

Ірина Ушаньова-Рудько

Аспірантка кафедри оперного співу, Національна музична академія України імені Петра Чайковського

e-mail: irina.ushaneva@gmail.com | orcid.org/0009-0000-7885-8750

Iryna Ushanova-Rudko

Postgraduate student, Department of Opera Singing, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music

Виконавська інтерпретація вокальної партії Мирослави в опері «Золотий обруч» Бориса Лятошинського

Performance Interpretation of Miroslava's Vocal Part in *The Golden Hoop* Opera by Borys Lyatoshynsky

Анотація. Розглянуто виконавську інтерпретацію вокальної партії Мирослави в опері «Золотий обруч» Бориса Лятошинського. З'ясовано провідну роль цього персонажа для вибудування цілісної концепції опери. Проаналізовано вокальну партію Мирослави у різні моменти її становлення: під час експозиції у першій картині, розгортання та розвитку вокальних інтонацій героїні у третій і п'ятій картинах, якісне перетворення її мелодики на заключному етапі становлення образу у шостій і восьмій картинах. Виявлено інтонаційну специфіку мелодичного малюнку та її зв'язок з емоційно-психологічним розвитком образу. Зауважено складності, які повинна подолати співачка під час роботи над партією Мирослави. Серед них — уміння співати на граничних динамічних значеннях, швидко змінювати силу і гучність голосу, володіти технікою інтонування стрибків на великі інтервали вгору і вниз, мати навичку співати у ситуації політонального та поліладового контрапункту в ансамблях і в супроводі оркестру. Визначено залежність виконавської інтерпретації вокальної партії від експресивності розгортання та трансформації образу Мирослави протягом опери.

Ключові слова: вокальна партія, виконавська інтерпретація, мелодичний малюнок, інтонаційна будова вокальної партії, вокальне амплуа.

Постановка проблеми. «Золотий обруч» — особливий твір у творчості великого українського композитора Бориса Миколайовича Лятошинського, перша опера в доробку Майстра¹. Починається створення масштабних вокальних образних характеристик героїв, які передбачають тривале становлення і розвиток. Б. Лятошинському вдалося втілити у цій героїко-епічній драмі приголомшливі за своєю інтонаційною своєрідністю та психологічною експресією вокальні амплуа: спокійного та мудрого лідера тухольської громади Захара Беркута, який є напівмістичним посередником між людьми на землі і Богами на небі; відважного, мужнього, сміливого, і, водночас, ніжного і відданого коханню хлопця Максима — сина Захара Беркута; владолюбного,

самовпевненого й пихатого боярина-зрадника Тугара Вовка.

Одним з найяскравіших вокальних образів опери є Мирослава — донька боярина Тугара Вовка. Її партія — велика² і складна для виконання. Вона насичена експресією і динамікою становлення. Психологічна характеристика дівчини значно змінюється протягом розгортання сюжету. В опері вирують душевні вагання Мирослави між любов'ю до батька-зрадника і вірністю рідному народові. Важливим для композитора було показати народження, зростання і розквіт кохання у душі дівчини. Виконавиця партії Мирослави повинна враховувати динамічність становлення образу, змінність та неоднозначність психологічного стану героїні, значні технічні складності. Тому аналіз виконавської інтерпретації вокальної партії Мирослави надзвичайно важливий і потребує ґрунтовного дослідження. Трактатування втілення

¹ Перша редакція опери написана у 1929 році. Прем'єра відбулася у 1930 році у Харківському, Одеському та Київському оперних театрах. Над другою редакцією композитор працював в останні роки життя. Оновлена опера була поставлена у Львівському (1970-ті) та Київському (1980-ті) оперних театрах.

² Мирослава з'являється на сцені у першій, третій, п'ятій, шостій, восьмій картинах.

вокального амплау героїні допоможе вибудувати цілісну концепцію опери і рельєфніше позначити її основні драматургічні лінії.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Для аналізу інтерпретації вокальних амплау Б. Лятошинського необхідними виявилися дослідження, пов'язані з розкриттям специфіки його вокального стилю. Вона формувалася у творчості Лятошинського у 1910-ті — 1920-ті роки у камерно-вокальних жанрах. У працях О. Козаренка [6] та Т. Тучинської [11] розглянуто стильові і стилістичні особливості солоспівів цих років. Ґрунтовний багатоаспектний аналіз романсів Б. Лятошинського, написаних перед оперою «Золотий обруч», де відпрацьовувався вокальний стиль композитора, представлений у четвертому розділі дисертації І. Савчука [9]. Елементи вокального стилю, застосовані в опері «Золотий обруч», проаналізовані у статтях М. Гордійчука [3] та М. Загайкевич [4]. Остання, зокрема, вказує на особливі можливості співаків, необхідні для виконання партій в опері: «Опера Бориса Миколайовича Лятошинського не легка для засвоєння виконавцями-вокалістами. Крім тонкого відчуття інтонаційно-складної мелодичної сфери, чіткого ведення мелодекламаційних ліній, вона вимагає сильної, драматичної “вагнерівської” звучності голосів» [4, с. 9]. Роботи Г. Веселовської [2], В. Бондарчука [1], О. Ізваріної [5], присвячені історії сценічних втілень опери та особливостям режисерських трактувань концепції твору, допомагають визначити значущість образу Мирослави у контексті цілісності твору. Розгляд драматургічних та стильових доміант опери, представлений у дослідженнях О. Малозьомової [7] та Х. Флейчук [12], актуалізує роль образу Мирослави у становленні драматичного процесу твору.

Незважаючи на постійний інтерес дослідників до опери «Золотий обруч» Б. Лятошинського, бракує розвідок, пов'язаних із розкриттям реального сценічного досвіду виконавців. Інтерпретація вокальної партії Мирослави як однієї з провідних складових драматургії опери потребує додаткового вивчення й аналізу.

Мета статті: проаналізувати вокальну партію Мирослави з опери «Золотий обруч» Бориса Лятошинського в аспекті виконавської інтерпретації.

Виклад основного матеріалу. Партія Мирослави є найбільшою жіночою партією в опері. Мирослава — дочка боярина Тугара Вовка. Одразу з першої появи героїні ми розуміємо, що вона — незвичайна та особлива. Мирослава — не зніжена батьками боярська дочка, а відважна і смілива дівчина, яка разом з чоловіками бере участь у ловах на ведмедів і не боїться небезпеки.

Ця дівчина — мужня і віддана патріотка рідної землі. Коли Мирослава розуміє, що її батько став зрадником, вона залишає батьківський дім і долучається до боротьби українців з монгольською навалою разом з тухольською громадою.

Образ Мирослави Б. Лятошинський змальовує з великою любов'ю і ніжністю. Вона є втіленням жіночності, ніжності, ліричності, але й водночас її образ наповнений сильним, рішучим духом, відчуттям ідентичності, цінності рідного народу і рідної землі. Головне для дівчини — це діяти так, як підказує сумління і серце, і завжди бути вірною собі.

Партія Мирослави має діапазон від ре першої до сібемоль другої октави. Тобто написана для ліричного чи лірико-драматичного сопрано. Партія має складний гармонічний та інтонаційний склад, вимагає від виконавиці високого рівня володіння технікою звукоутворення та співацьким диханням, оскільки включає багато технічних, теситурних, ритмічних складнощів.

За сюжетом боярський почет вирушає на полювання на ведмедя і Мирослава супроводжує батька у складі боярської виправи. Тут її вперше бачить Максим і між молодими людьми одразу спалахує взаємна симпатія. Максим приєднується до бояр, щоб бути поруч із Мирославою. Барліг ведмедя першою випадково виявляє Мирослава. Вона трубить у ріг, і на допомогу з'являється Максим. Він запекло б'ється зі звіром і перемагає його. Над трупом ведмедя відбувається визнання кохання між ним та врятованою дівчиною.

Вперше вона з'являється в опері в першій картині першої дії.

Звучить невелике тріо (Мирослава, Максим, Тугар Вовк). Вокальна партія Мирослави — в середній та високій теситурі. Ритмічна і мелодійна мова — лірично-споглядальна. Фрази широкі, за рахунок стрибків у вокальній партії на широкі інтервали та використання тріольності досягається ефект повітряності, розлогості, споглядальності багатой природи тухольського краю.

З технічного боку партія насичена складними інтонаційними та технічними ходами: в першому і другому такті одразу два стрибки на квінту та на кварту вгору із середньої до перехідної, а потім і до високої теситури є досить складними з урахуванням, що ці ходи повинні бути заспівані на *legato*. Схожі інтервальні звучання використовуються до кінця уривка.

У фразі «Який стрункий та гарний!», де Мирослава вперше побачила Максима, відчувається певна стривоженість та піднесеність за рахунок шістнадцятих та інтонаційного спрямування мелодії вгору. І далі у фразі, де Мирослава вмовляє батька вибрати у помічники Максима, теж зберігаються більш речитативні, короткі фрази із короткими тривалостями.

У сцені полювання дві перші фрази Мирослави «Рятунку! Рятунку!» написані близько до реального гукання по допомогу, у доволі високій теситурі зі стрибком вниз, що ілюструє знесиленість і страх.

Далі йде уривок, коли Максим рятує Мирославу від страшного дикого звіра. Звучить невеликий дует закоханих героїв.

Мелодія партії Мирослави стає більш плавною, широкою. Інтонації та акценти у вокальній партії підкреслюють емоційний стан героїні. Починається уривок у середній та перехідній теситурі і хвилеподібно поступово піднімається вгору до кульмінаційної фрази: «О, визволитель мій!». Фраза починається з ля другої октави, на короткий час спускається вниз, а потім стрімко іде вгору на фа-діез другої октави. І тут в партії Мирослави вперше звучить лейтмотив кохання Максима і Мирослави, який стане одним із найголовніших в опері.

З появою Тугара Вовка емоційний градус музичного тексту — більш спокійний і подібний до побутової розмови, що ми і бачимо у наступних фразах Мирослави: музичний текст написаний у середній та низькій теситурі без великих стрибків, ритм спокійний, використання тріольності максимально близьке до мелодекламації, де героїня розповідає про свого рятівника. Далі, на фразі: «Так тату, так! Мерщій же визнач нагороду цьому відважному молодикові!», — у музичному тексті переходить на шістнадцяті тривалості, ілюструючи стурбованість та емоційну піднесеність героїні, яка вмовляє батька нагородити Максима за його сміливість.

Далі героїня з'являється у третій картині другої дії.

Охоронець привозить до Бурунди двох відвідувачів із зав'язаними очима: Тугара Вовка та Мирославу. Тугар повідомляє начальнику, що готовий піти на татарську службу. Мирослава вважає дії батька зрадою. Перша фраза: «О сором! Сором!», — її вокальної партії починається акцентованою нотою соль другої октави на *forte*, далі мелодія іде до фа діеза і спускається у середню теситуру. Ця інтонація секунди (соль, фа-діез) є проявом жалю, гострого душевного болю за ганебну зраду батька. У наступних музичних фразах Мирослава звертається до батька з осудженням і гнівом. Фраза починається з висхідного стрибка на сексту, з різкої шістнадцятої ре із-за такту до акцентованого соль-бемоля другої октави. Вокальна партія цього уривка звучить на нюансі *forte*, наповнена стрибками на великі інтервали (сексти та септими у висхідному та низхідному русі), акцентовані ноті, пунктирний ритм — усе це виражає інтонації відчайдушного крику Мирослави у спробі достукатися до сумління Тугара Вовка та відчуття огиди до можливості піти на поступки ворогу. Коли все ж таки батько примушує Мирославу прийняти золотий перстень із рук начальника татарського загону Бурунди, відповідь героїні: «Дякую...» — звучить сухо, на *piano*, у середньому регістрі. Цю інтонацію підкреслює тріольний ритм, який передає відчуженість та надломленість героїні. І тільки коли Бурунда та Тугар Вовк ідуть, Мирослава, залишившись сама, розкриває своє горе криком розпачу та безсилля, спрямованого до вищих сил. Цей уривок є дуже драматичним, емоційним: звучить рішучий висхідний стрибок на малу сексту, на ля-бемоль другої октави на слові: «Ганьба!». Кожна наступна фраза секвенційно (спочатку на малу секунду, а потім ще на велику секунду)

піднімається вгору, а потім звучить фраза-кульмінація, момент найбільшого напруження: «Скарай мене!», де мелодія виходить на четверту з крапкою ля другої октави, виражаючи відчай, безвихідь героїні. Остання фраза: «Скарай на смерть!» — звучить уже в середній теситурі, на одній ноті (ля-бемоль першої октави), передаючи безсилля та безвихідь ситуації, в якій опинилась дівчина. Далі в оркестрі декілька разів звучить лейтмотив кохання Мирослави та Миксима, ще більше підсилюючи драматичний ефект сцени.

П'ята картина другої дії відкривається сольним номером — аріозо Мирослави. Табір татар. Героїня сидить біля намету і тужить за коханим. Вступ до аріозо викладений у фактурі арпеджіо, темп *Andante*, нюанс *piano*. Б. Лятошинський зазначив, що цей номер виконується у супроводі українського народного інструменту торбана, що з перших акордів вступу одразу задає автентичний народно-пісенний характер цього номеру. Характер вокальної музики на початку доволі спокійний, споглядально-тужливий. Вокальна партія у першій фразі номеру іде на малу сексту вгору, неначе наповнюючи мелодію інтонацією туги та смутку, і потім плавно іде вниз, ніби затримуючись на тріолі у кінці. Друга фраза, де Мирослава вже згадує Максима, починається з ля другої октави, створюючи своєрідний емоційний сплеск. Далі мелодія вокальної партії заспокоюється, знову переходячи у споглядально-тужливу пісню. Фраза «Може, десь серед поля ворон над трупом сидить» дуже подібна за мелодійною будовою до початку аріозо, таким чином створюється ефект куплетності, ніби Мирослава починає співати другий куплет своєї розповіді, але несподівано настає кульмінація номеру. Нею стає фраза: «О жорстокая доле!». Композитор використовує максимально високу теситуру, яка утримується доволі довго. Розпочинається фраза на ля другої октави на *piano*, переходячи до сі бемоль, на слові «жорстокая» Лятошинський використовує акцентовану ритмічну групу тріолі, підкреслюючи гостроту і нескінченність страждань Мирослави. Далі мелодія робить ще один емоційно насичений стрибок вгору на малу сексту вгору до сі-бемоля другої октави, тут вже звучить нюанс *fortissimo*: героїня вже не може стримати своїх емоцій, майже через ридання виражає усю глибину своєї журби та самотності. Потім через стрімке *diminuendo* фраза спускається до до-діеза першої октави і закінчується на нюансі *pianissimo*, виражаючи стримане ридання. Остання фраза аріозо звучить приглушено на *piano*, у середній теситурі, з тріольним уповільненням в кінці, показуючи емоційну виснаженість героїні.

Далі, за сюжетом, Тугар Вовк разом із монголами приводить до намету Мирослави полоненого Максима. Мирослава потайки вмовляє взяти перстень, з яким він може вибратися з табору, але Максим відмовляється. Тим часом тухольці обійшли долину і оточили табір монголів. Ті, розуміючи, що потрапили у пастку, готові

повернути Максиму свободу, якщо жителі села відпустять їх. Але Максим готовий загинути як заручник, аби тільки тухольці не дали татарам дорогу. Мирослава переконує батька піти до тухольців за перемовника і спробувати все ж таки врятувати коханого та свою честь.

Після помірного темпу глибоко зворушливого аріозо Мирослави наступає різка зміна характеру музики і вокальної мови героїні, звучить досить великий дуєт Мирослави і Максима. Музичні фрази героїні стають насиченими пунктирними римами, більш дрібними тривалостями, вокальна лінія стає більш нерівною, характеризуючи різкі зміни емоційного стану. Вокальні фрази зберігають мелодичність, але стають більш близькими до живої розмови, відображаючи всі грані характеру Мирослави. Спочатку це емоція неочікуваної радості від шансу знову побачити Максима на початку дуєту: «Що діється з тобою, мій гордий беркуте?», — тут її фрази більш короткі, декламаційні. Потім, коли Максим намагається викрити її у зраді проти тухольців, Мирослава переконує його у своїй гідності і чесності, разом з цим і музичні фрази героїні стають більш мелодійно визначеними, розширюється їхній діапазон: «О, не ганьби мене коханий». Далі вокальна партія Мирослави тримається у середній, перехідній, рідше у високій теситурі. Так Б. Лятошинський через вокальну партію майстерно передає інтонації живої розмови героїні та зміни її емоційних станів.

Третя дія, шоста картина. До тухольців приходить Тугар Вовк із дочкою і викладає пропозицію татар: якщо жителі села відкриють їхнім військам шлях, татари звільнять Максима.

Мирослава перша звертається до тухольської громади і Захара Беркута, вона повідомляє, що Максим живий, і до останнього гідно бився з ворогами і потрапив у полон лише через підступ татар. Вокальна партія Мирослави у цьому фрагменті написана у речитативно-оповідній формі. Композитор за рахунок ритму та теситури підкреслює ключові слова у фразах героїні. Найважливішими у цій частині стають фрази: «О, що ж мені робити? Куди свій сором заховати?». Мелодія вокальної партії тут переходить у верхню перехідну теситуру, має акцентовані ноти та пунктирний ритм, підкреслюючи збентеженість та сором за батька.

Наступний епізод, коли Мирослава намагається переконати Тугара Вовка все ж не вертатися до татар, зберегти гідність перед собою і громадою, викладений у стрімких, рваних фразах, насичених дрібними тривалостями та пунктиром. Це ілюструє інтонацію великої схвильованості і відчаю Мирослави, яка до останнього хоче врятувати рідного батька від безчестя та смерті. Тухольці виганяють Тугара як відступника і зрадника своєї батьківщини, тож героїня, зрозумівши, що більше не може йти на угоду зі своєю совістю, наважується на рішучий крок — вирішує залишитися у таборі тухольців і благати Захара прийняти її за свою дочку.

Цей момент є найемоційнішим для партії Мирослави у цій картині. Фрази «Прощай же, тату! Прощай навіть! Я... не вернусь більше до тебе!» написані у найвищій теситурі у цій картині (спочатку вихід на ля-бемоль другої октави, а потім і на чисте ля). Композитор використовує термін «*con desperazine*» з відчаєм, для виконання цього уривка, майже кожна нота підкреслена акцентами. Наступні рази вже звернені до Захара Беркута: «Будь ти тепер мені вітцем! Не можу бути зрадника дочкою!». Тут теж зберігається верхня теситура та емоційний пік сцени. Остання фраза Мирослави: «Твій син не буде страчений! Я передам йому цей перстень і буде путь йому одкрити!» — звучать вже більш спокійно, розспівно, вокальна партія переходить до середньої теситури, ілюструючи усвідомлення Мирослави, що тепер її совість чиста і надія на врятування Максима ще існує.

Третя дія, восьма картина. Тухольці повалили «Сторожа» — чудодійну скелю, і табір монголів починає затоплювати водою. У таборі паніка. Тухольці радіють з приводу затоплення татарського війська. Втім, у розвитку партії Мирослави водночас настає один з найдраматичніших фрагментів в опері — героїня розуміє, що разом із татарами загинув і її батько, і доля коханого Максима залишається невідомою... На фоні переможного хору тухольців у Мирослави звучить соло, наповнене великим трагізмом та неймовірною емоційною напруженістю: «Усіх п'янить завзяття перемоги, а в мене туга, біль пекучий...».

Цей фрагмент є найскладнішим у всій партії з точки зору техніки виконання і ступеня драматичної насиченості. Тут Мирослава розкривається не тільки як ліричний, а і як глибоко драматичний персонаж, який переживає гострий особистісний конфлікт: радість від спостереження довгоочікуваної перемоги над ворогом одночасно з усвідомленням, що разом з татарами загинув і її батько. Цей конфлікт розділяє її душу навпіл.

Соло доволі велике за обсягом, триває 21 такт. Майже весь час вокальна партія тримається у високій та перехідній теситурі, зберігається рівний стриманий ритмічний малюнок і нюанс *forte* та *mezzo forte*, що вимагають від співачки високого рівня володіння виконавською технікою та великої фізичної витримки. Також додаткового драматичного ефекту сцені додає контраст між звучанням трагічно-стриманої партії Мирослави та радісним тріумфуванням переможного хору тухольців.

У другій половині восьмої картини, серед охопленого хаосом татарського війська, Мирослава раптом помічає коханого Максима, який намагається врятуватись від погоні татар і стикається у нерівній боротьбі з ворогом.

У цьому уривку вокальна партія Мирослави представлена окремими короткими емоційними фразами-вигуками, які ілюструють глибокий відчай і переживання за долю коханого.

У фіналі опери, коли вже стало відомо, що Максима важко поранено, героїня співає гостро-драматичну фразу: «Несуть! Несуть мого Максима! Батьку! Батьку!», — яка наповнена стрибками на великі інтервали, використовуються виходи до крайніх високих нот у партії, підкреслених акцентами, зберігається швидкий темп.

Коли ж нарешті смертельно пораненого Максима приносять до Мирослави та Захара Беркута, композитор відводить героїні лише декілька коротких, але яскраво-драматичних фраз, які за інтонацією нагадують безутішні ридання: «Не йди, не йди од нас!».

Остання фраза Мирослави в опері: «Максими!», — коли вже герой помирає, звучить як непримиренний оклик героїні, наповнений великим трагізмом, що застигає у просторі без відповіді.

Література

1. Бондарчук В. О. Опера Бориса Лятошинського «Золотий обруч» у сценічній проекції Дмитра Гнатюка // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського: зб. ст. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2016. Вип. 114: Композитори і музикознавці Київської консерваторії у 1941–2010 роках. С. 312–327.
2. Веселовська Г. Життя сценічного твору: З історії першовтілення опери Б. Лятошинського «Золотий обруч» за повістю І. Франка «Захар Беркут» // Вісник Львівського університету. Серія мистецтво. 2006. № 6. С. 47–54.
3. Гордійчук М. «Золотий обруч» // Музика. 1990. № 2. С. 69.
4. Загайкевич М. Вдруге — через 40 років. // Музика. 1970. № 5. С. 79.
5. Ізваріна О. Опера «Золотий обруч» Б. Лятошинського в контексті універсальї культури: зміна смислів інтерпретації // Культурологічна думка. 2016. № 9. С. 123–127.
6. Козаренко О. В. «Квіти зла» або «Місячні тіні» // Музика. 2015. № 3–5. С. 22–23.
7. Малоземова А. И. Оперное творчество Б. Н. Лятошинского // Борис Николаевич Лятошинский: сб. статей. Киев: Музична Україна, 1987. С. 63–73.
8. Бородавкін С. Оркестр в опері Б. М. Лятошинського «Золотий обруч» // Українське музикознавство (науково-методичний збірник) / упоряд. І. Б. Пясовський, ред. О. В. Торба. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2011. Вип. 37. С. 276–292.
9. Савчук І. Б. Борис Лятошинський і польська культура. Комунікативні поля творчості: дис. ... д-ра мистецтвознавства: 26.00.01 / Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України. Київ, 2021. 447 арк.
10. Савчук І., Кравченко В. Деякі аспекти прояву національної компоненти у камерно-інструментальній творчості Бориса Лятошинського // Художня культура. Актуальні проблеми. 2022. № 18(1). С. 110–117.
11. Тучинская Т. И. Мифопоэтическое пространство романсов Б. Лятошинского 1920-х годов // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. 2015. № 5. С. 123–134.

Висновки. Вокальна партія Мирослави в опері «Золотий обруч» Бориса Лятошинського є емоційною, експресивною завдяки значним змінам настроїв і станів, відзначається багатотою палітрою психологічних нюансів. Вона вимагає від співачки високого рівня виконавської майстерності. Притаманні мелодичному розвитку значні перепади звукової динаміки, темпів вимагають складної роботи над гучністю голосу та силою видобування звука. Опрацювання психологічних складових образу Мирослави передбачає роботу над тембровим філюванням голосу. Технічні складності, які полягають в інтонуванні великих інтервальних стрибків, політональному поєднанні вокальної та оркестрової партій, поліладовості під час ансамблів (тріо з першої картини), висувають перед співачкою особливі вимоги до чистоти інтонування та відчуття ансамблю.

References

1. Bondarchuk, V. (2016). Opera Borysa Lyatoshynskoho "Zoloty obruch" u stsenichnii proektsii Dmytra Hnatiuka [Borys Lyatoshynky's opera *The Holden Hoop* in stage interpretation of Dmytro Hnatiuk]. *Naukovyi visnyk NMAU im. P. I. Chaikovskoho*, 114, 312–327 [in Ukrainian].
2. Borodavkin, S. (2011). Orkestr v operi B. M. Lyatoshynskoho "Zoloty obruch" [Orchestra part in *The Holden Hoop* opera by Borys Lyatoshynky]. In *Ukrainske muzykoznavstvo (naukovo-metodychnyi zbirnyk)*, 37, 276–292 [in Ukrainian].
3. Fleichuk, H. (2016). Dramaturhichno-kontseptualni domynanty opery Borysa Lyatoshynskoho "Zoloty obruch" (postanovka Lvivskoho derzhavnogo akademichnogo teatru opery i baletu imeni Ivana Franka, 1970) [Dramatics and conceptual dominants in Borys Lyatoshynky's *The Golden Hoop* opera (staged by the Ivan Franko Lviv State Academic Opera and Ballet Theatre)]. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 114, 296–311 [in Ukrainian].
4. Hordiichuk, M. (1990). "Zoloty obruch" [*The Golden Hoop*]. *Muzyka*, 2, 69 [in Ukrainian].
5. Izvarina, O. (2016). Opera "Zoloty obruch" B. Lyatoshynskoho v konteksti universalii kultury: zmina smysliv interpretatsii [*The Golden Hoop* by Borys Lyatoshynky in the context of the unisal values of culture: A change in the interpretation senses]. *Kulturolohichna dumka*, 9, 123–127 [in Ukrainian].
6. Kozarenko, O. (1987). "Kvity zla" або "Misiachni tini" [*Flowers of Evil* or *The Moon shadows*]. *Muzyka*, 3–5, 22–23 [in Ukrainian].
7. Malozemova, A. (1987). Opernoe tvorcestvo B. N. Lyatoshinskogo [Opera legacy of Borys Lyatoshynky]. In *Boris Nikolaevich Lyatoshynskiy: sb. statey* (pp. 63–73). Kyiv: Muzichna Ukraina [in Russian].
8. Savchuk, I. (2021). *Borys Lyatoshynskiy i polska kultura. Komunikatyvni polia tvorchoosti* [Borys Lyatoshynky and Polish culture: Communication fields of creativity]. (Unpublished doctoral dissertation, Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine, Kyiv, Ukraine) [in Ukrainian].

12. Флейчук Х. О. Драматургічно-концептуальні доміанти опери Бориса Лятошинського «Золотий обруч» (постановка Львівського державного академічного театру опери і балету імені Івана Франка, 1970) // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2016. Вип. 114: Композитори і музикознавці Київської консерваторії у 1941–2010 роках. С. 296–311.
9. Savchuk, I. & Kravchenko, V. (2022). Deiaki aspekty proiavu natsionalnoi komponenty u kamerno-instrumentalnii tvorchosti Borysa Liatoshynskoho [Some Aspects of the Manifestation of the National Component in Borys Liatoshynsky's Chamber-Instrumental Works]. *Khudozhnia kultura. Aktualni problemy*, 18(1), 110–117 [in Ukrainian].
10. Tuchinskaya, T. (2015). Mifopoeticheskoe prostranstvo romansov B. Lyatoshinskogo 1920-h godov [Mythopoetic space of Borys Liatoshynky's romances of the 1920s]. *Visnyk Kharkivskoyi derzhavnoyi akademiyi dizaynu i mistetstv*, 5, 123–13 [in Russian].
11. Veselovska, H. (2006). Zhyttia stsenichnoho tvorcu: Z istorii pershovtillennia opery B. Liatoshynskoho "Zoloty obruch" za povistiu I. Franka "Zakhar Berkut" [The life of a stage piece: On the history of the first staging of Borys Lyatoshynsky's opera *The Golden Hoop* based on Ivan Franko's novel *Zakhar Berkut*]. *Visnyk Lvivskoho universytetu. Seriya mystetstvo*, 6, 47–54 [in Ukrainian].
12. Zahaikivych, M. (1970). Vdruhe — cherez 40 rokiv [Second staging, 40 years later]. *Muzyka*, 5, 79 [in Ukrainian].

Ushanova-Rudko I.

Performance Interpretation of Miroslava's Vocal Part in *The Golden Hoop* Opera by Borys Lyatoshynsky

Abstract. The performance interpretation of Miroslava's vocal part in *The Golden Hoop* opera by Borys Lyatoshynsky was considered. The leading role of this character in the development of the overall concept of the opera was clarified. Miroslava's vocal part was analyzed at different moments of its formation: during the exposition in the first picture, the unfolding and development of the heroine's vocal intonations in the third and fifth pictures, and during the qualitative transformation of her melody at the final stage of the formation of the image in the sixth and eighth pictures. The intonation specificity of the melodic pattern and its connection with the emotional and psychological development of the image were revealed. Difficulties that the singer must overcome while working on Miroslava's part were identified, namely, the ability to sing at extreme dynamic values, to quickly change the strength and volume of the voice, to master the technique of intoning jumps for large intervals up and down, the ability to sing in a situation of polytonal and polyadic counterpoint in ensembles and accompanied by an orchestra. The dependence of the performer's interpretation of the vocal part on the expressiveness of the unfolding and transformation of Miroslava's image during the opera was determined.

Keywords: vocal part, performance interpretation, melodic pattern, intonation structure of the vocal part, vocal role.

Стаття надійшла до редакції 9.02.2023