психологізації

внутрішнього світу людини та інтенсивному відображенні її афективної сфери. Саме цей творчий імпульс сприяв синкретичному поєднанню поезії та музики, спрямованому на максимізацію емоційно-експресивної сили твору. Як наслідок, Lied (пісня), завдяки притаманній йому лаконічності архітектоніки та глибинному емоційному насиченню, набув стратегічного значення у становленні та розвитку вокальної мініатюри. Цей жанр зрештою став однією з дефінітивних стильових домінант романтичної епохи, який вдало розвивав у своїй творчості Йоганнес Брамс (1833–1897) – є одним із найвидатніших композиторів епохи романтизму, і його вокальна творчість становить величезний і важливий пласт його спадщини. Він є одним із найважливіших майстрів німецької пісні (Lied) після Шуберта та Шумана. Вокальна спадщина Й. Брамса охоплює близько 300 сольних пісень, численні вокальні ансамблі, хорові твори (як світські, так і духовні), а також великі ораторіальні форми. Пісні Й. Брамса є центральною частиною його вокальної творчості. Романс «Agnes» (Агнес) є чудовим прикладом пізнього камерно-вокального стилю, в якому поєднуються класична форма та глибокий романтичний психологізм. Романс входить до збірки з циклу «8 Lieder und Gesänge» (8 Пісень та Романсів) Op. 59, №5 для одного голосу з супроводом фортепіано, опублікованої у 1873 році. Більшість пісень у цьому циклі були написані Й. Брамсом близько 1870–1873 років.

Літературна основа та стилістичні особливості

Й. Брамс часто поєднує простоту німецької народної пісні з глибокою класичною розробкою. Його пісні часто мають куплетну форму, але вона завжди варіативна та гнучка. Саме такі риси спостерігаються і в романсі «Agnes». Лібретист - Едуарду Меріке (1804–1875) саме цьому відомому німецькому поетові-романтику належить літературний текст. Вірш «Agnes» (*Rosenzeit! Wie schnell vorbei...*) був написаний приблизно в 1831 році і вперше опублікований у 1838 році. Й. Брамс високо цінував поезію Меріке за її щирість, народність та живописність і поклав його на музику. Романс «Agnes» - це лірична сповідь, що стосується теми нерозділеного кохання або печалі за

втраченим ідеалом, контраст між внутрішнім болем та байдужою красою природи. Дуже цікаві та лаконічні образи символізують твір, а саме:

«Rosenzeit» (Час троянд) – символ минулого щастя і швидкоплинності.

«Schnitterinnen»(Жінки-жниварки) – символ здорового, радісного життя, який контрастує з горем героїні.

«Wiesental» і «Berg» (Долина і Гора) – символи шляху туги та місця присяги.

«Rosenband» (Трояндова стрічка) – символ колишнього зв'язку, який тепер «грає на вітрі», підкреслюючи його крихкість.

Музична форма «Agnes» має модифіковану куплетну форму, але з варіативною та наскрізною розробкою, що є типовим для романтичних пісень:

Куплет 1 (Rosenzeit!): Задає тональність Соль мінор і меланхолійний настрій.

Куплет 2 (Um die Ernte...): Зберігає основну мелодію, але вокальна лінія стає більш **речитативною** і драматичною в моменті «Aber, ach! mir kranken Blut» (Але, ах! Моїй хворій крові), підкреслюючи контраст між радістю жниварок і власним болем.

Куплет 3 (Schleiche so durch's Wiesental...): Найбільш динамічна частина. Мелодія йде у висхідному русі, відображаючи **фізичний рух** героїні («йду через луг... до гори»). Музика стає більш напруженою.

Куплет 4 (Oben auf des Hügels Rand...): **Кульмінація** туги. Вокальна лінія досягає найвищих нот на словах про сльози (*wein' ich bei der Linde*), а фортепіано створює ефект «граючої на вітрі» стрічки, завершуючи пісню у стані глибокої, але тихої приреченості

Щодо гармонічної мови, то Й. Брамс використовує насичену, іноді мінливу, що підкреслює емоційну глибину, відчуття безвихідної туги та складність внутрішніх переживань. Саме тональність - *g moll* забезпечує ліричний колорит. Мелодія твору досить декламаційна і тісно пов'язана з інтонаціями німецької мови. Вона відрізняється ніжною, але напруженою лірикою, відбиваючи тугу, яку відчуває героїня. Хочеться відмітити важливу роль фортепіанної партії. Брамс створює рухливу, але стриману партію

фортепіано (з позначкою *Con moto* — «з рухом»), яка підтримує вокальну лінію. Вона не є просто акомпанементом, а рівноправним учасником драматичної дії, часто наповнюючи атмосферу прихованого неспокою або ніжної меланхолії

Висновок

«Agnes» — це довершений зразок німецької *Lied* зрілого романтизму, де Й. Брамс використовує на перший погляд просту, майже народну мелодію, щоб виразити глибокий психологічний портрет, підкріплений вишуканою, але стриманою гармонією та виразною фортепіанною партією. Саме цей інтимний, сповідальний *Lied* став візитівкою романтизму, відкривши шлях, яким музика почала промовляти безпосередньо до найпотаємніших куточків людської душі. Й. Брамс довів, що в епоху Вагнера і великих оперних драм жанр камерної пісні (*Lied*) може залишатися глибоко актуальним і ємним для вираження найтонших людських почуттів.

2.4. Микола Віталійович Лисенко.

Каватина Галі з опери «Утоплена»

Микола Віталійович Лисенко (1842–1912) є центральною, багатогранною постаттю в історії української культури, котра здійснила системне утвердження національного музичного стилю в академічному мистецтві, чим заклала фундамент професійної української композиторської школи. Його діяльність охоплювала композиторську, етнографічну, виконавську та педагогічну сфери, демонструючи масштабність мистецького мислення. М. Лисенко цілеспрямовано сформував самобутній український музичний стиль, ґрунтований на фольклорних інтонаційних джерелах, народнопісенній мелодиці, а також специфічних ладово-інтонаційних і ритмічних моделях. Цей принцип дозволив йому піднести українську музику до рівня світових зразків,

гармонійно поєднавши європейські академічні традиції з глибоким осмисленням українського фольклору.

М. Лисенко визнаний основоположником професійної української опери, оскільки першим здійснив системне втілення національного змісту, ментальних кодів та мовного матеріалу в музично-сценічних формах. Його оперна спадщина — від дитячих творів («Коза-Дерева», «Пан Коцький», «Зима і Весна») та ліричних драм («Утоплена», «Наталка Полтавка», «Різдвяна ніч», «Чорноморці») до масштабних полотен («Тарас Бульба») — характеризується виразною національною мелодикою, драматичною психологічною загостреністю, точною інтонаційною характеристикою персонажів, наскрізним використанням фольклорних джерел та увагою до дикції й природності українського мовлення у вокальній партії.

Кульмінацією його педагогічної діяльності стало заснування в Києві Музично-драматичної школи у 1904 році, що сприяло формуванню національної когорти музикантів і остаточно закріпило його статус як фундатора української національної класичної музики.

Історія створення опери та лібрето

Опера «Утоплена» є своєрідним і самобутнім явищем в українській музичній культурі, створена Миколою Лисенком у 1883 році. Лібрето належить видатному українському драматургу і письменнику Михайлу Старицькому, який створив його за мотивами повісті Миколи Гоголя «Майська ніч, або Утоплена» зі збірки «Вечори на хуторі біля Диканьки».

Сюжет опери заснований на українському фольклорі та міфології. Головний герой — сільський парубок Левко, закоханий у Галею. Його батько, сільський голова, сам хоче одружитися з Галею. Основна лінія розгортається навколо містичної історії про панночку-утопленицю (русалку) — доньку колишнього сотника, яку погубила мачуха-відьма. Левко допомагає панночці впізнати та покарати відьму серед русалок, а та, натомість, сприяє його щастю з Галею, що є типовим для романтичних опер мотивом заступництва надприродних сил.

Лисенко обрав цей сюжет не випадково, оскільки він резонував із ключовими естетичними та ідейними засадами композитора:

- оспівування світлого та чистого кохання;
- наявність яскравих народно-побутових та обрядових сцен, а також поетичних описів природи;
- присутність гоголівського легкого гумору, що місцями переходить у гостру сатиру.

Удосконалення лібрето Михайлом Старицьким

Робота лібретиста характеризується високою стилістичною точністю та драматургічною міцністю, що відповідала вимогам оперного жанру. Але деякі деталі були змінені та доповнені для кращого результату, а саме:

1. Збереження фабули та сюжетної лінії

Старицький не змінив ані сюжетної лінії, ані послідовності розвитку фабули Гоголя. Уся прозаїчна мова Гоголя була більш-менш точно перенесена в прозаїчні, розмовні епізоди опери. Текст вокальних номерів (арій, хорів, ансамблів) був написаний на основі літературного прообразу та тексту українських народних пісень, ідентичних за змістом із даними епізодами.

2. Драматургічне розширення та інтерпретація

Хоча в центрі уваги залишилася лірична, побутова та комедійна сторона, Лисенко і Старицький свідомо розширили жанрово-побутові епізоди та витлумачили деякі моменти по-своєму:

- Розширення ролі Горпини: її образ став активнішим і повнішим. Їй доручено стежити за Головою та підсилати Левка до Галі. Була розкрита сторінка її особистого життя (монолог у другій дії), що логічно мотивує її подальші дії та прихильність до закоханих.
- Введення нових епізодів: заново була написана сцена Горпини і Писаря (друга дія), яка слугує драматургічною ланкою в розвитку інтриги. Вона логічно мотивує подальшу кульмінацію: Писар, бажаючи прихильності Горпини, пише фальшиву записку від імені комісара і вкладає її сплячому Левкові, що стає ключем до розв'язання конфлікту.

- Трагування фантастики: лібретист зберіг сцени з Панночкою та русалками, але представив їх як сновидіння Левка. Це позбавило фантастичні персонажі активної, дійової ролі в драматургії та забезпечило побутове, реальне пояснення історії із запискою.

Ці зміни дозволили створити міцну оперну структуру, яка, не порушуючи аромату поеми, поглиблювала характерні риси персонажів та посилювала комедійно-побутову лінію сюжету.

Структура опери

Опера «Утоплена» — це лірико-фантастична опера, що складається з трьох дій.

I Дія: Реалістична. Знайомство з головними героями, розгортання побутового конфлікту між Левком, Галею та Сільським головою.

II Дія: Містично-фантастична. Левко зустрічається з панночкою-утопленицею і русалками на березі ставка. Ця дія є кульмінацією фольклорно-міфологічного елемента.

III Дія: Розв'язка. Щасливий фінал, де конфлікти вирішуються завдяки містичному втручанням, а Левко отримує дозвіл на шлюб з Галею.

Музика опери вирізняється глибоким зв'язком з народною піснею, використанням розгорнутих хорових сцен і танців, що підкреслює її національний характер.

Характеристика художнього образу Галі

Галя — центральний жіночий образ «Утопленої». Її каватина — це момент щирого саморозкриття героїні, її душевного хвилювання та мрій про коханого Левка. Саме у цьому номері Лисенко найповніше розкриває особливий тип української жіночої ліричності: ніжної, довірливої, світло-мрійливої. Художній образ Галі в опері «Утоплена» виявився значно стриманішим порівняно з партією Левка, що частково обумовлено характером матеріалу в першоджерелі — повісті Гоголя. Галя зображена як спокійна дійова особа, яка переважно виступає об'єктом залицяння, а не активним рушієм сюжету чи інтриги. Її основна роль — бути фокусом ліричної лінії сюжету та

мотивацією для дій Левка (прагнення відстояти своє право на щастя) і Голови (залицяння). Драматургічна роль поглиблює психологічний портрет Галі, демонструючи її вразливість і силу почуттів. Вона слугує контрастом до більш рухливих та комедійних сцен опери.

Музична мова та форма

Каватина Галі - це ліричний монолог, сповнений глибокої туги, смутку та ніжної печалі. Галя висловлює свою сумну закоханість та тривогу через перешкоди на шляху до шлюбу з Левком. Її музична мова сповнена м'якої, пісенної, народної мелодики, що відображає її глибоку, але стриману натуру. Композитор використовує інтонації, характерні для українських ліричних народних пісень — «пісень-плачів» та «балад».

Каватина (італ. *cavatina* — маленька арія) — це сольна, лірична арія, спокійного, загадкового характеру [11 с.29]. Мелодія каватини плавна, наспівна, має широкий діапазон, але не переобтяжена віртуозністю. Вона відтворює красу українського вокалізу, із характерними мелізмами (невеликими розспівами) та глибоким фразуванням. Основна тональність каватини — G-dur, що створює світлий, відкритий, природно-ліричний характер. Розмір — 3/4, що надає уваги плавності, колисковому та кантиленному рухові. Темп, зазначений у нотах — *Andante poco moderato*, співучий, помірний, що сприяє розгортанню широких вокальних фраз. Метроритм побудований на рівномірній тактовій пульсації з активністю внутрішніх дрібних тривалостей (оркестрових фігурацій), які створюють тремке фонове звучання. Гармонічна мова прозора і світла, часто з використанням народних ладових зворотів, що підкреслює автентичність образу. Каватина має тричастинну форму (А – В – А’):

А — вступна лірична тема в G-dur.

В — середня частина, інтонаційно та гармонічно напруженіша, із відхиленнями.

А’ — повернення основної теми в скороченому та варіативно зміненому вигляді.

Дана форма повністю відповідає жанровій природі каватини в опері XIX століття. Каватина призначена для ліричного сопрано, вимагає від виконавиці не стільки драматичної потужності, скільки чистоти тембру, кантилен та вміння передати тонку гаму емоцій — від тихої печалі до ніжної пристрасті. У даному творі відчутний вплив романтичної вокальної культури, а саме італійського *bel canto* (співучість, плавність, чистота фрази) та музика Лисенка зберігає свою унікальність, поєднуючи національне та європейське.

Висновок

Опера Миколи Лисенка «Утоплена» - це один із найпоетичніших творів композитора, у якому фольклорна стихія, ліризм та реалістична драматургія поєднуються з романтичною образністю. Лисенко, як основоположник національної української опери, прагнув передати в музиці не лише сюжет, а й глибинний національний характер українців, їхній внутрішній світ і світобачення.

Каватина Галі — це еталон ліричного вокального образу в українській музиці. Вона не лише розкриває внутрішній світ головної героїні, але й утверджує принципи Лисенка: створення професійної музики на основі невичерпного скарбу українського народного мелосу. Вона є яскравим доказом того, як академічний жанр (опера) може стати носієм глибоко національного, фольклорного духу.

2.5. Українська народна пісня «На кладочці умивалася» в обробці Левка Ревуцького

Українська народна пісня — це усно-поетичний музичний твір, створений народом і переданий з покоління в покоління переважно в усній традиції, який відображає світогляд, історичний досвід, почуття, побут і духовні цінності українців. Це важлива основа національної музичної традиції, джерело формування професійної української музики та одна із найцінніших пластів духовної спадщини народу. Вона не лише відображає історію й культуру, а й продовжує активно розвиватися в сучасній музичній практиці. Творчий

доробок і педагогічна діяльність Левка Миколайовича Ревуцького (1889–1974) відіграють ключову роль у періодизації та розвитку української академічної музики ХХ століття. Він належить до когорти прямих наступників Миколи Лисенка, чия класична спадщина сформувала підґрунтя національного музичного мистецтва. Ревуцький, будучи одним із наймолодших учнів Лисенка, забезпечив ефективну трансмісію естетичних та професійних засад національної композиторської школи від кінця ХІХ століття до сучасності. Походження композитора з Полтавщини підкреслює зв'язок його творчості з національно-фольклорними джерелами. Для глибинного розуміння специфіки творчого почерку Лева Ревуцького та артикуляції його мистецької індивідуальності, вирішальне значення має аналіз його роботи над обробками українських народних пісень. Композитор систематично звертався до цього жанру протягом усього творчого шляху. Весь доробок, створений ним у цій сфері, характеризується високою художньою цінністю. Особливо значущим є його новаторський підхід до обробок пісень призначеної для вокального виконання у супроводі фортепіано. Цей метод відображає глибоке переосмислення традиційного фольклорного матеріалу через призму модерної композиторської техніки. Вислів М. Рильського: «Взявши пісню від народу, Як алмаз, її гранив», підкреслюючи процес художньої огранки фольклорного матеріалу.

Історичні витоки та жанрові особливості

Українська народна пісня «На кладочці умивалася» в обробці Левка Ревуцького належить до зразків високохудожньої вокальної обробки, у якій композитор поєднує природність фольклорної мелодики з професійними засобами гармонічного письма. Пісня входить до збірки «Пісні для високого голосу» (1925-1947) і належить до жанру ліричних побутових пісень, з виразними ознаками дівочої пісенної лірики. Для цього жанру характерне відтворення емоційного світу молоді дівчини, побутових деталей її повсякденного життя та переживань, пов'язаних з особистою долею і коханням.

Художній зміст

Українська народна пісня «На кладочці умивалася» змальовує поетичний образ молодої дівчини, яка готується до нового дня та до свого дорослого життя, прикрашаючи себе й дбаючи про свою вроду. У тексті відтворюється традиційна побутова сцена: дівчина умивається біля кладки, одягається в чисту сорочку, узує панчішки та черевички — усе, що дбайливо підготували або придбали для неї батьки. Кожна строфа підкреслює, що турбота матері й батька спрямована на те, щоб донька була гарною, доглянутою і мала щасливе особисте життя. Мати дарує сорочку, аби дівчина «гарною була», батько купує панчішки й вибирає черевички, щоб її покохав достойний молодець і щоб майбутній милий був вірним. Усі ці деталі відображають традиційні сімейні цінності, зокрема батьківську турботу та побажання щастя в коханні. Таким чином, пісня поєднує побутовий реалізм, ліричність і родинне тепло, передаючи ніжний, світлий образ української дівчини та символічне благословення батьків на її щасливу долю.

Музична мова та форма

Твір найчастіше подається у В-dur. Основний метр — 2/4, що забезпечує плавний, але помірний рух мелодії, споріднений із ритмікою народного побутового співу. У фразуванні наявні протяжні ноти, що створюють відчуття ширшого метроритму, наближаючи пісню до оповідної манери. Темп — швидкий (Allegro). Характер — лірично-задушевний, із інтонаційною м'якістю та натуральністю словесного декламування. Динаміка Загальна фактурна модель — підголосково-гармонічна, що поєднує народну традицію й академічні прийоми. Пісня має куплетну форму, яких є три, де вокальна мелодія повторюється для кожного нового куплету. Композитор зберігає народну строфічність, але збагачує кожний куплет варіантними елементами в гармонії та фактурі у фортепіанній партії.

Висновок

Українська народна пісня визнана однією з наймелодійніших у світі. Вона вирізняється особливою наспівністю, ліричністю та широтою дихання, а також часто використовує мелізми для прикраснення мелодії. Обробка Левка

Ревуцького «На кладочці умивалася» є зразком майстерного поєднання фольклорної лінійності й академічної гармонізації. Композитор тонко зберігає первинні інтонаційні й ладові особливості народної мелодії, водночас розкриваючи її художній потенціал через продуману фактуру, багатобарвну динаміку та глибоко ліричну інтерпретацію.

2.6. Мирослав Стефанишин.

Романс «Давня весна» на поезію Лесі Українки

Мирослав Степанович Стефанишин - галичанин за народженням, життєва стежина якого привела на Волинь, повсякчас творив пісенний літопис Волині та України. А ще - гуртував навколо себе найталановитіших, підтверджуючи власним прикладом Шевченкову істину, що «наша пісня не вмере, не загине». А її пісенну душу розтаємничував, возвеличував - Заслужений діяч мистецтв України, композитор, музикознавець, почесний професор Волинського національного університету імені Лесі Українки, лауреат багатьох мистецьких премій та відзнак. Віддаючи свій хист і талант розвитку музичної культури, він не замкнувся на одному напрямку свого обдарування, а ще й активно висвітлював культурне життя Волині у ЗМІ (преса, радіо, телебачення). Його патріотичне та фахове слово є авторитетним серед творчої спільноти регіону.

«Нехай собі як знають божеволіють,
конають, а нам своє робить...» (Павло Тичина)

Життєстверджуючі, мотивуючі цитати, якими все життя послуговувався Мирослав Степанович [18]

Народився Мирослав Стефанишин 1 квітня 1927 року в с. Бовшів (нині - у Галицькому районі Івано-Франківської області) в пісенному карпатському краї, про який він завжди згадував з особливою теплотою. В сім'ї співали і грали усі. Батько навчав з 4 років малого Мирослава грати на скрипці, а далі на цимбалах, мандоліні, флейті і гітарі. Пісня виховувала у хлопця любов до природи, людей і праці, яку він несе, щедро посіваючи українську землю, усе

своє життя з синівською вдячністю згадуючи своїх перших і найдорожчих вчителів - маму і тата.

Коли у 1945 році була закінчена середня школа, лишилися позаду тяжкі випробування воєнного часу, юний Мирослав поступає в Івано - Франківське музичне училище, де навчався відразу на трьох відділах: диригентсько-хоровому, народних інструментів та скрипки, пробував себе і в композиції, тут були написані перші хорові твори на поезію Лесі Українки, які стали його удачею. Хор музичного училища виконав першу композиторську пробу, пісню «Давня весна» на державному іспиті, де головою кваліфікаційної комісії був відомий композитор, професор Львівської консерваторії Анатолій Кос-Анатольський. Маститий музикант похвалив молодого композитора, підтримав його і запропонував продовжити навчання у Львівській консерваторії ім. М. Лисенка. Так і сталося, продовжуючи навчання у Львівській консерваторії Мирослав Стефанишин поглиблює свої знання на кафедрі хорового диригування, бере уроки з композиції. Велику допомогу у творчому становленні надавали йому відомі педагоги, музиканти і композитори професори: Павло Муравський, Станіслав Людкевич, Роман Сімович, Микола Колесса, Євген Козак, Анатолій Кос-Анатольський. Здобуваючи освіту паралельно працював у вокальному ансамблі Львівського радіо, народному оркестрі кінотеатру від філармонії, керував хорами в політехнічному та лісотехнічному інститутах. Важливий досвід отримав під час стажування в оперному театрі та хоровій капелі «Трембіта».

Молодий композитор не підозрював, що невмируще слово та чарівна Лесина пісня полонить і принесе на своїх могутніх крилах його до своєї колиски-синьоокої Волині. Після закінчення Львівської консерваторії у 1954 році, Мирослав Стефанишин був направлений у м. Луцьк до Волинського народного хору при обласній філармонії, де проявив себе як здібний хормейстер та обдарований композитор. Написані ним оригінальні твори та оброблені народні пісні успішно прозвучали не тільки на Волині, але й далеко за межами області.

З 1959 по 1960 роки Мирослав Степанович працює завідувачем музичної частини Волинського музично-драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка, а 1960 по 1969 роки - завідувачем кафедри музики у Луцькому педагогічному інституті імені Лесі Українки та викладачем Луцького музичного училища.

З 1961 року по 1974 рік Мирослав Степанович Стефанишин очолює обласне об'єднання композиторів-аматорів Волині, організовує регулярне аранжування кращих музично - пісенних творів, проводить творчі звіти волинських композиторів. З 1996 року - засновник і голова Ліги композиторів Волині.

Мирослав Степанович вирізнявся непересічними організаторськими здібностями та яскравим творчим підходом до роботи. Як художній керівник вокальних ансамблів «Калинонька», «Лучанка» та «Веселка», він мав унікальну можливість апробувати власні твори в живому виконавському середовищі, працюючи безпосередньо зі співаками. Під час концертів митець часто сам акомпанував колективам на роялі, що додавало виступам особливої теплоти та емоційності. Завдяки його натхненному керівництву ці ансамблі не лише зростали професійно, а й дарували щирі миті радості, зворушуючи серця волинян.

Торкаючись творчості Мирослава Стефанишина неможливо обминути народну пісню, яка є джерелом творчої наснаги композитора, яку так бережливо і з такою любов'ю він вишукував серед волинян. Мирослав Стефанишин разом з Олексою Ошуркевичем внесли неоцінний вклад у збереження народної пісні, культурної спадщини Волині. Багата і різноманітна пісенна творчість Волині є цілющою криницею, живим джерелом творчого натхнення митців прийдешніх поколінь у їхній творчій праці, і тим самим, буде збагачувати загальнонаціональну скарбницю музичної культури українського народу. Високу оцінку творчості як збирача і пропагандиста поліського фольклору дала відомий мистецтвознавець і композиторка Богдана Фільц [17]

Волинь - край лісів та озер, лагідних, добрих, милих і прекрасних людей дали змогу сповна розкрити обдарування М. Стефанишина. Любов до музики,

зокрема, до вокально-хорової, закоханість у ніжний казковий рідний край волинський, у його чудових трудолюбивих людей - породжують у митця нескінчену наснагу до творчості, до праці, результатом якої є крилаті пісні, які ластівкою облетіли рідну Волинь, стали здобутком України.

Творчий доробок композитора налічує понад 500 музичних творів, близько 500 аранжувань, композицій обробок і перекладень. Здійснив запис близько 2000 народних пісень і мелодій, які ввійшли до фольклорних збірників «Пісні з Волині» (1970), «Волинь у піснях» (1974), «Волинське весілля» (1975), «Народна творчість Волині» (1987). До кращих хорових обробок народних пісень належать «Ярема», «Била жінка чоловіка», «Де ти згасла, зоре ясна», «Червона калина», «Коло гаю походжаю» та «Волинські веснянки». Численні пісні з 1954 по 1984 роки твори друкувалися у 32-х збірниках; 40 пісень надруковано у листівках Будинку народної творчості. Його музична спадщина (солоспіви, дуети, тріо, хорові твори) зберігається у фондах Українського та обласного радіо і телебачення. Пісні М. Стефанишина, які часто здобували перемоги на конкурсах, присвячених Україні, Волині та Луцьку, є невід'ємною частиною репертуарів провідних колективів і солістів. Його твори регулярно виходять на різних носіях (раніше - вініл, тепер компакт-диски) [19]. У 2020 році було реалізовано творчу колаборацію між композитором та солісткою Іриною Котлицькою-Марчук, результатом якої стали студійні аранжування та аудіозаписи п'яти вокальних солоспівів. До представленого музичного циклу увійшли композиції: «Я – Мавка», «Пісня про Луцьк», «Заспівай мені, мамо», створені на літературній основі поетичних текстів Олександра Богачука. «Давня весна», «Горить моє серце», написані на поезію Лесі Українки. Як важливий елемент медіапроєкту, на базі солоспіву «Я – Мавка» був також виготовлений офіційний відеокліп. Додатково було здійснено п'ятнадцяти вокальних композицій, що входять до дитячої збірки «Співає школа». Виконавський матеріал був реалізований вихованцями Ірини Котлицької-Марчук по класу сольного співу Луцької музичної школи №1 імені Ф. Шопена. Творча співпраця включала організацію та проведення презентацій творчості

композитора у форматі лекцій-концертів. Заходи були реалізовані у стінах музичних освітніх закладів різних рівнів: від мистецьких шкіл до вищих навчальних закладів.

Свою невтомною працею Мирослав Степанович добився широкої популярності серед волинян, які його полюбили й визнали. Багаторічна робота з найрізноманітнішими колективами дозволила митцеві знайти самобутню музичну мову, основу на інтонаціях українського народного епосу. Усі його твори пройшли багаторазову перевірку різними виконавцями. За простотою гармонійних засобів, фактурою викладу лежить кропітка праця, пошук найдосконалішого варіанту, направлено на природність, простоту і доступність.

Його серце зупинилося 2 лютого 2024 року на 97 році життя. Бентежився лишень, як не змарнувати ні хвилини життя. Постійно, невтомно працював і мав безліч творчих планів та ідей. І не змарнував, бо за собою залишив величезну творчу спадщину та теплі спогади.

Літературно-музичний аналіз романс «Давня весна» на поезію Лесі Українки

Даний музичний твір класифікується як одиниця камерно-вокальної сфери і репрезентує один із провідних різновидів вокальної музики — романс.

Цей камерний жанр є результатом еволюції середньовічної світської пісенної традиції романських народів. З часом він трансформувався в одну з найбільш експресивних і виразних форм ліричного музичного висловлення, що характеризується поєднанням поетичного тексту та інструментального супроводу. Він створюється для одного голосу з інструментальним супроводом, найчастіше фортепіанним. Для романсу властиві виразна мелодійність, інтимність вислову, поетичний текст і глибока емоційність. У XVIII–XIX століттях романс остаточно закріпився як основний жанр камерно-вокальної сфери, що ознаменувало розквіт як європейської, так і української традиції. Саме в контексті цієї розвиненої традиції лірика відомої поетеси Лесі Українки виявилася надзвичайно привабливою для композиторів і продовжує долати

межі жанрів. Вона мислила театралью, музично, і драматично, тому її вірші — це не просто літературні тексти, а цілі емоційні сцени. Ця особлива глибина і драматизм роблять її поезію ідеальним матеріалом для створення музичних композицій, зокрема романсів. Поезія насичена образністю та фольклорними інтонаціями, у римованих рядках відчувається ритм, мелодія, внутрішня музика слова, яка ніби сама проситься на ноти.

Літературний текст:

Була весна весела, щедра, мила,
Промінням грала, сипала квітки,
Вона летіла хутко, мов стокрила,
За нею вслід співучії пташки!

Все ожило, усе загомоніло —
Зелений шум, веселя луна!
Співало все, сміялось і бриніло,
А я лежала хвора й самотна. («Дарунки
всім несла весна ясна» — у солоспіві)

Я думала: "Весна для всіх настала,
Дарунки всім несе вона, ясна,
Для мене тільки дару не придбала,
Мене забула радісна весна".

Ні, не забула! У вікно до мене
Заглянули від яблуні гілки,
Замиготіло листячко зелене,
Посипались білесенькі квітки.

Прилинув вітер, і в тісній хатині
Він про весняну волю заспівав,
А з ним прилинули пісні пташині,
І любий гай свій відгук з ним прислав.

Моя душа ніколи не забуде
Того дарунку, що весна дала;
Весни такої не було й не буде,
Як та була, що за вікном цвіла.
1894 року

Композитори різних поколінь знову й знову звертаються до Лесиного поетичного світу, створюючи романси, вокальні цикли й пісні. Мирослав Стефанишин не міг обминути творчість званої волинської поетеси. Поезія Лесі Українки осяяла його розум ще під час навчання. Це стало початком його композиторської творчості, адже саме на вірші славетної поетеси було написано перші твори, серед яких — знакова композиція «Давня весна». Створення даного твору датується 1947 роком, при цьому його первісна редакція передбачала хорову фактуру. Публічна презентація відбулася двома роками пізніше, у 1949 році, під час випускних іспитів композитора.

М. Стефанишин багато працював над створенням творів для хору та малих ансамблевих форм. Хоча ці композиції часто є камерними за розміром, їхня гармонічна мова вражає своєю багатогранністю та глибиною. Ця унікальна гармонічна архітектура робить його музику надзвичайно гнучкою та універсальною. Твори немов створені для різних виконавських інтерпретацій:

- їх можна представити як солоспіви у супроводі фортепіано, де інструмент підкреслює мелодійну лінію;
- водночас, вони ідеально звучать а capella — у чистому три- або чотириголосному виконанні, де розкривається вся краса та витонченість голосоведення.

Завдяки такій універсальності, музика композитора легко перетинає жанрові межі і залишається популярною серед широкого кола виконавців. Ця здатність глибоко передавати почуття особливо яскраво розкривається, коли він звертається до поетичної лірики Лесі Українки, де головною темою є «Весна» — жадана пора року у житті людини, це оновлення її душі, пробудження мрій та очікувань. Знаючи хворобливий стан поетеси, розумієш, наскільки сильними були її сподівання отримати подарунки від весни. Вимальовується основна ідея твору - вміння відшукати красу та відчувати вдячність за кожен дарунок: *«Моя душа ніколи не забуде Того дарунку, що весна дала.»* Обрання композитором тональності A-dur як основної теж не є випадковістю, адже ця тональність несе оптимізм, концентрує у собі яскраво насичений стверджувальний характер,

додає прилив сил, енергії, бажання насолоджуватись, радіти і вірити. Літературний текст має свою структуру:

- Експозиція: «була весна...».
- Зав'язка: хворобливість і самотність поетеси під час буяння весни.
- Кульмінація: радість ліричної героїні з приводу того, що її «не забула» весна.
- Розв'язка: вдячність поетеси весні за її дарунок.

У композитора цей твір має яскраво виражену три частинну форму з фортепіанним вступом:

ВСТУП	І ЧАСТИНА	II ЧАСТИНА	III ЧАСТИНА
		Середній розділ	
<i>A-dur</i>	<i>A-dur</i>	<i>fis -moll</i>	<i>A-dur</i>
4 такти	8 тактів + 8 тактів	8 тактів + 3 такти	9 тактів
	вокаліз		
	a + b	c + d	a¹

У невеликому чотирьох тактовому Вступі композитор з перших нот створює інтонацію заклику весни – хід по Тонічному тризвуку з використанням VI ступеня і оспівування Тоніки у другому такті (1-2 такти). Цей лейтмотив Весни як відлуння прозвучить у 8, 15, 25, 36 тактах. Його інтонаційний хід є початком Основної теми (4-5 такти).

I частина складається з двох розділів, які наближені один до одного, не створюють контрасту і розкривають тему «Весни». Чітко і влучно Мирослав Стефанишин підхоплює цей літературно оформлений образ легкою польотною мелодією, арпеджованими акордами супроводу і багатою гармонічною палітрою. Кожне слово поетеси знаходить відгук у композитора:

«...промінням гралась» - відхилення у тональність *h -moll* (7 такт);

«...співало все» - використання тріольного ритму з подальшим відлунням – повторенням в партії фортепіано (16-17 такти);

«...сміялось і бриніло» - грайливе співставлення двох паралельних тональностей *D-dur* і *h -moll* (такти 17-18). Кульмінація цього розділу яскраво й піднесено звучить лейттемою Весни у вокальній партії (15 такт).

II частина (*Сумно з жалем. Стримано* - авторське позначення) є контрастною частиною, яка у розмірі 5/4 і остинатним повторенням основного звуку нової тональності *fis – moll* набуває скорботного характеру (22 такт). Відчай і втрату надії «...мене забула радісна весна» підсилює звучання в унісон вокальної та фортепіанної партії (26-27 такти).

Кульмінацією всього твору є вокаліз, в якому наче під гаслом відчувається текст: «*Ні, не забула!*» перераховуються всі подарунки весни, всі її принади: «*заглянули від яблуні гілки*», «*замиготіло листячко зелене*», «*посипались білесенькі квітки*», «*прилинув вітер*», «*прилинули пісні пташині*». Краса та вагомість моменту і висока майстерність композитора полягають у тому, що ми відчуваємо і розуміємо це без слів. Два низхідних поступених звороти від III ступеня (a^2) до V (cis^2) та від I (fis^2) до I (fis^1) з насиченою гармонізацією щемливо передають настрій твору, підкреслюють його особливість (28-31 такти)

III частина повертає нас в основну тональність *A-dur*. Це варіативне повторення першого розділу з новим підходом до гармонізації мелодичної лінії, з постійним відчуттям тяжіння до основної тональності. Плавний рух шістнадцятими в партії фортепіано створює характер спокою, затишку і надії: «*Моя душа ніколи не забуде...*» (такти 33-34). Підкреслює та підсилює звучання «*Весни такої не було й не буде, Як та була, що за вікном цвіла*» дублювання вокальної партії у супроводі (такти 36-40).

Висновок

«Давня весна» Лесі Українки з її ритмічною впорядкованістю, сильною емоційною насиченістю і драматичним підтекстом у поєднанні з виразною витонченою мелодією та насиченим колоритним фортепіанним супроводом Мирослава Стефанишина отримала нове дихання, нове звучання. Цей солоспів став високопрофесійним зразком вокальної творчості в українській музиці

Висновок до 2 розділу

У різночасових музичних стилях — від бароко й класицизму до романтизму та сучасної української вокальної творчості — простежується спільна тенденція: прагнення композиторів до глибокого психологізму, художньої виразності та жанрової індивідуальності. Менует Лариси з опери К. В. Глюка «Тріумф Клеїї» демонструє галантну стилістику середини XVIII століття, Арія Сервілії втілює витончений Моцартівський стиль, заснований на благородстві, внутрішній гармонії та високій гуманістичній ідеї. Романтичний Lied «Agnes» Й. Брамса репрезентує інший тип вокальної естетики — інтимний, психологічний, камерний. Українська опера М. Лисенка «Утоплена» підносить національну мелодику до рівня високого професійного мистецтва, органічно поєднуючи фольклорну стихію, ліризм і реалістичну драматургію. Каватина Галі втілює принципи української національної опери, де народнопісенний мелос стає основою створення яскравого і глибоко ліричного образу. Фольклорна основа української музики проявляється і в камерно-вокальних інтерпретаціях XX століття. Обробка Л. Ревуцького «На кладочці умивалася» є прикладом майстерного синтезу народної інтонаційності й академічної гармонізації, у якій композитор «перекидає міст» між традицією та новаторством. Сучасний романс «Давня весна» на поезію Лесі Українки у музиці М. Стефанишина демонструє модернізоване, емоційно насичене й професійно вишліфоване звучання української камерної лірики XX століття, яке продовжує традицію поєднання музики, слова та глибокого психологізму.

Таким чином, розглянуті у розділі вокальні твори різних епох і національних шкіл підтверджують сталу тенденцію розвитку вокального мистецтва як простору, де синтез стилів, жанрових інтонацій та художніх ідей спрямований на розкриття людської емоційності, духовності та внутрішньої правди. Саме це визначає безперервність традиції та її актуальність у сучасній виконавській практиці.

ВИСНОВКИ

Академічний вокал постає як унікальний культурний феномен, що сформувався впродовж багатьох століть і продовжує розвиватися завдяки постійному діалогу традицій і новаторських тенденцій. Від монодії доби Середньовіччя до сучасних камерно-вокальних творів XX–XXI століть незмінним залишається прагнення митців до ідеального звучання голосу — універсального інструмента передачі емоцій, смислів і духовного досвіду. У цьому контексті *bel canto* виступає не лише методичною основою, а й цілісною естетичною системою, що формує у співака почуття міри, художню відповідальність і вміння досягати виразності через красу звучання.

Доба романтизму збагатила вокальне мистецтво психологічною глибиною та драматичною експресією, поставивши в центр уваги не технічну віртуозність, а внутрішній світ виконавця. У XX–XXI століттях неофольклоризм і національні школи відродили глибинні пласти народної музики, інтегрувавши їх у професійну традицію.

Проаналізовані у роботі вокальні твори різних епох і країн — від галантного менуету Лариси у К. В. Глюка та класично вивершеної арії Сервілії В. А. Моцарта до романтичного *Lied* Й. Брамса та національно-ліричних образів М. Лисенка — демонструють багатство форм, стильову багатовимірність і прагнення композиторів до художньої правди. Українська музична культура, представлена творчістю Л. Ревуцького й М. Стефанишина, розкриває унікальну здатність фольклорного першоджерела до професійного переосмислення, формуючи оригінальну ліричну естетику у вокальних традиціях.

Отже, розвиток вокального мистецтва в історико-стильовому контексті засвідчує, що незмінною цінністю залишається прагнення до розкриття людської емоційності, духовності та внутрішньої правди через звук. Синтез традиції та інновації, поезії й музики, народного й академічного, камерності й драматизму визначає безперервність і життєздатність вокальної культури. Саме ця здатність до оновлення, осмислення та збереження духовного досвіду робить

вокальне мистецтво актуальним, змістовним і культурно значущим у сучасному світі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Антонюк В. Г. *Формування індивідуального виконавського стилю: культурно-антропологічний аспект*. Київ: Управлінська ідея, 1999. 24 с.
2. Асаф'єв Б. В. *Музична форма як процес*: кн. 1–2 Львів: Музика, 1971. 376 с.
3. Архімович Л., Гордійчук, М. М. *Лисенко: життя і творчість*. Вид. 3-є, доп. і перероб. Київ: Музична Україна, 1992. 256 с.
4. Архімович Л. М. *Українська класична опера*. Київ, 1957. с. 183–193.
5. Береза Р. *М. Лисенко. В акордах вічності і слави*. Львів, 2024. – с.17-22
6. Браун Л. *Опери М. Лисенка в оперознавчих дослідженнях Європи та Америки/переклад з нім. Л. Кияновської*. Львів, 2024. – с38-48
7. Гнидь Б. П. *Історія вокального мистецтва*. Київ: НМАУ, 1997. 320 с.
8. Єрошенко О. В. *Вокальне виконавство доби бароко в світлі теорії афектів. Вісник Харківської державної академії культури*. 2018. № 1. с. 49–56.
9. Єфіменко А. *Вокальна специфіка belcanto. Збруч*. URL: <https://zbruc.eu/node/93945> (дата звернення: 24.11.2025).
10. Кияновська Л. О. *Українська музична культура: навч. посіб.* Львів: Тріада плюс, 2009. 356 с.
11. Лисько З. *Музичний словник*. Стрий: Музичне товариство ім. М. Лисенка, 1933. 165 с.
12. *Музичний світ В. А. Моцарта: шляхи досягнення: матеріали міжнар. наук.-практ. конф., присвяч. 250-річчю від дня народження В. А. Моцарта, 6–8 груд. 2006 р.* / ред. В. М. Шейко. Харків: ХДАК, 2006. 133 с.
13. Муха А. *Композитори України та української діаспори: довідник*. Київ, 2004. С. 285–286.
14. Павлюченко С. *Музиканту-любителю. Короткий словник-довідник*. Київ: Мистецтво, 1965. 187 с.
15. Самойленко О. *Катартичні засади оперної творчості В. Моцарта. Вольфганг Амадей Моцарт: погляд з XXI сторіччя*. Наук. зб. ЛМНА ім. М. Лисенка. Львів, 2009. Вип. 13. С. 38–46.

16. Стефанишин М. *Життя в полоні музики й пісень*. Луцьк: Вежа-Друк, 2016. 35с.
17. Стефанишин М. *Про час, про себе, про мистецтво*: спогади, статті, методичні розробки, рецензії. Луцьк: Терен, 2004. 104 с.
18. Стефанишин М. *Я щиро вдячний долі*: спогади і статті. Луцьк: Вежа-Друк, 2016. 141 с.
19. Сенюк О. *Композ.М. Стефанишин. Талісман щастя*. Луцьк, 2003. 74 с.
20. Хорова школа П. Муравського. URL: <https://pavломuravskyi.com/myroslav-stefanyshyn.html> (дата звернення: 27.10.2025).
21. Шеффер Т. *Творчі портрети українських композиторів*. Київ: Музична Україна, 1979. 52 с.
22. Шеффер Т. *М. Ревуцький. Нарис про життя і творчість*. Київ, 1958. 142 с.
23. Шип С. *Музична форма від звуку до стилю*. Київ: Заповіт, 1998. 368 с.
24. *Енциклопедія сучасної України*. Стаття: URL: <https://esu.com.ua/article-27522> (дата звернення: 25.11.2025).
25. *Енциклопедія сучасної України*. Стаття: URL: <https://esu.com.ua/article-73633> (дата звернення: 26.10.2025).
26. *Bachtrack*. Рецензія: URL: https://bachtrack.com/es_ES/review-roh-linbury-gluck-clelia (дата звернення: 07.11.2025).
27. Bologna. Chiesa Cattolica. Архів: URL:https://web.archive.org/web/20040905042128/http://www.bologna.chiesacattolica.it/bo7/2001/2001_03_25/testi/21_sirk.html (дата звернення: 07.11.2025).
28. Pietro Metastasio. URL: <https://www.pietrometastasio.com/paradosso-architetto.htm> (дата звернення: 08.11.2025).
29. Talarowski Studio für Gesang, Berlin. URL: <https://www.studio-fuer-gesang-berlin.de/artikel/belcanto-erfahrung-und-wahrnehmung/> (дата звернення: 27.10.2025).
30. Cairns, D. *Mozart and His Operas*. London: Penguin, 2007. 304 p.

ДОДАТКИ

Давня весна

музика Мирослава Стефанишина
 поезія Лесі Українки

mf

Рухливо

Бу-ла ве-сна, ве-се-ла ще-дра ми- - ла, про-мін-ням

гра-ла си-па-ла кві-тки, во-на ле-ті- - - ла прудко, мов сто-

Давня весна

10 *rit.* *жвавіше!*

кри-ла за не-ю вслід спі-ву-чі-ї пта-шки. Все о-жи-

13

ло у-се за-го-мо-ні- - - ло, зе-ле-ний шум ве-се-ла-я лу-

16

на, спі-ва-ло все, смі-я-лось і бри-

Давня весна

18 ні - - ло, да-ру-нки всім не-сла ве-сна я - - сна.

Сумно з жалем
Стримано

21 Я ду - - ма-ла ве-сна для всіх на-

23 ста - - - ла, да - - ру - - нки всім не - - се во - - на я - -

Давня весна

25
сна, для ме-не ті - - льки да- ру не при- дба- -ла, ме- не за-

28
бу- -ла ра- ді- -сна ве- -сна. А...

31
rit. *a tempo* Світло
Мо- я ду- - -ша ні- -ко- ли не за-

спокійно

Давня весна

34

бу- - - - де то- - го да- - ру- - - - нсу, що ве-сна да-

36

ла. Весни та-ко- - - ї не бу-ло й не бу- - - де, як та бу-

39

ла, що за ві-кном цві-ла.