

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

Кафедра сольного співу та оперної підготовки

Кафедра інтерпретології та аналізу музики

ЖІНОЧІ ОБРАЗИ В ОПЕРІ «НАЗАР СТОДОЛЯ» К. ДАНЬКЕВИЧА

Магістерська робота

Разуменко Маргарити Ігорівни

Науковий керівник:

Ващенко Олена Вікторівна

кандидат мистецтвознавства, доцент

Текст містить результати власних досліджень.
Використання ідей, результатів і текстів інших авторів

мають посилання на відповідне джерело



Разуменко М.І.

ХАРКІВ – 2025

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-ІСТОРИЧНІ АСПЕКТИ ОПЕРНОЇ ТВОРЧОСТІ КОСТЯНТИНА ДАНЬКЕВИЧА.....	8
1.1. Українська опера другої половини ХХ століття: стильові тенденції та жанрові особливості.....	8
1.2. Творчість К. Данькевича в контексті національної оперної традиції.....	13
Висновки до Розділу 1.....	18
РОЗДІЛ 2. ДРАМАТУРГІЯ ТА МУЗИЧНО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ОПЕРИ «НАЗАР СТОДОЛЯ».....	22
2.1. Літературна основа та драматургічні принципи опери.....	22
2.2. Музична мова твору: композиційні прийоми, оркестровка, характеристика партій головних героїв опери.....	27
Висновки до Розділу 2.....	35
РОЗДІЛ 3. ЖІНОЧІ ОБРАЗИ В ОПЕРІ «НАЗАР СТОДОЛЯ»: ІНТЕРПРЕТАЦІЙНО-ВИКОНАВСЬКИЙ АНАЛІЗ.....	40
3.1. Образ Галі: вокально-сценічні та психологічні особливості.....	40
3.2. Образ Стехи: драматична функція та виконавська специфіка.....	46
Висновки до Розділу 3.....	55
ВИСНОВКИ.....	58
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	62

ВСТУП

Українська опера як синтетичний жанр музичного театру завжди була простором, у якому художні образи віддзеркалювали суспільні, культурні та ідейні процеси свого часу. «Назар Стодоля» (1959) Костянтина Данькевича (1905-1984), створена на матеріалі однойменної драми Тараса Шевченка, посідає важливе місце в історії національної музичної культури, адже поєднує фольклорну основу з професійною композиторською технікою, виявляє типологію характерів, глибоко вкорінену у ментальність українського народу. Особливої уваги заслуговує концепт жіночих образів, який в українській оперній традиції завжди був носієм моральної і психологічної напруги, репрезентуючи не лише індивідуальні долі, а й загальнонаціональні ідеали. У творчості К.Ф. Данькевича ці образи набувають унікального синтезу драматизму, ліризму та архетипних моделей, що дозволяє простежити еволюцію жіночої постаті в українському оперному дискурсі середини ХХ століття.

Сучасні тенденції музикознавства спрямовані на розширення інтерпретаційних підходів до класичних творів, актуалізацію їхнього змісту в нових культурних контекстах, а також на осмислення ролі жіночої суб'єктності в художніх системах різних історичних періодів. У цьому аспекті опера «Назар Стодоля» потребує нового ракурсу аналізу, який виходить за межі традиційного описового методу й пропонує розгляд жіночих персонажів як структуротворчих елементів драматургії та носіїв глибинних смислових пластів. У сучасному культурологічному полі, де питання емансипації, гендерної репрезентації та символічного статусу жіночого образу набувають особливої ваги, переосмислення традиційних оперних типажів стає важливою складовою наукового дискурсу.

Крім того, оновлений погляд на оперу К.Ф. Данькевича необхідний і в контексті сучасної виконавської практики, яка дедалі більше спрямована на психологічну деталізацію ролей, їхню внутрішню мотивацію та

індивідуалізовану інтерпретацію. Вивчення жіночих образів у «Назарі Стодолі» дозволяє не лише глибше зрозуміти творчий метод композитора, а й виробити аналітичні критерії для сучасних вокалістів та режисерів, що прагнуть актуалізувати цей твір на сцені.

Таким чином, **актуальність теми дослідження** зумовлена необхідністю нового наукового осмислення жіночих образів у контексті драматургії та музичної мови опери «Назар Стодоля», потребою розширення інтерпретаційних підходів до творчості Костянтина Данькевича, а також зростанням інтересу сучасної музикознавчої науки до проблеми репрезентації жіночої образності в українській оперній традиції.

Метою дослідження є комплексний аналіз жіночих образів в опері «Назар Стодоля» Костянтина Данькевича з урахуванням їх драматургічної функції, музичної характеристики та виконавсько-інтерпретаційних особливостей, а також виявлення їх ролі у формуванні художньої концепції твору та специфіки української оперної традиції середини ХХ століття.

Дана мета зумовила вирішення низки **наукових завдань**:

- **проаналізувати** особливості розвитку української опери середини ХХ століття, визначивши основні стильові тенденції та жанрові характеристики цього періоду;
- **розглянути** оперну спадщину Костянтина Данькевича в контексті національної музичної традиції та окреслити її ключові риси;
- **дослідити** літературну основу опери «Назар Стодоля», виявивши специфіку драматургічної побудови та принципи її оперної адаптації;
- **охарактеризувати** музичну мову твору, проаналізувавши композиційні прийоми, особливості оркестровки та типологію вокальних партій;
- **здійснити** аналіз образ Галі, визначивши його вокально-сценічні, психологічні та драматургічні параметри в структурі опери;

- **виявити** специфіку образу Галі та Стехи, зосередившись на його музичній характеристиці, драматичній функції та можливостях виконавської інтерпретації.

Об'єктом дослідження є опера «Назар Стодоля» Костянтина Данькевича як мистецький твір української оперної традиції середини ХХ століття.

Предметом дослідження є жіночі образи в опері «Назар Стодоля», їх драматургічні функції, музична характеристика та виконавсько-інтерпретаційні особливості.

Матеріал дослідження становлять клавір (ноти) опери «Назар Стодоля» К. Данькевича.

Методи дослідження. Методологічну основу праці становить залучення наступних методів:

- *історико-культурологічний метод*, який дає змогу розглянути оперу «Назар Стодоля» в контексті розвитку української музичної культури середини ХХ століття та творчого шляху Костянтина Данькевича.
- *порівняльно-аналітичний метод*, що дозволяє зіставити художні принципи опери К. Данькевича з особливостями національної оперної традиції та визначити специфіку авторського стилю.
- *текстологічний і драматургічний аналіз*, застосований для вивчення літературної основи твору, структурних зв'язків між сценами та принципів оперної адаптації шевченківського сюжету.
- *музично-аналітичний метод*, який передбачає дослідження композиційних прийомів, оркестровки, ладо-гармонічних та тембрових особливостей музичної мови опери.
- *метод інтерпретаційного аналізу*, спрямований на висвітлення виконавських можливостей жіночих образів, їх психологічної мотивації та вокально-сценічної реалізації.

- *системно-структурний метод*, що дозволяє виявити місце жіночих персонажів у загальній драматургічній концепції твору та простежити їх роль у формуванні художньої цілісності опери.

Теоретична база. У магістерській роботі використані наукові джерела за наступними напрямками музикознавства:

- *історія української опери та музичної культури ХХ століття*: Л. Б. Архімович [2], С. Басовська, Л. Остапчук, Т. Панасюк [3]; О. Берегова [4], О. М. Камінська-Маркова [10], Н. Крета [11], М. Стріха [20], Л. Хоцяновська [23];
- *творчість К. Данькевича*: О. Берегова [5], М. Михайлов [15], В. Працьовитий [18], В. Саєць [19], А. Kulieva [28];
- *оперне виконавське мистецтво*: І. Борко [7, 8], Пан Хао [17], Сяовень Лю [13];
- *жіночі амплуа в опері*: Г. Арутюнян [1], Х. М. Микуляк [14], І. В. Ушаньова-Рудько [21], М. Черкашина-Губаренко [25], М. Hunter [27];
- *оперна драматургія*: Н. А. Белік-Золотарьова [6], І. І. Куриляк [12], G. L. Astalosh [26], E. Zinkevych [29].

Наукова новизна дослідження полягає у комплексному аналізі жіночих образів в опері «Назар Стодоля» К. Данькевича з поєднанням драматургічного, музично-аналітичного та інтерпретаційного підходів, що дозволяє вперше систематизовано охарактеризувати вокально-сценічні та психологічні особливості персонажів, визначити їхню роль у формуванні художньої концепції твору та простежити взаємозв'язок національної оперної традиції з авторською стилістикою композитора.

Практичне значення отриманих результатів. Отримані результати дослідження можуть бути використані у виконавській практиці та педагогічній роботі як науково-методична база для підготовки вокалістів і режисерів оперного жанру, а також при постановках та інтерпретаціях опери «Назар Стодоля», оскільки вони дозволяють глибше зрозуміти

драматургічну структуру твору, музично-характерні особливості жіночих персонажів та їх психологічну мотивацію, що сприяє більш виразному та достовірному сценічному втіленню.

Структура роботи: Дане наукове дослідження містить Вступ, три основні розділи, які поділяються на шість підрозділів, Висновки, Список використаних джерел. Загальний обсяг роботи складає 65 сторінок, з яких основний текст займає 55 сторінок. До списку використаних джерел увійшло 30 позицій.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИКО-ІСТОРИЧНІ АСПЕКТИ ОПЕРНОЇ ТВОРЧОСТІ КОСТЯНТИНА ДАНЬКЕВИЧА

1.1. Українська опера другої половини XX століття: стильові тенденції та жанрові особливості

Українська опера другої половини XX століття розвивається в контексті складного поєднання соціально-політичних трансформацій, національної самосвідомості та музично-естетичних пошуків, що відображають загальноєвропейські тенденції модернізму, неоромантизму, неокласицизму й полістилістики. Після холодної війни й хрущовської “відлиги” композиторське середовище в Україні поступово звільняється від жорстких канонів соцреалізму, що дає поштовх художньо-експериментальній активності. Як зауважує дослідник, інтенсивність оперного процесу в 1960–80-х роках створює сприятливі умови для нових жанрових форм, серед яких опера переживає оновлення й адаптацію до модерного наративу [12].

Однією з характерних рис оперної творчості цього періоду є поєднання національного музичного матеріалу з європейськими техніками — так, композитори вдаються до стилістичного синтезу: народні інтонації, фольклорні моделі та обрядові мелодії органічно поєднуються з авангардними гармоніями, поліфонічними структурами, модерними оркестровими прийомами. Цей підхід, за словами О. Берегової, відображає загальний інтегративний процес у музичній культурі України другої половини століття, який має коріння в глибокому осмисленні національної ідентичності та водночас прагненні долучитися до світового музичного дискурсу [4].

У композиційній мові опер цього часу помітні неоромантичні тенденції — відчутний ліризм, емоційна глибина, звернення до внутрішнього світу людини. Водночас зростає інтерес до камерності й “інтимних” жанрів: у багатьох художніх формах, включно з оперою, прослідковується тенденція до зменшення масштабів і уподібнення камерно-ансамблевим структурам. Цей процес частково пояснюється політичними й економічними обмеженнями, частково жагою митців за більшою щирістю та психологічною глибиною [13].

Ще один важливий аспект — полістилістика. У творчості провідних українських композиторів другої половини ХХ століття постають композиції, які об’єднують різні стилі, цитати, алюзії, елементи “музичного колажу”. Як підкреслюють дослідники, постмодерні акценти в роботах українських митців характеризуються багатошаровими мовними структурами, фольклорним кодом, стилізаціями та концептуальними ідеями, що поєднують минуле й сучасне [27].

Однією з ключових тенденцій у цьому періоді є прагнення до націоналізації оперного звучання, тобто активне впровадження народних мелодій, фольклору, обробок народних мотивів у симфонічні та вокальні тканини оперних творів. Ця націоналізація не є просто декоративною — вона виконує важливу естетичну й ідейну функцію, що надає українським операм своєрідної «етнічної глибини», в той же час підтримуючи офіційні теми, такі як героїзм, історична пам’ять або соціалістичне будівництво.

У жанровому відношенні українська опера у совітський¹ період в другій половині ХХ століття зберігає вірність великій класичній формі:

¹ Уживання терміна «советський» або «совітський» щодо періоду в Україні є коректнішим, ніж «радянський», оскільки слово «радянський» є ідеологічною калькою, нав’язаною мовою та пропагандою СРСР і покликане створити ілюзію народовладдя через поняття «рад», яке в реальності не функціонувало як самостійний інститут в Україні, адже влада зосереджена в руках партійного центру в Москві; натомість «советський» без евфемізмів фіксує походження цієї системи як чужої, імперської й колоніальної щодо України, не маскує її під «українську» традицію рад і дає змогу чітко відмежувати український історичний та культурний досвід від внутрішньої лексики тоталітарного режиму, що є принципово важливим для наукової, публічної та світоглядної точності.

опери з великим складом солістів, хори, оркестрова розгортка. Водночас, поряд із традиційними формами з'являються більш камерні моделі, мініопери та експериментальні варіації жанру. Наприклад, у пізніші десятиліття простежується зростаюче зацікавлення композицією камерних, моно- або мініопер, що дозволяє композиторам уникати масовості великих сценічних форм і звертатися до глибшого психологічного та символічного змісту.

Важливою стилістичною віхою є те, що композитори прагнуть до оновлення музичної мови. У творчості цього часу проявляються ознаки модернізму, неоромантизму, іноді — асиметричні ритмічні структури, синтаксичні гармонії, нетрадиційні темброві поєднання. При цьому часто зберігається певна мелодійність і вокальна виразність, які забезпечують оперному творові доступність та емоційну чуттєвість.

Ще однією характерною рисою є активне використання хору як драматургічного й символічного елементу. Хор тут не просто масове вокальне підкріплення, а осмислений компонент музичної дії — він виконує роль колективного голосу, віддзеркалюючи суспільні ідеали, групову свідомість або масову участь у подіях. У деяких дослідженнях оперно-хорова творчість зазначається як один із найсуттєвіших жанрових компонентів української опери другої половини ХХ століття. [6]

Серед значущих композиторів цього періоду — Костянтин Данькевич, Георгій Майборода, Віталій Кирейко — які репрезентують різні підходи до опери. Данькевич, наприклад, поєднує національні мотиви з академічною симфонічною технікою, в той час як Майборода й Кирейко прагнуть до глибшого музичного символізму або ж психологічної експресії. За словами музикознавців, творчість цих композиторів демонструє, як національна традиція може інтегруватися у радянську систему, створюючи при цьому цілком нові художні моделі.

Не менш показово, що навіть в умовах «застою», коли домінував соцреалізм, композитори створювали твори, які мали естетичні та художні амбіції. Наприклад, діяльність Костянтина Данькевича — значного представника української оперної школи середини ХХ століття — демонструє, що навіть за ідеологічного тиску можна формувати національний музичний стиль. Данькевич, народний артист СРСР, вважався автором, який майстерно поєднував драматургію, симфонічний підхід до оркестровки і чисто мелодійні національні мотиви [9].

Ідеологічні обмеження за совітської доби продовжували впливати на тематику опер: історичні та героїко-патріотичні сюжети часто диктувалися партійною кон'юнктурою, а тексти лібрет можуть бути піддані цензурі або корекції. Наприклад, у дослідженні музикознавців зазначається, що деякі українські опери («Богдан Хмельницький» К. Данькевича) формувалися під сильним тиском ідеологізації, де лібретисти та композитори пристосовували художні образи до офіційної лінії [21].

Однак у той же час період другої половини ХХ століття не був монолітним — він характеризувався діахронічною динамікою. У 1950–60-х роках зростає кількість нових опер, що впливають із «відлиги», експериментують із формою, звертаються до менш традиційних тем, тоді як у 1970–80-х може простежуватися частковий консерватизм, повернення до більш «великих», класичних структур і драматургічного патосу [30].

Не менш важливою є й роль драматургічної модернізації. Лібретисти починають відходити від чисто героїко-історичних наративів на користь інтимніших, психологічно насичених сюжетів або символічних конфліктів. Це сприяє тому, що опера перестає бути лише засобом політичної пропаганди, а стає справжнім музично-драматичним жанром, здатним до глибокого художнього осмислення людських переживань.

У другій половині ХХ століття також відбувається трансформація виконавської практики — композитори пишуть партії, які вимагають

високої вокальної майстерності, артистизму, здатності передавати психологічні нюанси. З'являється тенденція до створення вокалістів-акторів, а не просто співаків, що відповідає модернізації театральної концепції опери в цілому.

Не менш значущим є й той факт, що композитори цієї доби активно розвивали інструментальну й оркестрову мову. Оркестровка ставала багатшою, темброво різноманітнішою; звернення до солоінструментів, малих ансамблів, хору створювало нову динаміку музичної тканини опери. Такі новації відповідали загальноєвропейським тенденціям модернізму, але в українському контексті набували особливої символічної ваги: через призму національної мелодики, ладових патернів та фольклорних структур.

Окремо варто зазначити, що українська опера цієї доби поступово інтегрується у ширший європейський музичний контекст, не втрачаючи національної ідентичності, але одночасно прагнучи до універсальності. Ця подвійність, ця напруга між «національним» і «універсальним» — один із ключових художніх драйверів опер усіх авторів цієї доби.

Крім того, варто відзначити, що естетика української опери другої половини XX століття розвивалася не лише в музичних, але й у театально-сценічних вимірах. Постановки ставали більш вираженими драматургічно, режисери доповнювали традиційні форми опери новими сценографічними рішеннями, підсилювали символіку національної та соціальної тематики. Це відповідало загальнорадянській тенденції поєднання «високого» мистецтва з доступністю для широкого глядача, але водночас дозволяло зберегти національну самобутність у візуальному й драматургічному плані.

1.2. Творчість К. Данькевича в контексті національної оперної традиції

Творчість Костянтина Федоровича Данькевича посідає вагоме місце в історії української професійної музичної культури ХХ століття, становлячи своєрідний етап у розвитку національної оперної традиції, що формувалася в умовах жорсткої ідеологічної регламентації радянського часу. Композитор увібрав у своїй творчій практиці засади української класичної музики доби Миколи Лисенка, з одного боку, і вимоги соцреалізму — з іншого. Взагалом у творчості композитора налічують 4 опери: *«Трагедійна ніч»* (1934), *оперета «Золоті ключі»* (1943), *«Богдан Хмельницький»* (1-ша редакція – 1950, 2-га – 1953), *«Назар Стодоля»* (1959).

Ім'я Костянтина Федоровича Данькевича (1905–1984) належить одному з найвидатніших українських композиторів і музично-громадських діячів ХХ століття. Він народився в Одесі 24 грудня 1905 року (11 грудня за старим стилем) і здобув освіту в Одеському музично-драматичному інституті, який закінчив у 1929 році за класом композиції у В. Золотарьова та П. Молчанова і за класом фортепіано в М. Рибицької. Паралельно опановував диригування у Г. Стоярова та вокал у професорів С. Силигіної, В. Селявіна й О. Брагіна. Після завершення навчання став викладачем у рідному інституті [5].

Опера *«Трагедійна ніч»* була створена приблизно в 1934 році за лібретто В. Івановича та самого Данькевича за поемою О. Безименського. [17] За іншими даними — 1934–1935 рр. [24] Прем'єра відбулася 22 травня 1935 року в Одеському оперному театрі. Що стосується тематики опери, за архівними даними, *«Трагедійна ніч»* присвячена будівництву Дніпровської гідроелектростанції. [25] Це відповідає типовому для того часу радянському настрою, коли великі індустріальні проекти ставали символом технічного прогресу й нового соціального ладу.

Музично «Трагедійна ніч» відзначається поєднанням народних мелодій та інтонацій масових радянських пісень із класичною оперною формою. Це дає твору характер «пісенної опери» — коли вокальні сцени сповнені мелодійності, просторової близькості до пісенного фольклору, але водночас підтримані оркестровим музично-драматургічним розвитком.

Лібрето опери адаптує поетичну основу О. Безименського до масштабів оперної сцени, включаючи кілька дій і монологічні вокальні епізоди, що підсилюють психологічні конфлікти героїв. За свідченням досліджень музикознавців, у творі присутня система лейтмотивів, яка допомагає об'єднати різноманітні сцени: будівництво гідроелектростанції, особисті трагедії, соціальні взаємини і колективні зусилля [3].

Стиль опери відображає поєднання радянської ідеології (промисловий натуралізм, героїчний пафос) з національними музичними рисами — мелодизмом, емоційною відкритістю, використанням елементів української пісні. Це відповідає ширшому підходу Данькевича у творчості: в його біографії зафіксовано, що він часто звертався до народної пісні, обробляв народні мотиви, а також поєднував це з монументальнішим музичним мисленням [9].

Що ж до значення цієї опери: «Трагедійна ніч» показує, як молодий композитор Данькевич інтегрує ідеї соціалістичного будівництва в оперну форму, не відмовляючись від національної мелодійної спадщини. Це дозволяє розглядати твір як ранній зразок опери індустріальної тематики, де індустріальні досягнення (гідроелектростанція) не лише фон, але активний учасник драматургії. Завдяки цьому опера стає соціальним документом свого часу — художньо й музично осмислює велич урбаністичного прогресу, але також потенційні трагічні конфлікти, які він породжує.

Серед інших перших визначних творчих здобутків К. Данькевича особливе місце займає балет «Лілея» (1940), що став одним із фундаментальних творів українського класичного балету. Глибоким

джерелом його натхнення була поезія Тараса Шевченка, насичена філософськими смислами та драматизмом. Саме на основі мотивів, пов'язаних із трагічною долею кріпачки, композитор створив лібрето до цього балету.

На початку 1950-х років К.Данькевич активно працював у жанрі опери. Попри це, саме балет «Лілея» мав найбільший успіх, тоді як оперні твори не завжди знаходили належного визнання. Центральним досягненням композитора в оперному жанрі стала опера «Богдан Хмельницький» (1951, друга редакція – 1953), створена за лібрето О. Корнійчука та В. Василевської і присвячена подіям національно-визвольної війни 1648–1654 років. Твір був написаний на замовлення Київського оперного театру для участі в декаді української літератури та мистецтва в Москві. Сюжет опери, відповідно до радянських ідеологічних вимог, містив численні фальсифікації історичних фактів і наголошував на «братерському» єднанні українського і російського народів. Прем'єра в Большому театрі 15 червня 1951 року мала значний успіх і була показана чотири рази [5].

Попри успішний прийом, опера стала об'єктом різкої критики: у редакційній статті газети «Правда» від 20 червня 1951 року (анонімній) композитору закидали націоналістичні тенденції, формалізм, ідейні недоліки лібрето і недостатню відповідність принципам соцреалізму. У відповідь Данькевич створив у 1953 році нову редакцію опери, тоді як оригінальна версія зникла за нез'ясованих обставин. У переробленій редакції з'явилися нові сцени й персонажі (козаки Нива і Журба), а політичний акцент фіналу був суттєво змінений: події перенесено на 8 січня, коли московський посол виголошує царську «Грамоту» перед святково зібраним народом. Завершує оперу хор «Прийшов бажаний щасливий день» на мелодію московської народної пісні «Слава». У новій редакції твір поставили в Києві у жовтні 1953 року, після чого показали в Москві під час святкування 300-річчя Переяславської угоди. Повна творча реабілітація

опери та її автора настала лише через п'ять років. Водночас опера мала значну популярність і ставилася в багатьох містах України та Грузії [5].

Кінець 1950-х і 1960-ті роки стали періодом кардинальних змін у музичному житті України. З'являється «нова фольклорна хвиля», посилюються авангардні тенденції, слабшає тиск соцреалістичної ідеології, а композитори отримують змогу ознайомлюватися із сучасною зарубіжною музикою та її техніками. Це сприяло значним оновленням у формотворенні та виразових засобах. Проте оновлення не відбувалося без конфліктів: загострювалося протистояння між старшим поколінням прихильників класичних канонів і молодими митцями-новаторами. Твори останніх часто піддавалися жорсткій критиці, а найрадикальніших з них навіть переслідували з ідеологічних мотивів [5].

Попри лояльні стосунки з владою, Данькевич також стикався з негативними оцінками своїх творів. Особливо драматичною була доля його останньої опери «Назар Стодоля». Створена 1960 року для Третьої декади української літератури та мистецтва, вона була відхилена ідеологами без пояснення причин. Уже в 1961 році оперу поставили в провідних театрах України, а також включили до програм відзначення ювілеїв Тараса Шевченка (1961 і 1964 роки).

Шевченківська опера «Назар Стодоля» постала на основі психологічних і творчих засад одеського «новоросійського українства». Інтуїція митця спрямувала його до вибору художньої позиції, характерної для одеського культурного середовища й водночас узгодженої з усталеними мистецькими нормами. Йдеться про веристську манеру трактування образів та композиторських рішень, яка простежується у його сценічних творах і в сукупності визначається як «романтична». Проте вторинність цієї стилістики свідчила про академічно-традиціоналістичний погляд композитора на відповідний напрям. Водночас безперечний талант К. Данькевича забезпечив йому здатність тонко відчувати естетичні запити

своєї доби: залишаючись у межах традиціоналізму та офіційної парадигми соцреалізму, він зміг віднайти такі стилістичні підходи, які надали його творчості своєрідної новизни, емоційної безпосередності та щирого патетичного звучання [10].

Проте надалі опера знову зіткнулася з труднощами: висунута на здобуття Шевченківської премії, вона була знята з розгляду урядовою комісією. Це завдало композитору важкого психологічного удару і спричинило десятирічну творчу кризу (1962–1972), коли він перебував у депресії й практично не виходив з дому [5].

Згодом К. Данькевич зміг подолати цю кризу, що підтверджує створення ним нових редакцій «Назара Стодолі», симфонічної поеми «На півдні Вітчизни, де море шумить» та вокально-симфонічної оди «Пісня про Україну». Як представник традиціоналістичної лінії української музики й послідовник національної класики, він не поділяв радикальних експериментів молодих композиторів. Однак, будучи людиною високих моральних якостей, захищав членів Спілки композиторів України від безпідставних звинувачень у формалізмі та націоналізмі.

Хоча в спадщині К. Данькевича є чимало творів, пов'язаних із радянською ідеологією, його найкращі опуси, просякнуті національним змістом і виразністю музичної мови, пережили свого автора та зберігають художню цінність у сучасному музичному просторі [5].

Висновки до Розділу I

У другій половині XX століття українська опера переживає складний, але надзвичайно продуктивний етап розвитку, що поєднує ідеологічні вимоги радянської доби з поступовим утвердженням національної мистецької ідентичності, відкриттям до європейських стилістичних процесів і внутрішньою модернізацією музичної мови. У цей період формується багатовимірний художній простір, у якому традиційні жанрові форми поступово збагачуються новими стильовими підходами, а композитори, попри обмеження та контроль, здійснюють значні творчі експерименти, що визначають майбутнє української оперної культури. Саме в такому контексті слід розглядати й творчість Костянтина Данькевича — одного з ключових митців, чия діяльність стала важливим чинником становлення національної оперної традиції другої половини XX століття.

Українська опера після 1950-х років демонструє зростаючу відкритість до стильових інновацій: полістилістики, неоромантизму, модернізму, камерності, жанрового синтезу. Композитори намагаються поєднати традиційну співочу мелодику та фольклорні джерела з новими технічними можливостями оркестровки, поліфонічної фактури, авангардних гармонічних моделей. Важлива роль належить національному мелодичному матеріалу: він стає не лише стилістичним знаком, а й змістовим маркером, що підсилює драматургію опер, поглиблює психологічний та символічний рівні музичної тканини. Паралельно простежується модернізація театрального компоненту: постановки набувають більш вираженої режисерської концепції, сценографія стає засобом художнього висловлення, а виконавська практика орієнтується на акторську майстерність вокалістів. Ці зрушення формують нову парадигму української опери, що поступово виходить за межі суто ідеологічної функції

та наближається до загальноєвропейських тенденцій розвитку музичного театру.

Одним із найяскравіших представників цього перехідного етапу є Костянтин Данькевич, творчість якого концентрує в собі суперечності епохи: вимоги соцреалізму, традиціоналізм національної школи, фольклоризм, жанрову академічність і водночас прагнення до художньої щирості, ліричності та драматичної правди. Його становлення відбувалося в умовах сильного ідеологічного тиску, однак композитор зумів зберегти власну інтонаційну мову, засновану на українському мелодизмі, симфонічному мисленні та глибокому відчутті фольклорної основи. Він органічно поєднував засвоєні здобутки класичної оперної традиції (насамперед лисенківської) з вимогами часу, створюючи твори, які відповідали соцреалістичним нормам, але одночасно виділялися щирістю, емоційністю, ліризмом, мелодичним багатством.

Ранні твори Данькевича, зокрема опера «Трагедійна ніч», демонструють властиве митцеві прагнення синтезувати пісенність, національно-побутовий колорит і монументальність музично-драматичної форми. Звернення до індустріальної тематики, характерної для 1930-х років, не стало для нього перешкодою до розвитку власного стилю: композитор зумів наповнити образи психологічною глибиною, організувати музичний матеріал у систему лейтмотивів і підкреслити драматизм конфліктів, не відходячи від доступності й мелодійності, необхідних радянській опері. Водночас «Трагедійна ніч» засвідчує важливу закономірність — здатність Данькевича інтегрувати національні пісенні інтонації в масштабний музично-театральний твір, що визначило його подальший стиль.

Особливе місце у творчості композитора посідає опера «Богдан Хмельницький», яка стала не лише визначною мистецькою подією, а й прикладом трагічного зіткнення художнього задуму з ідеологічними вимогами. Першу редакцію твору, відзначену великою емоційністю,

ліричністю й масштабністю симфонічної драматургії, було жорстко розкритиковано за «націоналізм» і формалізм. Данькевича фактично змусили до створення нової редакції, де були посилені пропагандистські акценти, змінений фінал, введено елементи російського фольклору та заідеологізовані сцени. Попри це, опера зберегла значну частину початкової художньої сили — яскраву мелодику, емоційний пафос, масштабність колективних сцен. Її сценічна доля була успішною, однак історія з цензурними втручаннями стала показовим епізодом, що вплинув на подальшу творчість композитора.

Опера «Назар Стодоля», написана у період послаблення ідеологічного контролю, засвідчила прагнення Данькевича до глибшої психологізації, романтичної щирості, драматургічної ясності та тонкого мелодизму. У ній простежуються риси веристської емоційності, ліричної узагальненості та водночас академічної впорядкованості — характерні ознаки «одеського романтизму», який став основою творчого методу композитора. Проте і цей твір зазнав утисків на рівні офіційних оцінок, що спричинило тривалу творчу кризу митця. Вона є важливою частиною його біографії, оскільки демонструє психологічні наслідки зіткнення художника з ідеологічною системою, яка часто знецінювала або підривала глибоко продумані й художньо повноцінні твори.

Загалом творчість Костянтина Данькевича репрезентує традиціоналістичну лінію української музики ХХ століття, що поєднує академічність, мелодизм, національну стилістику та симфонічний масштаб. Він не був реформатором у радикальному сенсі, однак зумів адаптувати класицистично-романтичні принципи до нових соціокультурних обставин, зберігши самобутність національної традиції навіть у рамках соцреалістичного канону. Його твори — приклад того, як композитор, працюючи в умовах зовнішнього тиску, може зберігати внутрішню художню правду, досягаючи синтезу між офіційною доктриною та національною

естетикою. Важливо й те, що Данькевич, займаючи авторитетне становище у професійному середовищі, підтримував молодих митців, захищав їх від необґрунтованих звинувачень, сприяв формуванню здорового творчого клімату, що мало вагоме значення для розвитку української музичної культури.

Отже, розвиток української опери другої половини ХХ століття та творчість Костянтина Данькевича тісно взаємопов'язані. Еволюція жанру — від переважно героїко-патріотичних, ідеологічно маркованих форм до камерніших, психологічно насичених і стилістично різноманітних — відображається й у творчій біографії композитора. У його операх виявляється характерна для української музики дуальність між «національним» і «універсальним», між традицією та модернізацією, між художнім задумом і зовнішнім тиском. Саме ця напруга стала джерелом художнього розвитку і водночас причиною драматичних потрясінь.

РОЗДІЛ 2

ДРАМАТУРГІЯ ТА МУЗИЧНО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ОПЕРИ «НАЗАР СТОДОЛЯ»

2.1. Літературна основа та драматургічні принципи опери

Шевченкіана Одеси та її веристичні складові становлять окрему, виразну сторінку мистецької історії нації. Особливості цього феномену зумовлені унікальним ментальним характером міста, а також вагомою роллю, яку в музичному світогляді Одеси відіграє яскравий і надзвичайно обдарований композитор Костянтин Данькевич.

Драматичним явищем особливої ваги для української культури стала драма Т. Шевченка «Назар Стодоля» (1959). Автор не зображує бойові сцени чи героїчні подвиги — про них він лише згадує мимохідь, натомість концентрується на внутрішньому світі персонажів, показуючи його через події, пов'язані зі сватанням Галі, дочки козацького сотника Хоми Кичатого. Твір пронизаний духом Запорозжя, адже саме в цьому середовищі формувалися сильні та самобутні українські характери [19].

Драма, порівняно з іншими літературними родами, найбільш наближена до реальної дійсності, що дозволяє глибше осягнути концепцію художньої світобудови автора. Шевченко постає багатогранно обдарованою особистістю. Як зазначав Євген Маланюк, «генія важко втиснути в тісні рамки. Він прагне до найповнішого виявлення своєї особистості, до створення власного «космосу» — непереможно й всебічно. Тому часто живе водночас у кількох епохах і діє у різних напрямках» [19].

Дія драми відбувається в XVII столітті біля Чигирина, в козацькій садибі вночі перед Різдвом. Звичайно, Тарас Шевченко, як глибоко віруюча людина, знавець звичаєвого права та активний носій української народної культури, добре усвідомлював, що на Святвечір не споживають м'ясо —

баранину, свинину, ковбасу — а алкоголь узагалі виключається. Вечеря мала бути пісною, адже триває піст. Проте драматург свідомо підкреслює, що в шанованій козацькій родині, заради високого гостя — чигиринського полковника Молочая — готові порушити традиції та відступити від усталених християнських норм. Тим більше, у Святий вечір, коли перша зірка сповіщає про народження Спасителя, сотник Хома Кичатий разом із ключницею Стехою задумують хитру справу — видати доньку Галю за старого полковника без її згоди [19].

Протиставляючи старого, «недоброго» й «огидного» полковника Молочая молодому хорунжому Назарові, авторка виразно окреслює провідні риси їхніх характерів. Молочай постає приземленим: його турбують лише наливка та вареники, тоді як чорнобривий Назар із карими очима має романтичне світосприйняття — його приваблюють походи, морські мандри, постаті Наливайка й Остряниці. «У п'єсі природно поєднуються світлі, шляхетні ідеали позитивних героїв — Назара, Галі, Гната Карого — просвітительсько-побутовий характер художнього конфлікту й розвитку дії із соціально-сатиричним, подекуди гротескним змалюванням окремих персонажів, зокрема Хоми Кичатого» [10, с. 68].

Назар Стодоля постає як ідеалізований образ козака. Драматург формує його характер, спираючись на багаті традиції усної народної творчості, де ушлявлено лицарів козацької доби — патріотів, оборонців рідної землі, сміливих воїнів і водночас пристрасних коханців, які залишалися вірними своїм обраницям незалежно від обставин. Саме щире та непохитне кохання надавало їм сили, надихало на сміливі дії та героїчні подвиги. Для Галі на перше місце виходить любов — щира, світла й самовіддана. Хоч вона й зросла в заможній родині козацького сотника, матеріальний достаток не затьмарив для неї справжніх людських цінностей і не спотворив її внутрішнього світу. Галя настільки віддана своїм почуттям,

що готова пожертвувати приданим, зректися майнових вигод і навіть самотійно заробляти на життя — аби лише зберегти кохання.

Назар і Гнат уособлюють різні національні типи, хоча їх об'єднує спільна козацька доблесть. Їхні життєві обставини також суттєво різняться: Назар утратив кохану, і його душу переповнюють образа та розпач, тоді як Гнат спостерігає за ситуацією збоку й здатен тверезо оцінити події. Шевченко підкреслює, що козаки були не лише вправними воїнами, а й освіченими людьми, які знали власну історію та вміли філософськи осмислювати життєві труднощі.

У драмі «Назар Стодоля» Тарас Шевченко, спираючись на національні традиції, звичаї, історичні обставини та усну народну творчість, відтворює козацьку добу з усією її величчю, складністю та внутрішніми суперечностями. Він створює характерні образи, що репрезентують розмаїтий і багатовимірний український світ, у якому кожен персонаж, керуючись власними національними, морально-етичними й загальнолюдськими цінностями, знаходить своє місце. При цьому герої зберігають своє національне обличчя та утверджують шанобливе ставлення до властивих їм духовних і культурних вартостей.

Проте опера К. Данькевича «Назар Стодоля» (1959) постала як твір, створений у межах соціального замовлення: у совєтській Україні вшанування Тараса Шевченка зобов'язувало композиторів неодноразово звертатися до його спадщини, тим більше, що в одеському мистецькому середовищі ця драма була вже пов'язана з високохудожньою музичною традицією, започаткованою П. Ніщинським. Його відомі «Вечорниці» до драматичного твору «Назар Стодоля», створені саме в Одесі, стали знаковим прикладом інтеграції народнопісенної основи у сценічну дію. Етнографічна сцена «Вечорниць» у п'єсі Шевченка виконує вагомую драматургічну роль: з одного боку, вона тимчасово віддаляє глядача від розвитку основної сюжетної лінії, а з іншого — виступає засобом активізації

подальшого перебігу подій. У цьому контексті очевидним видається потенціал баладно-оперної моделі побудови дії, у межах якої сцена «Вечорниць» природно сприяє використанню прийомів епічного театру з притаманною йому драматургічною поліфонією [29].

За спостереженнями дослідниці Л. Архімович, лібретист Л.Предславич і композитор К.Данькевич, виявляючи глибоку повагу до творчості Тараса Шевченка, не наважилися подати драму «Назар Стодоля» в оперній інтерпретації. Замість цього вони послідовно, епізод за епізодом, створили її музичну ілюстрацію, прагнучи максимальної «лексичної» та стилістичної відповідності першоджерелу [2].

Автор лібрето зберіг і віршовані, і прозові тексти Шевченка, доповнивши їх у деяких моментах народнопоетичними елементами. Унаслідок такої художньої стратегії твір сприймається як драма, щедро насичена музикою, але не як опера, де музика відіграє провідну роль у створенні образів і розвитку сюжету. Головне місце тут зберігається за літературною основою — словом, діалогом і мізансценою [20].

Початковий варіант опери складався з чотирьох дій, тоді як драма Т. Шевченка має три. Завдяки скороченню другорядної сюжетної лінії четверту дію вдалося зробити більш лаконічною та динамічною. К. Данькевич, цілком дотримуючись шевченківського задуму, приділяє більше уваги негативним персонажам, ніж позитивним.

На відміну від оригінальної п'єси, лібретист і композитор акцентують важливість образів, які у Шевченка не мають виразного індивідуального окреслення (два свати, двоє посіпак, служниця Кичатого — Катерина), а також вводять нових персонажів (наприклад, діда з козою на вечорницях). Це створює гумористичні паузи та дозволяє показати народні звичаї [20].

Опера «Назар Стодоля» певною мірою відходить від шевченківської концепції, акцентуючи посилені веристські риси у лібрето. Додана перша дія, у якій розгортаються нелицарські вчинки Хоми Кичатого, надає його

побутовому образу соціально-громадянського масштабу — подібно до того, як особистісний садизм Скарпії у «Тосці» Пуччіні, підкреслений на тлі хорової величі *Te Deum*, набуває значення прояву державної та церковної системи. Водночас важливою є й відсутність у фіналі опери бідермайєрівського, патріархального мотиву покаяння Хоми, що створює гостру напругу конфлікту між батьками та дітьми (симптоматично, що К. Данькевич написав цей твір напередодні молодіжного руху 1960-х років, позначеного саме конфліктом поколінь), характерного для багатьох новел Джованні Верга. На користь спорідненості з веризмом свідчить і сам тип мелодизму в опері Данькевича — декламаційно-пристрасний, спрямований до потужних унісонів, що є однією з емблематичних ознак музичної мови цього напрямку [16].

Твори Тараса Шевченка в інтерпретаціях композиторів різних країн і регіонів України розкривають багатогранність постаті Кобзаря; глибинна виразність цих композицій поступово розкривається в процесі осягнення їхніх художніх прочитань. Сучасне бачення спадщини Шевченка підкреслює своєрідний паралелізм між його творчим генієм і естетичними позиціями прерафаелітів — митців, які поєднували в собі і художника, і поета. Зовнішній образ Шевченка та символістичний потенціал його поезії несподівано зближують його з Полем Верленом. Окрема, надзвичайно важлива тема — молитвенно-інтонаційний характер багатьох віршів, адже сам Шевченко зізнавався, що писав їх, орієнтуючись на поширені мелодії; збереження цього зв'язку відкриває прямий шлях до інтонаційної мелодійності, властивої символістській ліриці.

Сюжетна логіка втручання молоді у вирішальний учинок Назара й Галі — їхню втечу від жорстокого батьківського авторитаризму — забезпечує драмі оптимістичне, «щасливе» завершення, що органічно узгоджується з традиціями українського романтичного театру та його морально-етичною парадигмою. Галя постає як образ, що, з одного боку,

уособлює контрастну жіночу м'якість у зіставленні з козацькою запальністю Назара й Гната, а з іншого — у своїй внутрішній героїці спротиву насильству виявляє з ними цілковиту солідарність.

2.2. Музична мова твору: композиційні прийоми, оркестровка, характеристика партій

Як зазначає О. М. Камінська – Маркова, творчість К. Данькевича характеризує академізований веристсько-романтичний стиль [11] зумовив чітке протиставлення позитивних і негативних персонажів у драматургії опери.

При цьому моралізаторсько-пом'якшувальний поворот, який Т.Шевченко закладає у фінальній характеристиці сотника Хоми Кичатого, у лібрето оперного твору був відкинутий, що спричинило ще гостріше наголошення соціально-конфліктної напруги сценічної дії. Натомість образи головних та світлих персонажів — Назара, Галі, Гната та молодіжного оточення, представленого у сцені вечорниць — отримують у музичному рішенні узагальнений героїко-епічний характер. У такий спосіб композитор фактично «переносить» ідею героїчної кульмінації, властиву творчому задуму П. Ніщинського, у площину музичної драматургії, що формує образний контур нащадків запорозького козацтва — Назара та Гната, покликаних уособлювати козацьку свободу та духовну непокірність. Багатозначним у цьому контексті є введення Балади Гната про атамана Гамалію, яка постає своєрідним «привидом козацької слави»: вокальна

партія Гната, з її майже експресіоністичною теситурою (кульмінаційний g^1 при загальному робочому діапазоні між d^1 та f^1), підкреслює напружену, внутрішньо сконцентровану емоційність його образу.

Популярна арія Галі з II дії – «*А мій Назар, мій чорнобривий*», яка входить до навчального репертуару вокальних класів студентів муз. академій посідає центральне місце у жіночій сцені, що за своїм образним ладом протиставлена мужньому пафосу. Водночас вона втілює ту щирість і емоційну патетику, яка зближує героїню з позитивними персонажами опери. Арія витримана у драматичному тоні й написана в тональності B-dur — традиційній «лицарській» тональності класичної опери — що підкреслює риси сили й рішучості в характері Галі. Композиційно речитатив і арія побудовані за моделлю «малої сонати» класичної оперної форми: елегійне аріозо-речитатив, яке виконує функцію вступу, у дусі «акомпанованого» речитативу епохи класицизму переходить у рухливу танцювальну мелодику швидкого темпу.

Речитативно-аріозний перший розділ сцени «*А мій Назар, мій чорнобривий*» демонструє ознаки «українського полонезу»: кроковий тридольний рух (3/4), підкреслений пунктирним ритмом або тріольною групою на першій долі, надає елегійному вислову Галі відтінку урочистості та внутрішньої сили. Характерні квартові інтонації спричиняють складні регістрові переходи, що споріднює її партію з партіями Гната й Назара, формуючи зв'язки з інтелектуально-церковними ознаками «прихованої поліфонії». Вокальна природа арії орієнтує виконавицю на максимально насичене звучання першої октави та впевнене володіння перехідними нотами f^2 , fis^2 у фразі «...як красно він оповідає...». Саме вихід на кульмінаційне f^2 створює технічно вимогливий вузол сцени, що потребує високої вокальної майстерності та стабільного контролю верхньої теситури.

Ритмічна насиченість вокальної лінії додає виконавиці додаткових технічних труднощів, однак ці труднощі є цілком усвідомленими та

композиційно виправданими. К. Данькевич, маючи власний досвід вокального виконавства й здобувши фахову вокальну підготовку в Одеській консерваторії у класі Синягіної, ґрунтовно розумів технічні можливості й межі голосів, що дало йому змогу створити партію, орієнтовану на професійний потенціал сопрано. Арія Галі становить своєрідний паралельний відповідник першої арії Цариці ночі з «Чарівної флейти» та великої вступної арії Констанци з опери «Викрадення із сералю» В.А. Моцарта: їх єднають тональний план, характер драматичної виразності та ознаки «ідеального сопрано», закладені у вокальних партіях обох композиторів.

Сцена сватання у другій дії, вибудована як ансамблевий фрагмент, демонструє очевидні структурні паралелі з відомими фіналами опер Дж. Верді (зокрема фіналом III дії «Отелло»). Партія Галі, що звучить на тлі хорових реплік служниць в елегійній тональності g-moll, знову спрямована переважно до регістру першої октави. Подібно до вердіївської традиції, публічне висловлення страждання героїні потребує значної звукової опори: у кульмінації та передкульмінаційних побудовах К. Данькевич використовує характерний для веризму прийом унісонного проведення голосів, що посилює драматичний ефект. Вокальна партія Галі передбачає суттєві навантаження на звуки g², as², f², що вимагають від сопрано тієї драматичної насиченості тембру, яка асоціюється з «ідеальним» класичним голосом. Майже вагнерівська інтерпретація декламаційних структур проявляється у сольних епізодах Галі в третій дії, у межах дуету з Назаром: тут охоплено крайні діапазонні зони та продемонстровано виразну силу звучання середнього регістру.

Попри виразність вокальної лінії, партія Галі частково втрачає свою рельєфність у дуетних і ансамблевих епізодах із Назаром. Образ Назара, який становить ліричну протизагу Гнатові, характеризується м'якішою емоційністю, що зумовлює можливість використання ним ліричного

фальцетування у верхній теситурі — відповідно до елегійної та дещо пасивної природи його героя. За всіма драматургічними показниками опера К. Данькевича могла б мати назву «Гнат Карий», адже саме цей персонаж задає основний стоїчно-героїчний тон подіям, формуючи опорний вектор драматичної енергії.

Втім, композитор свідомо висуває арію Галі на перший план: вона відкриває низку жіночих епізодів і звучить раніше за чоловічі сцени всієї першої дії, що суперечить усталеній оперній традиції «відкладати» жіночі сольні номери для подальшого наростання драматичної дії. Її образна характеристика органічно пов'язана з розвитком лінії Назара — персонажа, чие ім'я винесене Т. Шевченком у заголовок драми й у такій самій значущості збережене Данькевичем. Назар залишається провідною фігурою оперної структури, навколо якої композитор вибудовує смислову взаємодію й вокально-драматичний баланс центральних персонажів.

Поява Гната дає змогу створити музичний образ сильної та доброї людини, яка підтримує Назарова у боротьбі з Хомою. К. Данькевич для його змалювання використовує вдалі фольклорні зразки, а партія Гната будується на мелодіях і ритмах козацьких пісень. Проте, як зазначає Л. Архімович, ефективності музичної характеристики Гната заважає близьке розташування трьох однорідних героїко-епічних сольних епізодів — пісень «У туркені по тім боці», «Наш отаман Гамалія» та арії [2].

У створенні образу Стехи К. Данькевич певною мірою відійшов від шевченківського оригіналу, надаючи їй більш позитивного звучання. Він акцентує на добрих рисах характеру молодой сотникової економки. Спершу Стеха вагається між спокусою багатства та почуттями до Гната, проте згодом порушує обіцянку, дану Хомі, і починає допомагати закоханим. Основним музичним портретом Стехи є арія «Я не дівка, не вдовиця», але К. Данькевич більше уваги приділяє ансамблям, речитативам, аріям і дуетам Назара та Галі, наділяючи їх теплим ліризмом [20].

Речитатив «*Усе! Здається, все!*» та пісня Стехи «*Я не дівка, не вдовиця*» з II д. з опери Костянтина Данькевича «Назар Стодоля» становлять один із найхарактерніших епізодів шевченкіанського сценічного циклу композитора, у якому органічно поєднуються драматургійна функція епізоду, жанрові ознаки українського побутового театру та глибинно стилізовані елементи народнопісенної інтонаційної сфери. Стеха — другорядний персонаж, але її музичний матеріал має важливе функціональне навантаження: створює атмосферу сільського середовища, поглиблює характерологічний план дії, вводить побутово-комічну лінію та водночас розкриває внутрішню психологію героїні. Данькевич, спираючись на драматичний текст Шевченка, пропонує музичне рішення, що поєднує натуральність народного мовлення з оперною стилізацією, а ліричні елементи — з гротесковими й ігровими.

Початковий речитатив Стехи вибудований у тісній відповідності до прозодичних законів живої української мови. Композитор використовує розгорнуту декламаційну інтонацію з мінімальними метроритмічними обмеженнями, що робить вислів майже природним мовленням. Речитатив рухається у вузькому діапазоні, спираючись на мікромотивні фрази, які тяжіють до речитативно-аріозної манери. Кадансові звороти побудовані на класичних речитативних обертах (зокрема, типовому для слов'янської вокальної музики низхідному інтонаційному русі), проте Данькевич вводить до них характерні «розмовні» інтонації — підйоми на слабких долях, дрібні ритмічні «підштовхування» та інтонації жалю, що нагадують псалмовий стиль української народної декламації.

Гармонічний супровід речитативу вкрай стриманий, зведений до функції гармонічних вертикалей-підтримок. Оркестрова фактура зведена до мінімуму: м'які струнні або окремі акорди дерев'яних духових забезпечують гармонічну опору та створюють атмосферу побутового побуту, в якому побутовий діалог переходить у музично-виразову площину.

Гармонія тяжіє до діатонічної основи, що підкреслює народнопісенний характер. Переважають стійкі функції, передусім тоніка й домінанта, які забезпечують стабільність інтонаційного поля та не відволікають уваги від декламації. Зустрічаються окремі модуляційні відхилення до паралельних або споріднених тональностей, але вони мають локальний характер і пов'язані з акцентуванням окремих реплік чи емоційних зривів. Тембр оркестру при цьому зберігає стриманість, що відповідає природі речитативу й дозволяє вокальній лінії функціонувати без опору з боку інструментального плану.

Вокальна партія в речитативі орієнтована на природне мовлення та не потребує екстремальних вокальних зусиль. Технічно вона побудована на принципі «мовної інтонації», де відбувається наслідування семантики та ритміки мовлення. Діапазон партії зручний для лірико-колоратурного сопрано, що відповідає типажу Стехи як молодої дівчини із грайливим і водночас гострим характером. Структура вокальних фраз у речитативі коротка та уривчаста, фрази короткі та часто перериваються, що підкреслює жвавість героїні. Дихання організовано природно, відповідно до синтаксису мови, що вимагає від виконавиці високої культури дикції та органічності жесту.

Перехід від речитативу до пісні відбувається природно: композитор спершу вводить короткі аріозні звороти, які ніби наштотують героїню на спів. Така плавна трансформація дозволяє уникнути різкого стилістичного контрасту та водночас забезпечує зростання емоційної експресії, що є важливим драматургічним жестом. Саме пісня Стехи становить кульмінацію цього епізоду та втілює яскравий жанровий елемент української побутової лірики зі значною часткою гумору та грайливої самохарактеристики.

Пісня *«Я не дівка, не вдовиця»* написана у темпі *Allegretto scherzando* або близькому до нього, що підкреслює характер Стехи як моторної,

жартівливої, дещо пустотливої дівчини. Ритмічна організація побудована на типових рисах народної пісенності: синкопування, дрібні тривалості, рухливі фігури, що легко сприймаються як танцювальні. Метрична основа здебільшого двохдольна, але з внутрішніми мікроакцентами, що створюють ефект «танцювальної розмови». Саме ритм і артикуляція формують образ дівочої моторики, близької до народного жартівливого куплету.

Форма пісні — куплетно-варіантна, що характерно для жанрових сцен української опери. Данькевич уникає суворої періодичності, натомість вибудовує форму згідно з логікою тексту й комічною природою образу. Кожний наступний куплет має варіантні мелодичні зміни — подекуди це незначні ритмічні зсуви або дрібні мелодичні прикраси, інколи — суттєвіші модифікації, пов'язані з емоційними акцентами у тексті. Такий прийом забезпечує динаміку розвитку, не дозволяючи епізоду перетворитися на статичний номер.

Мелодика пісні тяжіє до діатонічної основи, однак К. Данькевич майстерно вводить характерні оспівування, верхні допоміжні звуки, короткі колоратурні пасажі й дрібні форшлагги, що наслідують манеру народного співу. Зустрічаються також імітації козацької інтонаційності — підскоки мелодії, стрибки на терцію та квінту, що створюють ефект ігрової свободи й підкреслюють темперамент героїні. Кадансові формули часто мають характер типової народної закінченості з опорою на тонічний тризвук, проте можуть завершуватися й на домінанті — для створення внутрішньої рухливості та очікування наступного куплету.

Гармонічна мова пісні значно активніша, ніж у речитативі. Тональна основа зберігається стабільною, однак композитор активно використовує домінантові обернені акорди, субдомінантові функції, проходження через мішані лади та альтеровані акорди, особливо в кульмінаційних висловах. Такі гармонічні зміни ніколи не виходять за межі стилістичної доцільності: вони не мають модерністського чи дисонантного характеру, а навпаки —

посилюють ігрову та динамічну природу музичного матеріалу. Оркестровка у пісні яскравіша, ніж у речитативі: дерев'яні духові інструменти виконують роль тембрових «підсилювачів» комічних елементів, струнні використовують легкі штрихи, зокрема *staccato* й *spiccato*.

На противагу цьому, позитивні герої постають у його опері беззахисними та безвольними, як маріонетки в чужих руках. Найяскравішим негативним персонажем є Хома Кичатий. Через його вокальні партії, монологи-кредо та ансамблі з Галею й Назаром розкривається підступність, лютість, зрадливість, користолюбство та хитрість героя. Музичні засоби, які підбирає композитор, відповідають його характеру: повзучий «підступний» лейтмотив, характерна вокальна лінія, дисонуючі великі секунди в супроводі, «бундючні», густі, важкі акорди поруч із фальшиво ласкавими інтонаціями, «затемнений» низький регістр та інші. У образі Хоми узагальнене панство, що протиставляється народові, який підтримує Назара та Гната [20].

Образ народу К. Данькевич передає через побутові епізоди, що виявляються у яскравих обрядових дівочих хорах, колядках, піснях на заручинах, танцях, бурхливих веселощах на вечорницях, у побутово-обрядових сценах зі сватами та в постаті діда з «козою». Усе це збагачує сцену заручин, підкреслює психологічний зміст подій і відтворює чарівну атмосферу зимового вечора в українському селі.

В опері значну роль відіграють оркестрові фрагменти, що забезпечують необхідний колорит, емоційно готують слухача до сприйняття окремих сцен чи цілих дій, а також супроводжують вокальні партії, вдало підкреслюючи всі повороти подій. Завдяки розкриттю темпераментності, ідейного змісту, народного характеру та мелодійності музичних образів композитор знаходить шлях до душі слухачів.

Висновки до Розділу 2

Опера Костянтина Данькевича «Назар Стодоля» постає як багатовимірне явище української музичної культури, що поєднує літературну спадщину Тараса Шевченка з особливостями одеської музичної традиції та академізованим веристсько-романтичним композиторським стилем. Драматургічна основа твору, взята з драми Шевченка, дозволяє глибоко дослідити психологію та морально-етичні пріоритети персонажів, водночас відтворюючи соціально-історичний контекст козацької доби. Драма «Назар Стодоля» вирізняється концентрацією на внутрішньому світі героїв та подіях побутового характеру, де на передній план виходять питання любові, морального вибору та соціальної взаємодії, що надає сценічній дії особливу глибину й людську близькість. Через протиставлення старого полковника Молочая та молодого хорунжого Назара автор яскраво окреслює риси позитивних і негативних персонажів, підкреслюючи їхні соціальні та моральні установки. Молочай постає як приземлений, егоцентричний образ, тоді як Назар і Гнат уособлюють козацьку відвагу, благородство та патріотизм. Галя як центральний жіночий персонаж демонструє внутрішню силу, відданість кохання та здатність протистояти насильству й тиску старшого покоління, що узгоджується з традиціями українського романтичного театру і відображає морально-етичну парадигму доби. Драматургічна конструкція опери зберігає основні сюжетні лінії Шевченка, проте вносить певні зміни для музичної адаптації та більш динамічного розвитку дії. Зокрема, скорочення другорядної сюжетної лінії дозволило створити четверту дію, більш стисну та активну, тоді як акцент на негативних персонажах і введення нових епізодів, таких як діда з козою на вечорницях, збагачує драматургічну палітру та забезпечує гумористичні й побутові акценти. Такі прийоми посилюють соціально-конфліктний

аспект твору та дозволяють композиторів максимально розкрити народні звичаї, обряди й атмосферу козацького середовища.

Музична мова опери відзначається поєднанням академізованого веризму та романтичної мелодійності, що зумовлює чітке протиставлення характерів персонажів. Позитивні герої, як-от Назар, Гнат та Галя, отримують музичне вирішення героїко-епічного та ліричного плану, тоді як негативні персонажі, передусім Хома Кичатий, представлені через композиційно насичені та контрастні музичні засоби. Використання повільних, дисонуючих акордів, низького регістру та «підступних» лейтмотивів створює образ панства, що протистоїть народові, водночас підкреслюючи його негативні риси: лютість, користолюбство, підступність. Водночас позитивні персонажі отримують музичну палітру, близьку до героїчної та ліричної традиції, з елементами народнопісенної мелодики та козацьких мотивів. Це особливо проявляється в образі Гната, чия балада про атамана Гамалію стає своєрідним символом козацької слави та героїчної пам'яті. Мелодико-ритмічні особливості вокальної лінії Галі — елегійне аріозо, інтонації «українського полонезу», високі кульмінаційні ноти — вимагають від виконавиці високого технічного рівня та драматичної насиченості, що робить її партію центральною для розкриття жіночих образів у творі. Дуети та ансамблі з Назаром демонструють взаємозв'язок головних персонажів та формують драматургічну напругу, тоді як ансамблеві сцени вечорниць передають народний характер і психологічну атмосферу дії.

Особлива увага у музичній драматургії приділяється сценам народного побуту й обрядовості: хорові сцени, колядки, танці та епізоди сватання органічно інтегровані в сюжет, збагачуючи його психологічний і соціальний зміст. Оркестровка підкреслює характер персонажів і сцен, створюючи контраст між інтелектуально-героїчними та комічно-побутовими образами, а також забезпечує емоційне забарвлення і ритмічний

розвиток дії. Використання унісонних проведень, квартових та дисонуючих інтонацій, точне регулювання динаміки і тембру створює драматичну виразність та емоційне напруження, що відповідає принципам веризму й романтичної музики. Музичний портрет Стехи, позитивної героїні другого плану, будується переважно через ансамблеві сцени та арії, що поєднують легкість, ліризм і життєву правдивість. Таким чином, композитор створює багатопланову картину козацького світу, де кожний персонаж через музичну та драматичну характеристику набуває виразної індивідуальності, а колективні сцени відтворюють національний колорит та соціальні зв'язки.

Проектуючи операційне рішення на шевченківську основу, Данькевич досягає високого ступеня інтеграції літературного тексту й музичної дії, що дозволяє глядачеві сприймати твір як органічне поєднання драми та опери. Водночас композитор вносить власні акценти, посилюючи соціально-психологічний конфлікт і веристські риси, що проявляється у більш гострій характеристиці Хоми Кичатого та драматичній напрузі між поколіннями. Центральна роль вокальної партії Галі, яку випереджає поява інших ключових героїв, дозволяє композиторові створити контраст між індивідуальною жіночою лінією та героїчно-епічним розвитком подій навколо Назара та Гната. Підкреслення героїко-епічної функції чоловічих персонажів у поєднанні з ліричною і драматичною виразністю жіночих партій формує збалансовану музичну драматургію, яка максимально передає духовну атмосферу української козацької доби.

Важливим структуро- та смислотворчим чинником опери К. Данькевича є система жіночих образів, яка відіграє не лише супровідну, а й концептуально визначальну роль у музично-драматургічному розвитку твору. Жіночі персонажі — насамперед Галя та Стеха — репрезентують різні типи жіночого амплуа, що розкривають багатовимірність жіночого начала в контексті козацької доби та водночас слугують морально-етичним орієнтиром оперної дії. Образ Галі постає як центральний жіночий характер

опери, в якому поєднуються риси ліричної героїні, драматичного сопрано та героїко-етичного персонажа. Вона уособлює не лише традиційний романтичний ідеал жіночності, але й активну внутрішню позицію, здатність до морального опору, самопожертви та усвідомленого вибору, що зближує її з героїчними чоловічими образами Назара і Гната. Винесення її арії на передній план драматургії, випередження нею ключових чоловічих сцен і висока технічна складність вокальної партії засвідчують особливу роль жіночої лінії у формуванні загального конфлікту опери.

Образ Стехи, позитивної героїні другого плану, репрезентує інший тип жіночого амплуа — життєрадісного, лірично-побутового, наближеного до народної стихії. Її музична характеристика, зосереджена переважно в ансамблевих сценах, відзначається простотою інтонацій, танцювальністю та легкою комічною барвистістю, що створює контраст до драматичної насиченості образу Галі. Водночас Стеха виконує важливу драматургічну функцію «посередника» між індивідуальними переживаннями головних героїв і колективною психологією народного середовища, уособлюючи природність, життєву правдивість і моральну стабільність побутового світу.

Таким чином, опера «Назар Стодоля» К. Данькевича вирізняється комплексністю художніх рішень, де літературна спадщина Шевченка, народнопісенна традиція, академізований веристський стиль та романтична мелодійність оркестровки і вокалу створюють цілісне музично-драматичне полотно. Композитор вдало поєднує національну специфіку, соціально-психологічну напруженість, музичну експресію та драматичну логіку, що дозволяє глибоко осягнути образи героїв, їхні моральні принципи, внутрішні переживання та соціальні взаємозв'язки. Музично-драматичне вирішення твору демонструє високу майстерність Данькевича у поєднанні традицій української культури з європейським оперним досвідом, утверджуючи його твір як важливий етап розвитку національної опери та

відображаючи багатоплановість українського історико-культурного простору.

РОЗДІЛ 3

ЖІНОЧІ ОБРАЗИ В ОПЕРІ «НАЗАР СТОДОЛЯ»: ІНТЕРПРЕТАЦІЙНО-ВИКОНАВСЬКИЙ АНАЛІЗ

3.1. Образ Галі: вокально-сценічні та психологічні особливості

Опера Костянтина Данькевича «*Назар Стодоля*», створена на сюжет однойменної драми Тараса Шевченка, належить до тих творів українського музичного театру, де поєднуються героїко-романтична лінія, ліричні теми кохання та гострі драматичні конфлікти. У постановці Хмельницького академічного театру опери та балету режисера Ореста Пастуха акцент зроблено на психологічній мотивації героїв, природності сценічної поведінки та щирості вокального висловлювання. Виконавці головних партій — Ольга Абакумова² (Галя) та Михайло Малафій³ (Назар) — пропонують інтерпретацію, у якій домінують ліричні імпульси, тонкі психологічні переходи й органічне поєднання вокалу з дією [23].

Одним з головних жіночих образів в опері Костянтина Данькевича «Назар Стодоля» є образ Галі, що посідає особливе місце в драматичній структурі твору. Її *амплуа лірично-драматичної героїні*, що уособлює світло, ліричність, що водночас сповнена психологічною силою жінки, що протистоїть насильству, тиску та сваволі. У виконанні ролі Галі Ольгою Абакумовою цей образ набуває яскраво окресленого внутрішнього розвитку: від наївної, ніжної, але рішучої дівчини — до зрілої героїні,

² Ольга Абакумова (нар. 1987) — солістка-вокалістка у Хмельницькій обласній філармонії.

³ Михайло Малафій (нар. 1989) — український співак, тенор. Музичну освіту здобув у Львівській національній музичній академії імені Миколи Лисенка. Упродовж творчого шляху був виконавцем партій: Пінкертон в «Мадам Батерфляй» у Орега Mannheim, Рікардо в «Бал-маскарад», Альфредо у «Травіаті» з Угорською державною оперою в Будапешті, Макдуфа в «Макбеті», Альфредо в «Травіаті» для Словацької національної опери, Рудольфа в «Богемі» в Королівській шведській опері та Operі Тампере, Габріеле Адорно в «Сімоні Бокканегра» з Ізраїльською оперою в Тель-Авіві.

здатної на глибоке почуття й духовний спротив. Її вокально-сценічна манера вибудовується на поєднанні високої технічної майстерності, внутрішньої зосередженості та психологічної правдивості, завдяки чому Галя постає не просто романтичною героїнею, а складним, багатограним персонажем. Усі основні сольні та ансамблеві номери сприяють розкриттю цього образу, утворюючи послідовну драматургічну траєкторію розвитку персонажа.

У першому сольному фрагменті, речитативі та арії «*Як серденько тремтить, як радісно кругом*» (тайм-код 07:55), Абакумова створює портрет юної Галі, що переживає перші сильні почуття. Її вокальний жест м'який, природний, наповнений внутрішнім тремтінням, яке точно відповідає психологічному стану героїні. Речитатив подається дуже камерно, з відчутною інтонаційно-мовною легкістю, де співачка робить акценти не на зовнішній драматизації, а на внутрішній щирості переживання. Мелодія арії набуває світлого, прозорого звучання, зібраного у центрі голосу: Абакумова обирає рівний, емоційно чистий тембр без форсування, завдяки чому музична фраза ніби «росте» з внутрішнього стану героїні. Її дихання вільне, широке, фразування спокійне та завершене — це підкреслює ліричність та рефлексивність образу. У сценічному рішенні героїня рухається делікатно й невимушено, виявляючи наївність і водночас певну внутрішню зібраність, що стане домінантою її характеру надалі.

Однак слід зазначити, що даний оперний номер теж присутній у виконавському репертуарі авторки роботи. У процесі дослідження жіночих образів в опері Костянтина Данькевича «Назар Стодоля» авторка мала можливість практично працювати з арією Галі виконуючи її на екзаменах з вокалу в онлайн-форматі під час навчання. Мій процес підготовки розпочався з ознайомлення з першоджерелом, Шевченківські роботи мені завжди були до душі, оскільки це про патріотизм, міць духу. Розуміючи драматургію твору та місце моєї героїні в ньому, мені було набагато легше вжитись у роль Галі. Насправді, ту трансформацію, яку переживає цей

персонаж протягом всієї опери треба закладати з поаткової арії, вже думаючи про фінал. Мелодійність та задушевність музичного матеріалу дали змогу якнайкраще продемонструвати задум композитора. Веристсько-романтичний стиль композитора втілений у цій арії. Особливу увагу я приділила агогіці та динаміці, щоб твір був живим та речитативній манері співу. Для мене цей досвід, хоч і обмежений навчальними умовами, став для мене важливим етапом у розумінні вокально-виконавських особливостей партії та емоційного світу героїні.

Моє особисте ставлення до арії Галі сформувалося як до одного з найяскравіших лірико-драматичних епізодів опери. У цьому фрагменті героїня перебуває на вершині радості та надії, що контрастує з подальшою трагедією, підкреслюючи багатогранність жіночого образу в веристському стилі Данькевича. Музика, з її широкими мелодичними лініями та пристрасною декламацією, передає чистоту й силу почуттів Галі, роблячи арію близькою сучасній виконавиці. Для мене цей епізод символізує момент жіночого щастя та внутрішньої свободи в умовах соціальних обмежень — тема, яка резонує з актуальними питаннями гендерної рівності.

Практичний досвід підготовки та виконання арії на екзаменах (онлайн, з фортепіанним супроводом) дозволив детально опрацювати її вокальні особливості. Мелодія вимагає широкого дихання, плавного легато та контролю високої теситури в пристрасних висхідних ходах. Основні виклики полягали в точній інтонації декламаційних фраз, динамічних нюансах (від *mezzo-forte* в радісних моментах до *piano* в ліричних зверненнях) та передачі веристської емоційності без надмірної гучності. Онлайн-формат додавав труднощів через технічні аспекти (затримка звуку, відсутність живої акустики), тому я особливо фокусувалася на чистій українській дикції, рубато та внутрішній акторській грі, щоб компенсувати відсутність сцени. Підготовка до екзаменів навчила мене адаптувати

драматичну партію Галі до камерних умов, роблячи виконання більш інтимним і психологічно глибоким.

Цей досвід значно збагатив моє розуміння жіночого образу Галі: робота над арією показала, як веристська пристрасність Данькевича дозволяє розкрити внутрішній конфлікт героїні навіть у навчальному виконанні. Він підтвердив потенціал партії для концертно-камерного формату та мотивував до подальшого вивчення української оперної спадщини ХХ століття.

У дуеті Назара і Галі *«Як би ця мить на все життя»* (тайм-код 21:24) відбувається важливий етап у розвитку сценічного образу. Абакумова формує нову якість звучання — її голос стає повнішим, забарвленим м'яким теплом, що резонує з тембром партнера, Михайла Малафії. Образ Галі тут починає виходити за межі суто юнацької ліричності й набуває змістовності, психологічної зрілості: героїня вперше переживає почуття не тільки як емоцію, але й як життєвий вибір. Співачка вміло підкреслює це шляхом точного інтонування та плавної кантилени. Її фрази наповнені внутрішнім світлом, у них відчувається щирість і довіра, тоді як М. Малафій створює образ Назара сильного, але ніжного. Злиття голосів на кульмінаційних моментах дуету символізує гармонію, якої Галя шукає у житті. Сценічно обидва персонажі тут вибудовують близькість через погляд, пластику рук, мінімалістичну жестову мову, що відзначається високим рівнем психологічної правдивості.

Наступний дует *«Як би стала пташкою бистрокрилою»* (тайм-код 22:12) підсилює мрійливо-поетичний аспект Галиного образу. Абакумова виконує цей епізод із майже фольклорною легкістю, але не втрачаючи академічної чистоти звучання. Її вокал стає рухливішим, у ньому з'являється характерна для українського ліричного мелосу «повітряність», що робить образ особливо ніжним. У цьому номері вона демонструє легкість верхнього регістру, прозорість фонаційної атаки та здатність до

плавних динамічних переходів. У поєднанні з Назаром цей дует створює атмосферу ідеалізованої любові, але, на відміну від попереднього, він не статичний — тут відчувається внутрішній рух, передчуття змін, можливо навіть майбутнього драматизму. Героїня у цьому фрагменті показує себе як мрійниця, здатна піднятися над повсякденням, що робить трагізм її подальшої долі ще виразнішим.

Фрагмент *«Скачи, мій коню вороненький!»* (тайм-код 25:31) та ансамблеві сцени з дівчатами і челядницями розкривають інший бік Галиного характеру — побутово-життєрадісний, пружний та емоційно відкритий. Абакумова демонструє здатність до яскравої сценічної комунікації: її голос звучить вільно й пружно, а манера виконання стає більш народнопісенною, хоча і зберігає академічну манеру. Тут особливо помітне вміння співачки працювати в ансамблі, природно виділяючись тембром і одночасно не домінуючи над іншими голосами. Рухи Галі більш активні, пластика — жвавіша й легка. Саме в цих сценах глядач бачить, що Галя не є лише ліричною постаттю: вона має внутрішню силу, життєлюбність, здатність до дії. Її характер стає глибшим, але зберігає чистоту й щирість, яка стане основою подальших драматичних сцен.

Одним із найглибших драматичних моментів є речитатив і арія *«Це від Назара, від Назара!»* (тайм-код 41:29) у другій дії. Тут Ольга Абакумова створює складний психологічний портрет героїні, що перебуває на межі радості, страху та відчаю. Речитатив звучить напружено, короткими, уривчастими інтонаціями, що передають внутрішній тремор, зумовлений ситуацією небезпеки. Співачка майстерно передає контраст між стриманістю, яку Галя намагається зберегти, та наростаючим емоційним вибухом. У вокальній манері відчутні загострені динамічні акценти, тремтлива фонаційна атака, прискорені темпи мовлення — усе це будує реалістичну психологічну реакцію на драматичні обставини. Арія, що виростає з речитативу, подається з великою драматичною силою: тембр

голосу насиченим, у ньому з'являється глибина середнього регістру, що виразно контрастує з попередньою світлістю. Внутрішній конфлікт героїні відтворено через поступові *crescendi*, збільшення протяжності фраз, відчутні розширення регістра. Ця сцена — кульмінаційний момент у формуванні психологічного образу Галі: вона проявляється як жінка, здатна до відчайдушного почуття і страждання, але також до рішучого внутрішнього опору.

Фінальний дует Назара та Галі «*Ніч яка! Тиха, світла*» (тайм-код 1:42:15) завершує емоційний шлях героїні. Абакумова в цьому епізоді повертається до ліричного, ніжнього звучання, однак його якість уже інша: в ньому є досвід пережитих страждань, глибина почуття та внутрішня зосередженість. Її голос стає теплим, округлим, наповненим спокоєм і зрілою любов'ю. Дует Галі та Назара (Ольга Абакумова та Михайло Малафій) відзначається ідеальною ансамблевою злагодженістю: голоси звучать як продовження один одного, утворюючи гармонійний, м'який звуковий простір. Відчувається особлива психологічна інтимність, що виникає не лише від вокальної природи фразування, а й від сценічної взаємодії героїв — взаємних поглядів, тихих жестів, повільної, зваженої пластики. У цьому дуеті Галя набуває завершеного образу — вона постає як особистість, що пройшла шлях від наївності до зрілої, глибокої любові, здатної вистояти перед обставинами й вірити попри небезпеку.

Отже, виконавська інтерпретація Ольги Абакумової створює цілісний, багатогранний і психологічно переконливий образ Галі. Її голосова манера — легка, світла, прозора у ліричних моментах і сповнена глибини у драматичних — точно відповідає драматургічному розвитку героїні. Вона демонструє високу вокальну техніку, бездоганну дикцію, природність декламації, гнучкість кантилени, а також уміння контролювати тембр, динаміку та фразування відповідно до змісту. Сценічно співачка створює образ, який поєднує дівочу чистоту, ніжність, внутрішню волю, емоційну

відкритість і психологічну наповненість. Завдяки цьому Галя постає не як умовна романтична героїня, а як реальна, жива жінка, чия доля набуває значущості й емоційного імпаكتу у структурі опери. Співачка переконливо показує, що Галя — це серце поетичного світу «Назара Стодолі», його світла емоційна вісь, через яку розкривається і драматургічна, і духовна природа твору.

3.2. Образ Стехи: драматична функція та виконавська специфіка

Контрастний другорядний жіночий образ в опері Костянтина Данькевича «*Назар Стодоля*» є образ Стехи (ключниці), що належить до характерно-комічного оперного амплуа, яке поєднує риси побутового персонажа з виразною індивідуальною психологією. Це амплуа формується на перетині традицій українського народного театру, оперної *buffa* та національно забарвленої характерної ролі, що не зводиться до функції суто «смішного» типу, а має чітке драматургічне призначення в структурі твору.

За типологією оперних амплуа Стеху можна віднести до характерного сопрано (*soprano caratteristico*), близького до образів спритної служниці, економки або «молодої хитрої жінки», добре відомих у європейській комічній опері XIX століття (тип Сюзанни, Деспіни, Адіни), але трансформованих відповідно до українського національного ґрунту. В українській оперній традиції цей типаж перегукується з образами моторних, кмітливих жіночих персонажів, що уособлюють народну життєву мудрість, дотепність і здатність адаптуватися до обставин.

Амплуа Стехи визначається передусім її функцією «оживлення» драматичної дії. Вона створює жанрово-побутовий план опери, який урівноважує напружені лірично-драматичні лінії головних героїв. Її поява на сцені несе розрядку, рух і комунікативну активність, але водночас сприяє розвитку сюжету: через репліки, пісні та сценічні дії Стеха коментує події, опосередковано впливає на перебіг конфліктів і формує емоційне тло сцен. Таким чином, її амплуа є не декоративним, а структурно необхідним.

Вокальна партія Стехи у пісні *«Я не дівка, не вдовиця»* з II д. вимагає від співачки спритності, чіткої артикуляції та високої мобільності голосу. Партія насичена дрібними ритмічними фігурами, що потребують точності та легкості виконання. Тесситура зручна, переважає середній та верхній регістри, але без екстремальних кульмінацій. Ансамблеві елементи з оркестром зведені до мінімуму, що дозволяє співачці вільно маневрувати темпоритмом і фразуванням, підкреслюючи акторську складову образу. Вокальна лінія повністю підпорядкована характеру тексту: майже кожне слово має власну інтонаційну форму, що відповідає принципам музичного реалізму, властивого К.Данькевичу.

Драматургічна функція епізоду полягає у створенні жанрово-побутового контексту, який контрастує з основною лірично-драматичною лінією твору. Водночас цей контраст не є різким: музичний матеріал речитативу та пісні органічно вплітається в загальну тканину опери. У пісні Стехи відчувається майстерне використання традицій українського народного театру, зокрема вертепних і ярмаркових інтонацій, а також стилістики комічної опери XIX століття, але трансформованих через призму професійного симфонізму Данькевича.

Виконавські особливості речитативу та пісні Стехи *«Я не дівка, не вдовиця»* зумовлені як характером музичної мови К.Данькевича, так і сценічною природою образу, що потребує поєднання вокальної легкості, чіткої дикції, моторної пластики та органічної акторської гри. Насамперед

важливим аспектом є баланс між «розмовністю» й «співністю», який по-різному проявляється у речитативі та у пісні. У речитативі домінує декламаційна природа інтонації, що потребує від співачки надзвичайної володільності словом, уміння природно відтворювати ритми живої мови без втрати оперної опори звуку. Співачці необхідно працювати з короткими фразами, швидкими інтонаційними змінами та мінімальними, але точними акцентами, завдяки яким мова набуває комунікативної виразності та сценічної динаміки. При цьому важливо уникати надмірної поспішності та знецінення вокальної лінії: композитор, хоча й стилізує народне мовлення, створює партію, яка має відповідати законам академічної вокальної техніки.

Однією з найтонших виконавських задач є забезпечення чіткої дикції, оскільки у речитативі саме текст несе ключове драматургічне навантаження. Українська мова з її відкритими голосними й м'якими приголосними вимагає від співачки добре розвиненого артикуляційного апарату. Важливо зберігати прозорість приголосних, особливо в швидких фразах жартівливого характеру, де комічний ефект значною мірою залежить від швидкості та точності подання словесного матеріалу. Виконавиця повинна вміло користуватися мікропаузами, синтаксичними зламами, інтонаційними вигинами, не перериваючи загальної музичної логіки фрази. Момент переходу від речитативу до пісні становить особливу складність: тут необхідно здійснити плавний вокально-тембровий перехід від «мовленого звучання» до «співного звучання», не втрачаючи ні природності, ні музичної ясності.

Пісня Стехи *«Я не дівка, не вдовиця»* з II д. вимагає інших виконавських якостей. Її моторно-танцювальний характер передбачає легке, рухливе звучання, здатність до швидкої артикуляції та природної динамічної гнучкості. У верхніх нотах важливо не надавати звуку надмірної ваги: Данькевич пише мелодію в зручній тесситурі, проте потребує від співачки яскравого «переднього» резонування, що забезпечує блиск

звучання та виразність комічного жесту. Тип голосу, який найбільш органічний для цієї партії, — це лірико-колоратурне сопрано з легкою атакою, чистими колоратурними елементами та здатністю до «усміхненого» тембру. Саме тембр у виконанні відіграє надзвичайно важливу роль: його грайливість, мікроколивання динаміки, світла окраса верхнього регістру формують характер дівочої моторики та життєрадісної граційності Стехи.

Ритмічний аспект виконавської інтерпретації є одним із ключових. Дрібні ритмічні комбінації, синкопи, короткі форшлаги та стрибки потребують точності й пружності. Співачка має знайти оптимальну міру між живою танцювальністю та стилістичною стриманістю академічного співу. Надмірне пришвидшення або карикатурна перебільшеність поступів може руйнувати органічність образу, тоді як недостатня чіткість ритму робить сцену важкою та статичною. Оптимальна інтерпретація передбачає легке *rubato* у межах фрази, але із збереженням загальної метричної стабільності, що дозволяє оркестру й голосу діяти як єдиний комічно-побутовий механізм.

Вокально-технічним викликом є також необхідність одночасного виконання співу та сценічної дії. Стеха — персонаж рухливий, вона може жестикулювати, грати, рухатися по сцені, що потребує від виконавиці здатності зберігати стабільність опори та дихання. Комічні сцени часто передбачають фізичну активність, тому важливим є вміння раціонально розподіляти дихання: використовувати короткі вдихи між словами, застосовувати змішане дихання та вчасно «знімати» фрази. Виконавиця також мусить працювати над чіткою зміною регістрів: у деяких фрагментах пісні Данькевич вводить швидкі стрибки на терцію та квінту, у яких особливо важливо уникати жорсткого переходу між регістрами, щоб не порушувати легкості та дотепності вислову.

Тлумачення динаміки й агогіки потребує високого художнього чуття: у партії багато фраз, які виконуються з нюансами *piano* та *mezza voce*, але

при цьому не втрачають гучності тексту. Грайливі інтонації, що супроводжуються дрібними *crescendi* або раптовими акцентами, вимагають особливої пластичності звуку. Виконавиця може застосовувати елементи «усміхненої» або «іронічної» вокальної атаки, яка м'яко підкреслює пікантність образу та водночас залишається в рамках академічної вокальної етики.

Оркестр відіграє суттєву роль у формуванні виконавської концепції. Струнні з їх легкими штрихами створюють «пружну» підкладку, яка стимулює вокальну моторність; дерев'яні духові інструменти підтримують комічний характер, відповідаючи вокальним реплікам Стехи короткими тембровими фразами. Взаємодія голосу з оркестром має бути не лише технічно точною, але й художньо діалогічною: співачка повинна сприймати оркестр як співрозмовника, реагувати на його інтонації, ритмічні фрази та драматургічні імпульси. Злагожденість ансамблю є визначальною для досягнення комічного ефекту, оскільки гумор Данькевича побудований не на гротеску, а на тонкому інтонаційному «підморгуванні».

Важливим аспектом є також сценічне створення образу. Співачка має володіти акторською легкістю, здатністю до комічної гри та пластики рухів, що не порушують вокальної техніки. Образ Стехи потребує поєднання наївності, темпераменту й народної безпосередності. Виконавиця має знайти індивідуальну манеру подачі, яка не перетворює героїню на фарсову фігуру, але зберігає легку ігрову іронію. Комізм у Данькевича завжди психологічно обґрунтований, і співачка мусить передати внутрішню логіку поведінки персонажа: її самовдоволення, кокетство, спритність, але також і природну жіночу чарівність.

Однак зовсім по-іншому Стеха розкривається у III д. опери у пісні «*Через гору піду*» (тайм-код – 1:19:00): постає як характерний номер, у якому поєднуються народно-пісенна виразність, комедійно-побутові риси та внутрішня драматична напруга персонажа. Попри зовнішню легкість і

жартівливість, у виконанні звучить певна психологічна багатовимірність, що зумовлює природний перехід від побутового співу до глибшого емоційного змісту. Виконавиця Фатіма Чергіндізя вибудовує вокальну лінію надзвичайно точно, зберігаючи характерну для Стехи гостроту інтонацій, але водночас м'яко округлюючи звук у найбільш ліричних місцях. Уже з першої фрази помітна своєрідна манера подачі — голос ніби «малює» інтонації живої бесіди, проте при цьому зберігається чітка вокальна опора і кантиленність, властива народній пісенності, яка лежить в основі цього номера.

Виконавська інтерпретація Стехи у пісні «Я не дівка, не вдовиця» з П. д. у виконавській версії Заслуженої артистки України Фатіми Чергіндізії⁴ та в постановці Хмельницького академічного театру опери та балету є яскравим прикладом поєднання національно-побутової стилістики з високим професіоналізмом академічної вокальної школи. Співачка демонструє сценічний задум, яке зберігає традиційну для цього образу життєрадісність, моторну жвавість та комічний темперамент, але доповнює їх глибшою драматургічною мотивованістю та тонким відчуттям музичного ритму. Виконавиця вибудовує характер Стехи не як схематичний комічний тип, а як психологічно виразну фігуру, чия поведінка у сцені органічно впливає з внутрішнього емоційного напруження та національного колориту.

У речитативі, що передує пісні, Ф. Чергіндізя майстерно володіє декламаційним типом вокалізації. Вона зберігає природність мовлення, але не порушує опорності звуку та академічної вокальної манери. Артикуляція відзначається чіткістю: текст звучить зрозуміло, з правильно розставленими смисловими акцентами. Важливо, що виконавиця не «розмовляє»

⁴ Фатіма Олексіївна Чергіндізя (нар. 2 вересня 1969, Ткварчал (Ткварчелі), Абхазія) — українська оперна та концертна співачка, педагог абхазького походження. Заслужена артистка України. Солістка Хмельницької обласної філармонії.

речитатив, а саме *співає-декламує*, зберігаючи інтонаційну опору й м'яке legato між фрагментами фраз. Це вказує на глибоке розуміння стилістики Данькевича, який поєднав народну інтонаційність із академічною формою.

Ф. Чергіндзія природно керує темпоритмом речитативу: мікропаузи, логічні видихи, швидкі словесні пасажі — усі ці елементи виконані з дотриманням синтаксису мови, але водночас синхронізовані з оркестровою пульсацією. Її інтонація передає одночасно вдавану обуреність, кокетство та приховану лукавість — саме ті психологічні стани, які закладені в сцені Стехи режисером та композитором. Оркестр під керуванням диригента Тараса Мартиника делікатно підтримує цю інтерпретацію: стримані акорди та м'яка темброва палітра не перекривають голос, а створюють стабільну гармонічну основу, що дозволяє виконавиці вільно маневрувати інтонацією.

Чіткість дикції у пісні особливо помітна в швидких синкопованих фразах і словах зі складною артикуляцією. Ф. Чергіндзія уникає надмірної манірності — її вимова природна, але достатньо підкреслена для сценічної комедії. Особливо ефектними є моменти, де виконання передбачає дрібні стрибки на терцію чи квінту: виконавиця виконує їх легко, без втрати тембрової рівномірності, зберігаючи точність інтонації попри сценічну динаміку та активність рухів.

Комічний аспект виконання представлений ненав'язливо, але переконливо: міміка, динамічні контрасти, легкі виноси фрази, акцентована подача окремих слів — усе це утворює живу, природну, народну за духом манеру, яка не виходить за рамки академічної естетики. Виконавиця уникає вульгаризації образу та не переходить у фарс; її комізм базується на характері, темпераменті та інтонаційній легкоатлетичності.

Проте у III д. опери пісня Стехи «Через гору піду» у виконанні Ф.Чергіндзії тембрально звук подається легко, з домінуванням грудного резонансу у нижніх нотах і світлим головним тембром у верхніх. Завдяки цьому виконавиця створює своєрідну контрастну палітру, яка точно

відповідає характеру Стехи — жвавій, кмітливій економці, що у будь-якій ситуації зберігає внутрішню гнучкість і уміння «підлаштовувати» свої інтонації під настрій співрозмовника чи обставини. Дикція промовиста, майже розмовна, але водночас ретельно артикульована, що дозволяє не лише передати зміст тексту, а й підкреслити його жартівливі нюанси. Важливо, що артистка не «переграє» комізм — гумор подається тонко, через інтонаційні зсуви, дрібні динамічні акценти та зміну вокального забарвлення.

Ритмічний рисунок пісні зберігає побутову свободу, проте не виходить за межі музичної чіткості: виконавиця майстерно використовує мікрорубато, що створює відчуття імпровізаційності, особливо у завершеннях фраз. Зміна темпу вплетена в драматичний розвиток: легкий прискорений рух підкреслює грайливий настрій Стехи, тоді як у місцях більшої зосередженості темп трохи вирівнюється, надаючи вокальній лінії більшої ваги та глибини.

Оркестрова партія в цьому епізоді виконує роль не лише акомпанементу, а й своєрідного драматургічного «коментаря». Легкі штрихи в струнних та дерев'яних духових створюють прозорий звуковий простір, який не перекриває голос, а навпаки підкреслює рух мелодії та її настрої. Диригент Тарас Мартиник тримає дуже гнучку взаємодію з солісткою: оркестр дихає разом із вокальною лінією, підтримуючи її інтонаційні акценти і ритмічні зміщення. Така співпраця дає можливість виконавиці вільніше моделювати фрази, не втрачаючи ансамблевої узгодженості.

Особливе місце займає акторська інтерпретація. Чергіндзія майстерно поєднує вокальну техніку з пластичністю жестів, мімікою, легкими побутовими рухами, які підсилюють характер сцени. Під час виконання пісні Стеха не просто співає — вона ніби «розповідає» історію, коментує події довкола, передає власне ставлення до них. Її образ наповнений внутрішньою енергією й природною жіночою хитринкою: у кожному

погляді й інтонації відчувається, що персонаж чудово орієнтується в ситуації та вміє використовувати свою привабливість і кмітливість. При цьому виконавиця не втрачає тонкої ліричності, що додає номеру більшої глибини та робить персонаж не лише побутово-комічним, а й психологічно об'ємним.

У кульмінаційних моментах пісні відчутне легке посилення динаміки й тембральної насиченості. Голос стає яскравішим, фрази — ширшими, ніби розгорнутими в простір. Таке розширення звучання підсилює емоційний імпульс номера, створює відчуття внутрішнього піднесення. Завершення ж подається м'якше — з відтінком усмішки, що абсолютно відповідає природі Стехи, котра ніколи не говорить прямо, а завжди залишає прихований підтекст. Це робить її пісню не лише музичним, а й драматургічним елементом, що розкриває характер і водночас рухає сюжет.

У цілому виконання Фатіми Чергіндзії можна визначити як приклад вдалої синтези вокальної техніки, національного інтонаційного чуття та сценічної акторської виразності. Її інтерпретація продовжує традиції української комічної опери, але водночас відповідає сучасним вимогам сценічної достовірності, психологічної нюансованості та тембрової культури. Такий підхід робить сцену Стехи не лише жанровим номером, а цілісним драматургічним епізодом, у якому комедія органічно поєднана з музичною майстерністю, а легкість — із продуманим професійним виконавським рішенням.

Таким чином, виконавські особливості речитативу та пісні Стехи становлять багаторівневу систему вимог, яка охоплює вокально-технічні, артикуляційні, ритмічні, темброво-динамічні та акторські компоненти. Успішна інтерпретація вимагає не лише вокальної майстерності, але й розвиненого музично-сценічного відчуття стилю, тонкого розуміння української народнопісенної інтонаційності та здатності поєднувати оперну техніку з живою комедійною моторикою. Партія Стехи — це приклад того,

як у рамках академічної опери формується образ, цілком побудований на національному музичному ґрунті, але водночас опрацьований з високою професійною майстерністю, що робить його важливим об'єктом для вокального та музикознавчого аналізу.

Висновки до Розділу 3

Розділ 3 магістерського дослідження був присвячений комплексному інтерпретаційно-виконавському аналізу жіночих образів в опері Костянтина Данькевича «Назар Стодоля», зосередженому на двох контрастних персонажах — Галі та Стехи. Їх зіставлення дозволило виявити багатогранність жіночої образної системи опери, а також продемонструвати, як у межах одного твору композитор поєднує лірично-драматичну та характерно-комічну лінії, формуючи цілісну драматургічну структуру. Аналіз показав, що жіночі образи не є допоміжними чи декоративними, а відіграють ключову роль у розвитку конфлікту, розкритті ідейного змісту твору та формуванні його емоційного простору.

Образ Галі постає як центральна лірично-драматична вісь опери, через яку розкривається світ інтимних почуттів, морального вибору та духовного спротиву. Її драматургічне амплуа вибудовується від світлої, наївної закоханості до глибокої, зрілої любові, випробуваної страхом, небезпекою й внутрішнім конфліктом. Вокально-сценічний аналіз продемонстрував, що партія Галі вимагає від виконавиці не лише високого рівня вокальної техніки, а й тонкого психологічного чуття, здатності мислити образ у розвитку та передавати внутрішні трансформації персонажа через тембр, динаміку, фразування й сценічну поведінку. У

виконанні Ольги Абакумової образ Галі набуває особливої переконливості завдяки органічному поєднанню кантиленної ліричності, веристської емоційної насиченості та стриманої, але глибокої сценічної експресії. Її інтерпретація доводить, що Галя — це не лише романтична героїня, а складний психологічний образ жінки, здатної до внутрішнього опору та духовної зрілості.

Особливу цінність для дослідження становив також авторський виконавський досвід роботи над арією Галі, який дозволив поєднати теоретичний аналіз із практичним осмисленням вокально-виконавських завдань партії. Практика виконання арії в навчальних умовах, зокрема в онлайн-форматі, виявила універсальність і адаптивність музичного матеріалу Данькевича, його здатність зберігати емоційну силу навіть поза повноцінною сценічною постановкою. Це підтверджує потенціал партії Галі як для оперної сцени, так і для камерно-концертного виконання, а також її педагогічну цінність у процесі формування лірично-драматичного сопрано. Таким чином, образ Галі виявився важливим прикладом синтезу національної інтонаційності, веристської емоційності та академічної вокальної традиції.

Образ Стехи, розглянутий у другій частині розділу, репрезентує інший, але не менш значущий полюс жіночого амплуа опери. Як характерно-комічний персонаж, Стеха виконує функцію жанрово-побутового балансу, урівноважуючи напружену лірично-драматичну лінію та надаючи дії руху, динаміки й психологічної розрядки. Аналіз показав, що амплуа Стехи виходить за межі суто комічного типажу: вона є носієм народної життєвої мудрості, спостережливості та гнучкості, а її поведінка завжди має внутрішню логіку й драматургічну обґрунтованість. Вокальна партія Стехи, зокрема у піснях «Я не дівка, не вдовиця» та «Через гору піду», потребує від виконавиці поєднання легкості, моторності, чіткої дикції

та акторської свободи, що робить цю роль складною й показовою з точки зору професійної майстерності.

Виконавський аналіз інтерпретації Фатіми Чергіндзії засвідчив високий рівень синтезу вокальної техніки, сценічної пластики та національно-інтонаційного чуття. Її Стеха не зводиться до фарсового образу, а постає як психологічно виразний персонаж, у якому комізм поєднується з внутрішньою напругою та життєвою достовірністю. Особливо важливим є вміння виконавиці балансувати між розмовністю й співністю, зберігаючи академічну опору звуку навіть у декламаційних і швидкорухливих фрагментах. Це підтверджує, що характерні жіночі ролі в українській опері ХХ століття вимагають не меншої професійної підготовки, ніж головні лірично-драматичні партії, і становлять важливе поле для виконавського та педагогічного аналізу.

Узагальнюючи результати розділу, можна стверджувати, що жіночі образи Галі та Стехи в опері «Назар Стодоля» формують багаторівневу систему жіночої репрезентації, у якій поєднуються ліризм і драма, комізм і психологічна глибина, індивідуальне й типове. Данькевич створює образи, глибоко вкорінені в українській культурній традиції, але водночас відкриті до універсальних гуманістичних смислів. Їх виконавське втілення в сучасній сценічній практиці демонструє актуальність опери, її здатність резонувати з сучасним глядачем і виконавцем, а також підтверджує високий художній потенціал української оперної спадщини ХХ століття.

ВИСНОВКИ

Українська опера є одним із провідних жанрів національного музичного театру, у якому впродовж XX століття формувалася власна стилістична парадигма, заснована на поєднанні народнопісенної інтонаційності, європейських драматургічних моделей та оригінальних композиторських рішень. Її розвиток завжди залежав від взаємодії трьох чинників — історико-культурного середовища, індивідуальних творчих пошуків композиторів та суспільно-політичного контексту. Саме в опері українська національна музична традиція отримала можливість найповнішої художньої реалізації: через синтез слова, музики, драматургії, вокального мистецтва й сценічної образності. У другій половині XX століття опера в Україні постає як жанр, що одночасно тяжіє до класичних форм і активно вбирає модерні стилістичні процеси — від неоромантизму та веризму до полістилістики та камеризації музично-театральної мови. Її жанрова природа стає дедалі виразнішою у зверненні до психологізму, ліричного драматизму, поглиблення національного образного коду та інтонаційної мови, що спирається на український фольклор, історичні сюжети, духовно-моральні колізії. Саме в цій складній, багатовимірній мистецькій системі формується творчість одного з найвизначніших українських композиторів — Костянтина Данькевича.

Оперна спадщина К. Данькевича репрезентує традиціоналістичну лінію розвитку українського музичного театру середини XX століття, проте в ній виразно простежуються модерні тенденції, властиві добі «післявідлиги». У його творчості поєднуються два ключові джерела: класична українська оперна школа (передусім лисенківська) та соцреалістичні вимоги часу, які композитор не лише виконував, але й уміло трансформував, надаючи офіційній естетиці емоційно-ліричного, щирого, романтичного звучання. У ранніх творах Данькевича — зокрема в опері

«Трагедійна ніч» — уже відчувається його висока культурна інтуїція, здатність органічно поєднувати пісенність, народну інтонацію та героїко-монументальний пафос з драматичною логікою великих симфонізованих сцен. У зрілій творчості — особливо в операх «Богдан Хмельницький» та «Назар Стодоля» — композитор дедалі глибше тяжіє до веристської емоційності, психологічної виразності, символізації національного звучання, широких епічних ліній і монументального оркестрового мислення. Оперні партитури Данькевича демонструють його блискучу обізнаність із вокальною природою голосу завдяки власному виконавському досвіду; це виявляється у технічно продуманих, драматично насичених партіях, які спираються на фольклорні інтонації, природний ритм українського мовлення, ладові моделі народних пісень.

Серед усього доробку композитора особливе місце належить опері «Назар Стодоля» — твору, який водночас постає апогеєм його ліричного романтизму та прикладом художньої цілісності на основі шевченківського тексту. Опера виникла в умовах соціального замовлення, однак її художня природа значно глибша, ніж стандартні ідеологічні рамки епохи. Данькевич з великою повагою ставиться до першооснови: зберігає структурну логіку драми, її мову, систему образів та внутрішній конфлікт, але водночас надає творові потужної музичної драматургії, у якій провідними стають лінії жіночих та молодіжних персонажів. Характер опери визначається синтезом романтичної ліричності, веристської експресії, фольклорної обрядовості та національного співучого мелодизму. Її драматургічна структура зберігає драму Шевченка, але наповнює її новими акцентами: загострює побутово-соціальний конфлікт, підсилює моральний вимір протистояння між волею й насильством, між коханням і прагматичністю, між молодістю та владолюбством.

Особливої уваги в опері потребують жіночі образи — Галя та Стеха, — які виступають не лише провідними драматичними фігурами, а й носіями

ключових смислів твору — моральної стійкості, внутрішньої свободи, емоційної щирості та жіночої гідності. Образ Галі у Данькевича — це не пасивна романтична героїня, а драматичне амплуа із виразною внутрішньою силою. Її арія «Як серденько тремтить...» репрезентує синтез ліричного психологізму та героїко-іменної тональності, побудована за зразком класичної оперної «малої сонати» з ознаками українського полонезу. У ній амплуа Галі постає чистим, світлим, але цілеспрямованим й рішучим, що здатне чинити опір насильству й обстоювати власне право на кохання. Її партія вимагає драматичного сопрано з опорою на першу октаву, тримається у високому регістрі (f2–g2), що підкреслює її внутрішню силу, моральну стійкість та духовну висоту. У дуетах з Назаром вона розкривається як партнерка, рівна йому у почуттях, але психологічно зріліша, тому що позбавлена романтичної імпульсивності й наділена жіночою інтуїцією, співчуттям і жертвенністю.

Образ Стехи, хоч і другорядний у драмі Шевченка, у опері її амплуа набуває значно більшої ваги: через її пісню «Я не дівка, не вдовиця» та речитативи композитор створює психологічно складний, людяний образ молоді жінки, яка вагається між обов'язком і почуттям, між страхом і співчуттям. У її музичному матеріалі поєднуються елементи побутового театру, народної інтонації, ліричного роздуму й внутрішнього драматизму. Стеха стає тією, хто спричиняє перелом у розвитку конфлікту, демонструючи моральну здатність людини до співчуття й духовного вибору. У цьому образом вона постає антитезою Хомі Кичатому: в умовах тиску й насильства обирає сторону добра, любові та людяності.

Партії Галі та Стехи разом формують жіночий психологічний центр опери — емоційно-смыслову площину, що об'єднує два різні типи жіночого амплуа: світлу, високодуховну, романтичну — та побутову, комічну, земну, практичну, але глибоко людяну. Разом вони утворюють моральний вектор твору, у якому саме жінки демонструють здатність до стійкості,

самопожертви, мудрості й любові, тоді як чоловічі образи (Назар, Гнат) тяжіють до героїчної ідеалізації, громадянської позиції та козацького пафосу.

Таким чином, опера «Назар Стодоля» у творчості Костянтина Данькевича посідає місце не лише художнього підсумку його оперного стилю, але й явища, що синтезує найважливіші ознаки українського музичного театру ХХ століття — національну мелодійність, драматичну щирість, фольклорну інтонаційність, психологічний реалізм та романтичний дух української культури. Жіночі образи у творі — Галя й Стеха — виступають ключовими носіями етичних і емоційних сенсів, утілюють гуманістичний зміст шевченківського тексту та виявляють високу професійну майстерність композитора у створенні вокального й драматичного матеріалу. Завдяки цьому опера «Назар Стодоля» постає як значущий внесок у національну оперну традицію, а її інтерпретаційно-виконавський потенціал залишається актуальним і сьогодні, відкриваючи нові можливості для сценічного прочитання, вокального аналізу та наукового осмислення.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Арутюнян Г. Еволюція жіночих образів в українській і вірменській оперній музиці: історичний контекст. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип. 78, т. 1. 2024. С. 61-69.
2. Архімович Л. Б. Шляхи розвитку української радянської опери. Київ: Музична Україна, 1970. 376 с.
3. Басовська С., Остапчук Л., Панасюк Т. Роль української народної пісні в розвитку національної опери: фольклорні витоки та музичні традиції. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип. 78, т. 1. 2024. С. 70–80.
4. Берегова О. Інтегративні процеси в музичній культурі України ХХ–ХХІ століть: *монографія*. Київ: Інститут культурології НАМ України, 2013. 232 с.
5. Берегова О. М. Костянтин Данькевич. Парадокси творчої біографії. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2016. №114. С. 110–125.
6. Белік-Золотарьова Н. А. Оперно-хорова творчість українських композиторів другої половини ХХ століття: шляхи розвитку. Автореф. дис. на здоб. наук. ст. канд. мист-ва. Харків: Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського, 2011. 20 с.
7. Борко І. Особливості української виконавської школи оперного мистецтва в контексті еволюції європейських традицій. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2021. №4. С. 161–167.
8. Борко І. Оперна вокальна інтерпретація як предмет наукового дискурсу. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво*. 2021. Vol. 4, Issue 2. Рр. 109–122.
9. Енциклопедія сучасної України. Костянтин Данькевич. Режим доступу: <https://esu.com.ua/article-23615> (Дата звернення: 22.11.2025).

10. Камінська-Маркова О. М. Методологія музикознавства та проблеми музичної культурології. *До 50-річчя педагогічної діяльності*. Одеса: Астропринт, 2015. 532 с.
11. Крета Н. Розвиток та становлення жанру сучасної української опери (на прикладі І. Карабиця, М. Скорика та О. Козаренка). Дипломна робота магістра. Львів: Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, 2022. 47 с.
12. Куриляк І. І. Еволюція драматургічних функцій хору в українській опері: національно-естетичний вимір. Дис. на здоб. наук. ст. канд. мист-ва. Львів: Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, 2018. 195 с.
13. Лю Сяовень. Оперна мова як синтетичне виконавсько-діяльнісне явище та специфічний психологічний феномен. *Музичне мистецтво і культура*. Вип. 35, кн. 2. 2022. С. 123–134.
14. Микуляк Х. М. Особливості жіночого вокалу опери «Запорожець за Дунаєм» С. С. Гулака-Артемовського. Дипломна робота бакалавра. Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка. Львів. 2021. 35 с.
15. Михайлов М. К. Данькевич. Творчі потреби українських композиторів. Київ: Музична Україна, 1974. 56 с.
16. Національна спілка композиторів України. Костянтин Данькевич. Офіційний сайт. — Режим доступу: <https://composersukraine.org/index.php?id=2399> (Дата звернення: 23.11.2025).
17. Пан Хао. Музично-сценічний образ як категорія оперно-виконавського мистецтва. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип. 69, т. 3. 2023. С. 104–109.
18. Працьовитий В. Драма “Назар Стодоля” Тараса Шевченка — феноменальне явище української культури. *Наукові записки*

- Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Літературознавство. 2014. Вип. 40. С. 168–187.*
19. Саєць В. Образи драми “Назар Стодоля” в однойменній опері К. Ф. Данькевича. *Творчі світи Тараса Шевченка: Збірник студентських наукових робіт* / За ред. канд. філол. наук Шевчук М. В. Житомир, 2005. Вип. 2. С. 80.
 20. Стріха М. Українська опера радянської доби: чи можливе перепрочитання? 2020.
URL: https://musicinukrainian.wordpress.com/2020/08/06/soviet-opera/?utm_source=chatgpt.com#_ftnref1 (дата звернення: 22.11.2025).
 21. Ушаньова-Рудько І. В. Жіночі образи в українській опері 1920 – початку 1930-х років. *Наук. обґрунт. творч. мист. пр. на здоб. ст. док. мист-ва. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ. 2024. 128 с.*
 22. Хмельницький театр. Постановка опери «Назар Стодоля» К. Данькевича YouTube, 2016. Режим доступу: <https://www.youtube.com/watch?v=t5BwYPok2vE> – Дата звернення: 29.11.2025.
 23. Хоцяновська Л. Балетна музика українських композиторів та її відображення в хореографії (II половина XX ст.). *Народознавчі зошити. 2018. №3. С. 141.*
 24. Центральний державний архів-музей літератури та мистецтва України. Фонд 1299, опис 1. Режим доступу: https://old-csam.archives.gov.ua/includes/uploads/opisy/f1299_op1.pdf (Дата звернення: 29.11.2025).
 25. Черкашина-Губаренко М. Аспекти сучасного оперознавства: пригоди оперних сюжетів. *Мистецтвознавство України* 23. 2023. С. 150-161.

26. Astalosh G. L. Postmodern Accents in the Works of Ukrainian Composers of the Late XX Century. *Revista Românească pentru Educație Multidimensională*. 2023. Vol. 15, Issue 2. Pp. 324–341.
27. Hunter M. The culture of opera buffa in Mozart's Vienna: a poetics of entertainment. New Jersey : Princeton University Press. 1999. P. 1-312.
28. Kulieva A. “Nataalka-Poltavka” N. Lysenko and “Nazar Stodolya” K. Danikevicha in the context of Odessa vocal tradition. *Bulletin of the National Academy of Culture and Arts Management*. 2018. №1. C. 191–196.
29. Zinkevych E. *The Ukrainian Composers' School in the Socio-Cultural Context of the 20th Century*. Deutsche Nationalbibliothek, 2004. Pp. 155–164.
URL: <https://files.core.ac.uk/download/pdf/226130521.pdf>