

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
імені І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

Кафедра сольного співу та оперної підготовки
Кафедра інтерпретології та аналізу музики

**УКРАЇНСЬКА МУЗИЧНА ДРАМА ХХ-ХХІ СТОЛІТТЯ В ТВОРЧОСТІ
ХАРКІВСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ**

Магістерська робота

Зоренко Наталі Сергіївни

Науковий керівник:

Гребенюк Наталія Євгеніївна

доктор мистецтвознавства, професор

Текст містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на

відповідне джерело



Зоренко Н. С.

ХАРКІВ – 2023

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1 МУЗИЧНА ДРАМА В НАУКОВІЙ ЛІТЕРАТУРІ.....	6
1.1Музична драма.....	6
1.2 Історичні шляхи та розвиток жанру музичної драми в творчій спадщині українських композиторів	9
Висновки до розділу 1.....	11
 РОЗДІЛ 2 СПЕЦИФІКА КОМПОЗИТОРСЬКОГО ТА	
ВИКОНАВСЬКОГО ТЛУМАЧЕННЯ МУЗИЧНОЇ ДРАМИ	13
2.1. Героїко-романтична музична драма В. М. Золотухіна: специфіка жанру та виконавське прочитання.....	13
2.2 Музична драма «Загибель ескадри» В. С. Губаренка: специфіка виконавського підходу.....	20
2.3 Музична драма «Наталка Полтавка» О. С. Щетинського через призму ХХІ століття	30
Висновки до розділу 2.....	40
 ВИСНОВКИ.....	42
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	46

ВСТУП

Актуальність теми.

Історія жанру музичної драми бере свій початок в Італії XVI-XVII ст. та знаходить відбиток в творчості багатьох композиторів таких як Р. Вагнера, Дж. Верді, А. Берга, С. Гулака-Артемівського, М. Лисенка та М. Скорика. Жанр музичної драми є актуальним і на сьогоднішній день, адже в ньому продовжують творити сучасні композитори: Є. Станкович, В. Пилипчак, О. Родін та інші.

На сьогоднішній день відомості про українську музичну драму висвітлені лише в контексті розвитку українського музично-драматичного театру. В даній роботі ми звернулись до творчості харківських композиторів, в доробку яких є яскраві приклади музичної драми XX-XIX століть, адже наразі національне оперне виконавство як ніколи актуальне.

Отже, актуальність теми обумовлена необхідністю спеціального вивчення вокальної спадщини харківських композиторів, а саме В. Губаренка, В. Золотухіна та О. Щетинського та затребуваністю національного оперного жанру в сучасній виконавській літературі.

Мета дослідження – виявити специфіку української музичної драми XX-XXI століття в творчості харківських композиторів. З цією метою пов'язано вирішення наступних дослідницьких завдань :

- Надати огляд літератури, що розкриває сутність дефініції музична драма;
- узагальнити відомості з наукової літератури щодо історичного розвитку жанру музичної драми;
- розглянути особливості творчості В. Золотухіна, В. Губаренка та О. Щетинського в контексті їх вокальної спадщини;
 - запропонувати композиційний та виконавський аналіз музичних драм обраних композиторів;
 - виявити особливості інтонаційної драматургії з точки зору виконавської інтерпретації.

Об'єкт дослідження – музична драма ХХ-ХХІ століття.

Предмет дослідження – українська музична драма ХХ-ХХІ століття в творчості харківських композиторів.

Матеріалом дослідження послужив зразок оперної арії В. Золотухіна зокрема (нотний архів, аудіо-запис), клавір (нотний текст) музичної драми «Загибель ескадри» В. Губаренка та клавір і нотний запис музично-сценічного твору «Наталка Полтавка» О. Щетинського. Методологічною основою роботи є елементи загально-наукових підходів до досліджуваного явища. Серед них:

- *біографічний* – формує уявлення основних життєвих і творчих шляхів композиторського становлення В. Золотухіна, В. Губаренка та О. Щетинського;
- *історико-генетичний* – метод дозволяє ознайомитися з розвитком музичної драми, зокрема в творчості харківських композиторів ХХ століття;
- *дедуктивний* – метод, пов'язаний зі спрямованістю дослідження;
- *методи жанрового і стильового аналізу*, що залучені задля усвідомлення ознак музичної драми та прояву їх специфіки в обраних творах;
- *виконавського аналізу* – застосовується для розгляду виконавських особливостей творів, що вивчаються.

Теоретичною базою роботи послужили джерела за такими блоками питань:

- *історії українського мистецтва, музики* (Д. І. Дорошенко [19], О. П. Крусь [34], М. В. Попович [44], В. М. Шейко [54]);
- *життя та творчості композитора* (О. В. Гусарова [16], І. С. Драч [20-22], А. А. Замотайло [25], М. М. Корольова [20], Г. С. Савченко [45]);
- *оперному мистецтву* (Р. Вагнер [6], О. В. Єрошенко [23], А. Ю. Помпеева [43]);
- *теорій музичного жанру та стилю, музичної форми та*

фактури

(Н. Горюхіна [13], І. Коханик [31-33], В. Москаленко [40]);

- *вокального виконавства та педагогіки*, зокрема в оперному жанрі (Б. П. Гнидь [10], Н. О. Говорухіна [11, 12], Н. Є. Гребенюк [14,15] Л. А. Деркач [17], Т. П. Мадішева [35,36]).

Наукова новизна отриманих результатів роботи полягає у тому, що в ній вперше сконцентровано увагу на українській музичній драмі ХХ-ХХІ століття в творчості харківських композиторів.

Практичне значення отриманих результатів роботи полягає у можливості її застосування у подальшому вивченні оперної творчості В. Золотухіна, В. Губаренка та О. Щетинського. Матеріали роботи можуть бути враховані до програм навчальних курсів «Музична інтерпретація», «Аналіз музичних творів», «Історії і теорії вокального виконавства», для бакалаврів і магістрів музичних навчальних закладів України. Матеріали роботи можуть бути корисними і для виконавської практики, а також для навчальної практики по класу сольного співу та оперної підготовки в разі звернення до музичних драм «І один у полі воїн» В. Золотухіна, «Загибель ескадри» В. Губаренка та «Наталка Полтавка» О. Щетинського.

Структура роботи. Робота складається з вступу, двох Розділів, чотирьох підрозділів, Висновків, списку використаних джерел. Загальний обсяг роботи становить 51 сторінок, з основного тексту 43 сторінки, список використаних джерел включає 54 позиції.

РОЗДІЛ 1

МУЗИЧНА ДРАМА В НАУКОВІЙ ЛІТЕРАТУРІ

1.1. Музична драма

Музична драма бере свій початок від одного з трьох літературних родів, що постає поряд з епосом та лірикою. Драматичні твори були призначені переважно для сценічного виконання. Характери, думки й почуття дійових осіб у драмі розкриваються через діалог і безпосередню дію. Драмі властиві глибока конфліктність і драматизм – напружена боротьба, дійове переживання людьми соціально-історичних або психологічних суперечностей. Важлива роль у драмі належить сценічним художнім засобам, а саме: жестам, рухам, побудові мізансцен тощо. У процесі розвитку суспільства та літератури загальні закони побудови драми зазнавали змін. Драма як літературний рід включає в себе багато жанрових видів, основні з них це трагедія, драма і комедія.

Драма виникла з обрядовості, де слово, діалог поєднувалися зі співами, танком та пантомімою. В Європі її започатковано в VI-V ст. до н. е. творами давньогрецьких трагіків Есхіла, Софокла й Евріпіда та комедіографа Арістофана. На основі досвіду давньогрецьких драматургів Арістотель сформулював закони поетики драми. Розвиток драми в Індії припадає на V ст. н. е. – трагедії Калідаси і Шудраки. В Китаї після довгого панування релігійної драми починаючи з XIII-XIV ст. н. е. розвинулися різні форми світської драми. На думку дослідників [19, с. 125] «проникнення народного елемента в європейську середньовічну драму – мораліте, фарс, міраклі, підготувало бурхливий розвиток нової драматургії епохи Відродження і барокко».

«Драма музична (від грець. *drama* букв. – дія) 1. Одне з ранніх назв опери. Застосовувалося з моменту виникнення опери в Італії на рубежі XVI- XVIIст.» [23]. Італійські опери в цей час мали в своїй основі історії із давньогрецької трагедії, так як в Давній Греції, музичні митці поєднували

словесний матеріал із музикою. Античні сюжети захоплювали італійських композиторів, однак даного виду вистави не відрізнялися яскравою емоційністю, та все ж мали внутрішній конфлікт, який прочитувався в музичному матеріалі.

Драматургія музичної драми переважно було статичною на фоні простої мелодичної лінії. «У 1639 році з'явилася нова трактовка М. д. – “опера”<...> вона стала витіснити музичну драму <...>» [23]. Та з приходом В. А. Моцарта, до музичного життя повертається оновлене поняття даного жанру, композитор створив свою знамениту *dramma giocoso* «Дон Жуан» об'єднавши серйозну оперу з анекдотами та надреальними (фантазмагорічними) елементами.

Значущі зміни музичної драми прийшли разом із іменами Дж. Верді та Р. Вагнера. Їх надсучасні погляди ще й сьогодні являються популярними і серед сучасних митців. Музична драма XIX ст. виникла на тлі суперечностей що до сталих оперних законів та введення до неї законів драматичного театру, як зазначено в музичній енциклопедії опера стала: «<...підпорядкувати музику драматичній дії, долати замкнутості окремих оперних епізодів заради посилення наскрізного музично-драматичного розвитку, замінила **арії** на вільно побудовані вокальні монологи, **дуети**, на музично-діалогічні сцени>» [23]. Такі принципи яскраво втілилися в творчості Дж. Верді та Р. Вагнера.

В основі реформи Дж. Верді лежала його жага до розкриття характерної мови кожного героя своєї опери, як зазначив музичний теоретик К. Дальхауз йому це вдалося в квартетах з опер «Дон Карлос» та «Ріголетто», де «<...> вокальні лінії могли доповнюватися контр-темами, темами- лейтмотивами, що позначають діючих на сцені персонажів, їх афекти, чи навіть предмети-символи, так і авторські коментарі, до того що відбувається

<...>» [9, с. 149]. Такий значний погляд на характеристичність кожного персонажу, розширив горизонти сприйняття оперної вистави як для

слухачів дійства так і для співаків-акторів, кожен герой стає не тільки візуалізовано-вербальним елементом, а ще й наповнюється своєю індивідуальною гармонією, яка інколи прочитується і в інструментальних партіях.

Що стосується оперної реформи Р. Вагнера, то в ній відобразився принцип синтезу мистецтв. Композитор зосереджував увагу на важливості тексту та його ролі для головних героїв, музична ж складова є певним «агрегатом» для розкриття глибинно-сміслового блоку особистого монологу персонажа.

Р. Вагнер розглядав проблематику музичної драми в своїх музично-теоретичних трудах «Художній твір майбутнього» (1850) та «Опера і драма» (1851) – основна ідея вагнерівської реформи зазначена наступним твердженням: «<...>“Помилка в жанрі опери складалася у тому, що Засіб втілення (музика) було зроблено метою, а мета втілення (драма) – засобом» [37]. Р. Вагнер виступав проти арій, введених італійськими майстрами оперного пера, так як вважав їх абсолютно порожніми номерами, в яких текст не відображав істинного значення. Композитор відносився до драми, як до найважливішого елементу мистецтва, в якому в силу своїх гнучких градацій, поєднуються різні види творінь, від літературного арсеналу до прикладних композицій. Вагнерівська теорія драми на думку діяча радянської культури О. Ф. Лосева полягала і у тому, що: «справжня драма обов’язково повинна бути музичною, тому що тільки музика здатна відтворити людські переживання у всій інтимній глибині і тільки оркестр може дати єдину і сукупну картину усього драматичного, що відбувається в житті та у світі» [37].

Музична драма Р. Вагнера примітна тим, що її музичний матеріал повністю підпорядковується драматичній складовій, тобто «позамузичній ідеї» [37]. Плідно працюючи над текстами лібрето, композитор знаходить спосіб створити такий вид лібрето, текст якого міг би існувати і без музики, яке «<...> уподібнюється театралізованій п’єсі», там само. Не дивлячись на

те, що Р. Вагнер так прогресивно описував у своїх трактатах, на ділі виявлялося не завжди таким, бо в його операх помітно відчувається як музика і слово разом відтворюють і ідейність, і мають структурну концепцію, та формотворчу будову. Це пов'язано із впливом на його музично-художні смаки музики романтиків, і досить стислі уявлення про музичні форми.

Прогресивні погляди і вільне трактування музичних форм настало у ХХ столітті, композитори сміливо експериментували, і створювали музику яка мала в своєму змістові і різні стилі, жанри, виникали нові уявлення про тональність (атональність), ритм (аритмічність), та про музичну форму взагалі. В цей час виникають опери в творчості А. Берга, К. Дебюссі, А. Циммермана в яких яскраво відбиваються риси вагнерівського принципу, Музикознавець К. Зенкін зазначає, що: «<...> вони так само як і опери Р. Вагнера написані на лібрето, подібні драматичним п'єсам, без диференціації на арії, речитативи і ансамблі, із наскрізним музичним розвитком, при ведучій ролі оркестру та лейтмотивної техніки» [18, с.207].

1.2 Історичні шляхи та розвиток жанру музичної драми в творчій спадщині українських композиторів

На території України музично-драматична діяльність розпочалась разом із виникненням пісенної діяльності, важливу роль в її становленні відіграли народно-обрядові пісні, які поступово починали наповнюватися драматичним дійством, «<...> створювалися музичні тексти які належали до проміжної зони між пісенним і розмовним інтонуванням» [37]. В основі музичної української драми лежали казки, які поділялися на певні групи, одна з яких мала у своїй змістовності елементи театралізації – (спів, гра інтонаціями, мімікою, тембром голосу).

На сьогодні відомості про українську музичну драму серед наукових праць ми знаходимо в контексті розвитку українського музично-драматичного театру. Такий аспект як українська музична драма є новою

темою, яка окреслена лише в декількох сторінках в роботі музикознавця О. П. Крусъ [34, с. 45]. Примітним є те, що ті дослідження які пов'язані із виникненням національної опери, мають у своєму змісті інформацію, яка відгукується на даний аспект. Так, наприклад, у науковій статті О. В. Єрошенко зазначено що «<...> першим прикладом української опери є “Наталки Полтавки”, І. П. Котляревського, (1819 р.), поставлена трупною Полтавського театру» [23, с. 234]. Ми бачимо, що автор відносить «Наталку Полтавку» до оперного жанру, та якщо ми звернемося до вагнерівської теорії, то стає зрозумілим, що даний твір є музичною драмою. Адже І. П. Котляревський взяв за основу п'єсу, яка може існувати і поза межами музичного матеріалу.

Опера С. С. Гулака-Артемівського «Запорожець за Дунаєм» (1862 р.) – також може претендувати на звання музичної драми. Історико-героїчною музичною драмою прийнято вважати твір М. Лисенка «Тарас Бульба» (1890). Як вказано в статті О. В. Єрошенко «<...> в перші десятиліття ХХ ст. українська музика збагачується в оперній та музично-драматичній галузі творчими доробками видатних композиторів – молодших сучасників М. Лисенка – К. Стеценка й М. Леонтовича» [23 с. 238].

Як зазначає О. П. Крусъ: «Декламаційна без замкнених номерів опера-драма “Розлом” відповідала характерові п'єси Б. А. Лавренєва, що втілила гострі конфлікти сучасності, образи нових героїв, нову атмосферу дії, її динамізм. У лірико-психологічній музичній драмі “Наймичка” значне місце посідають жанрово-побутові елементи» [34, с. 22]:. Через важкі воєнні часи, в творчій музичній діяльності України, відбилися болючі інтонації, і значна частина композицій опиралася на тему героїчних подвигів та патріотичну відданість, О. П. Крусъ пропонує відносити такі твори до Соціальної музичної драми – особливо це втілювалося в наступних операх: «Вибух» Б. Яновського за мотивами п'єси Л. Макар'єва, «Яблуневий полон» О. Чишка за однойменною п'єсою І. Дніпровського, «Розлом» В. Фемеліди по драмі Б.

Лавренюва, і твір, Б. Лятошинського «Золотий обруч» (1929) який вважається народною музичною драмою.

В музикознавчій літературі вказано, що українська опера проходила тернистий шлях свого становлення. На її виникнення впливали як політично-соціальні, так і ідейно-естетичні дебати, основою яких була гостра боротьба за так чи проти актуальності оперного жанру. Музикознавець О. П. Крусь в своїй праці освітлює наступну думку «Вирішальним фактором у зміні уявлень про можливості та значення оперного жанру була жива практика, музично-театрального життя республіки, плodотворна, сповнена пошуків праця колективів оперних театрів, величезний інтерес до опери слухацьких мас, широкої громадськості» [34,с. 20]. На першому плані в українській опері стає тема визвольно-демократичного руху. Жанр набирає нових оборотів, та оновлюється завдяки досвіду драматичних театрів, перед композиторами стояла задача побудувати наскрізну композицію, в основі драматургічної лінії лежали тексти до п'єс українських та російських письменників ХХ століття. Композитори аби донести ідею своїх творів звертали увагу на смислову виразність слова, яка могла лише підкреслюватися музичним матеріалом. Українська музична драма має свої, аутентичні знахідки, а саме: створення діалогічної декламаційної опери-драми з тонким проникненням «в ритмо-інтонаційну природу живої мови», за О. П. Крусь [34 с. 23].

Висновки до Розділу 1

Жанр музичної драми, важаться одним із найстаріших видів мистецтва, завдяки якому, виник усіма коханий оперний жанр. Самим значущим реформатором в області драми музичної вважається композитор та теоретик Р. Вагнер, який проголошував першоосновою опери драматургічну складову, і створи лібрето, яке може існувати як самостійна п'єса, без музичного супроводу. Композитор виступав проти легковажних італійських арій, які були на його думку лише безсмысловими прикрасами. І проголошував важливість індивідуальних сцен монологів. Ідея синтезу музики та драми

стала працею усього життя Р. Вагнера, в своїх музичних драмах він відтворював міфологічність з сюжетів народних легенд та казок, розгортав монологи та діалоги дійових осіб, які виголошували в своїх номерах внутрішню конфліктність. Композитор детально опрацьовував тексти лібрето, які б могли існувати поза музичними межами, використовував принцип наскрізного дійства, і старався висунути на перший план психологічну константу героїв.

В історії української опери музичні драми почали свій шлях із народної обрядової пісні, які вплинули на створення вертепу, де в основі драматичного дійства лежали сюжети казок. Першою професійною музичною драмою вважається опера «Наталка Полтавка» І. П. Котляревського, далі «Запорожець за Дунаєм» С. С. Гулака-Артемовського, «Тарас Бульба» М. В. Лисенка, та багато інших в яких музичний матеріал був покладений на драматичну п'єсу. Особливого розквіту жанр музичної драми отримав у XX столітті, адже в цей час відбувається активна робота над створенням особливих жанрів, синтез різних стилів та технік.

РОЗДІЛ 2

СПЕЦИФІКА КОМПОЗИТОРСЬКОГО ТА ВИКОНАВСЬКОГО ТЛУМАЧЕННЯ МУЗИЧНОЇ ДРАМИ

2.1. Героїко-романтична музична драма В. М. Золотухіна: специфіка жанру та виконавське прочитання

Героїко-романтична музична драма «І один у полі воїн» В. М. Золотухіна (1985) присвячена до 40-річчя Перемоги над фашизмом, написана за мотивами однойменного роману (1956) українського письменника Ю. П. Дольд-Михайлика (1903 – 1966). За написанням лібрето композитор звернувся до українського актора оперети, драматурга Д. О. Шевцова (1928-1996). Автор підійшов до складання лібрето з позиції «глядацьких симпатій», як зазначено в науково-популярному нарисі О. В. Гусарової [12, с. 34] лібретист разом з композитором відшукали в романі «<...> гостросюжетний аспект теми <...> подвигу розвідників у боротьбі з страшною зловісною силою фашизму, створивши зручну драматургічну конструкцію, яка дозволяє її існування і поза межами музичного матеріалу. Та це не применшує ролі музичної складової, навпаки, В. Золотухін зміг добитися неймовірного поєднання музичних інтонацій з текстовим матеріалом та з розвитком образів «<...> що виходить за рівень невід’ємного драматургічного компоненту і стає “співрежисером,, спектаклю» там само.

Для композитора обраний принцип композиції був експериментальним. У творі відчувається прихильність композитора до симфонічної музики. В основі драми лежить три найулюбленіші золотухінські жанри, а саме: інструментально-симфонічна музика, естрадно-джазова та вокальна. В одному із інтерв’ю диригент Ш. Палтаджян засвідчив: «Синтетичність твору нівелює між оперою, музичною комедією, мюзиклом, драматичним спектаклем з музикою» [16, с. 35]. Музична драма «*І один у полі воїн*» налічує в собі дві дії, з двома

контрастними драматургічними пластами. Перший зображує лінії головних «позитивних» героїв (Комарова-Генріха та Моніку), музикознавцем О. В. Гусаровою відмічає, що: «Симфонізація куплетних форм, багатий поліфонічними засобами оркестровий супровід, загострена емоційність надають цілеспрямованості характеристикам позитивних дійових осіб» [16, с. 34]. Другий пласт, пов'язаний з образами ворогів – композитор характеризує антигероїв легковажними та поверхневими рисами за рахунок альязій на французькі та німецькі вуличні пісні.

В оркестрі В. М. Золотухін використовує потрібний склад мідних духових, бас-гітару, ритм-гітару та альтовий саксофон. Партитура щільно наповнена різноманітними штрихами, в гармонії простежуються вільні та часті рухи голосів, в деяких моментах відбувається переплетіння тембрів (номери в яких показано два виміри – добро/зло, кохання/втрата).

В першій дії розкривається ідейність боротьби радянського народу із фашистським натиском, зображується сміливість молодих, хоробрих розвідників, які опинилися на чужій території, для знищення провокатора. Музика наповнена рішучо-смутними інтонаціями, яскраво простежуються окремі образи, які мають свої лейттематичні вставки. В завершені першої дії В. М. Золотухін вирішує створити достатньо яскраву кульмінацію, яка покликана підвести контрастну риску до початку наступного дійства. В її основі лежить пісня Генріха «Батьківщина». Глибокий смуток за ріднею землею, крізь призму до болю приємних спогадів свого краю вилилися в розпівно-широкій мелодії на слов'янській мотив. Композитор притримується вільного ритмічного малюнку, який повністю підпорядковується тексту, при цьому збагачує і оркестрове полотно, в якому постійно відбуваються ладо гармонічні зміни.

Наступні два номери драми зображені в лірично-романтичних барвах. На сцені з'являються Генріх та Моніка, які після арії героїні «Хто ти скажи...» зливаються в любовному дуеті. Чуттєвість інтонацій вокальних партій передають слухачам не тільки романтичний настрій, але й страх

втрата, колючість секундних інтонацій звучать як свого роду нагадування про воєнні дії. За сюжетом в другій дії, головний герой втрачає свою кохану, скорботу Генріха, В. М. Золотухін втілює у патетичному монолозі «Ненавиджу» / «Стримай себе щоб не сказати». Композитор поєднав у цьому номері дві теми: Перша – оплакування Моніки; Друга – ненависть до ворога. Музичний матеріал монологу будується на патріотичних інтонаціях, які мають напружену динаміку важких акордових структур, широку дисонансну інтерваліку, та драматизм вокальної партії.

Сполучна ланка наскрізного розвитку відобразилася в партії Ветерана, його спогади виникають під час усього дійства, даний персонаж представляє для режисерського прочитання цікавий художньо-драматичний та психологічний аспект.

Таким чином в основі композиції даного твору лежать:

1) немало важливі для драматургії, *лейтмотивні зв'язки*, які об'єднують усю драму;

2) *пісенність* – «Розспівна, відкрито емоційна мелодика пов'язана з темою Вітчизни. Інтонації сучасних французьких пісень визначають психологічний клімат окупованої Франції. Пісеньки і танці в дусі передвоєнної німецької естради супроводжують образи гітлерівців» [12, с. 34];

3) *конкретизація ідеї* боротьби за мир, яка втілилася в яскравому індивідуальному матеріалі через образну деталізацію шляхом великого арсеналу звукозображальних елементів.

Пісенний жанр, який пронизує усю музичну драму обраний В. М. Золотухіним для того щоб підкріпити сюжетну лінію в якій фігурують різні національні культури. Таким чином музика пісень змогла конкретизувати місця дії.

Перша постановка 10 травня 1985 р. героїко-романтичної музичної драми пройшла під керівництвом народного артиста О. С. Барсегяна –головного режисера-директора Харківського академічного російсько-

драматичного театру О. С. Пушкіна (1975-2011). На його думку музика драми вже є драматургією яка «цементує дію <...>. Режисерові вдалося надати дії цілеспрямованості завдяки акцентуванню наскрізних музичних ліній» [16, с. 35]. Таким чином ремінісценції тем, лейтмотиви, а також самостійні плани хорового та балетного компонентів отримують розвиток.

Нажаль під час роботи над постановкою оригінальна партитура В. М. Золотухіна піддалася скороченню деяких сцен. Композитор працював над створенням музичних образів дуже детально, через те їх музичні характеристики були значно розгорнутими та насиченими, в вокальних партіях також помітно простежувалося прагнення до монументальних сцен монологів. В роботі ми зосередилися на жіночому образі, молодій французької дівчини, яка полонила серце Генріха своєю красою та неприступністю. Моніка була однією із тих хто готував опір проти фашистського натиску. Одне з її доручень було увійти в довіру до німецького офіцера Генріха (який насправді був радянським розвідником). Дівчина почала навчати офіцера французькій мові, і поступово, між молодими людьми спалахнуло кохання.

В арії «Хто ти скажи...» Моніка постійно задається питанням ким насправді являється Генріх. У викладі музичного матеріалу адресатом не завжди є юнак, частіше за все дівчина посидала своє питання у простір. Арія написана в складній одночасній формі з кодою. Починається з достатньо великого вступу, тт.1-20, 6/4, *a-moll*. Вступ складається з двох ліричних тем головних героїв музичної драми – Моніки та Генріха. Переважає світлий характер музики у динамічному відтінку *pp*.

Тбл. №1

Вступ	A	зв'язка	Coda
a-b	a-b		a-a1
Тт. 1-20	тт. 20-44	тт. 45-51	тт.52-74

Арії починається у розмірі 4/4 с затакту «Знову тривогого...» (тт. 20-24) у стрімкому темпі, схвилювано, в динаміці *p*, та виклад вокальної партії

нагадує розповідний монолог, після якого слідує риторичне питання «Так неже все, що було...» (тт.25-28), внутрішній конфлікт розуму та почуттів зображений рядками, які відтворюють душевний стан Моніки, її сердечність, що Д. О. Шевцов створює в своєму вірші у вигляді двох іпостасей героїні: як реального персонажа, та невидимого – ця невидима сила, а саме її «серце», і є втішаючим фактором, який переконує її (подана у вигляді прямої мови) у тому, що Генріху можна довіряти «Але серце шепоче: “Це Друг”, це Друг...» (тт. 28-40), після цих рядків виникає образ бурі, аналогічно сердечному образу, слова якої також покликані заспокоїти Моніку «А голос бурі, що бушує навколо: мені шепоче тихо, вір це твій друг...» (тт. 40-44).

Музичні фрази мають рвану побудову, це говорить про те, що автор прагнув втілити в арії більш розмовну манеру виконання, а ніж вокалізовану. Цьому також сприяють дрібні тривалості, синкопний ритм, насичення тридольних та дуольних групувань. Арія наповнена великою кількістю знаків альтерації. Зустрічаються малі секунди, тритони, збільшені секунди, що підкреслюють напружений та схвильований стан героїні.

До кульмінації арії нас веде вступ (тт.45-51) в характері *agitato con moto*, у динаміці *f*, з поступовим нагнітанням темпу. Вокальна партія починається у другій октаві на *ff*, в рішучому характері (*risoluto*). Моніка повертається до свого холодного розуму, і у пориві страсної нестримності намагається добитися від Генріха правди. Музичний матеріал зосереджується на неймовірно монументальній вокальній лінії, в цій частині на зміну декламаційності приходить густота кантиленного співу, фрази стають більшими і протяжнішими, будуються на висхідних хроматичних гамоподібних рухах, які чергуються з інтервальними стрибками на ч4 та ч5 вгору та вниз.

В партії фортепіано авторська рекомендація *quasi hard rock, Basso simile pesante* – тобто, виконання даного сегменту музичного матеріалу повинне бути в агресивно-напруженому характері. Акордова фактура

акомпанементу надає музиці експресивного звучання, від вокалістки потрібне насичене темброве наповнення голосом. Переважає динаміка *f*, *sf*, *ff*, яке періодично порушується різкими змінами на *p* і *sp*.

Арію Моніки з героїко-романтичної музичної драми «І один у полі воїн» В. М. Золотухіна 25 жовтня 2007 року на сцені Харківського драматичного руського театру виконувала Заслужена артистка України, доцент кафедри сольного співу та оперної підготовки – Марина Чиженко. Партія фортепіано була доручена Євгенії Присяжній.

Із слів М. Чиженко, яка люб'язно погодилася надати нам відомості про свій досвід співпраці з Володимиром Золотухіним нам стало відомо, що: «По-перше Володимир Максович дуже серйозно відносився до вірного інтерпретування своїх творів, якщо ви поглянете у ноти, то звернете у вагу на те, що в кожному такті стоять авторські рекомендації що до виконання, і під час репетицій він завжди звертав мою увагу на необхідності їх збереження. По моїм відчуттям – це лірико-драматична арія, яка потребує густого голосового наповнення, так як оркестровка доволі сильна і постійно в гучній динаміці. Працювати з В. М. Золотухіним не дивлячись на доволі скрупульозний підхід, було дуже цікаво, на кожній репетиції була душевна атмосфера, взагалі Володимир Максович, був душе душевною, та вразливою людиною».

В виконанні М. В. Чиженко даної арії відчувається глибока проникливість сюжетною лінією. Співачка з перших же фраз почала втілювати емоційний стан нервозності та душевних переживань дівчини. До початку арії передує розгорнутий вступ, у досить стриманому темпі, злегка можна сказати медитативному, та вокальна партія повинна прозвучати інакше, тож під час вступу Марина Владіславівна працювала над тим, щоб розпалити в собі бурю необхідних емоцій. Так як співачці пощастило працювати із композитором, їй вдалося донести до слухачів усі його побажання, які В. М. Золотухін розписав у нотах, і детально слідкував за тим щоб їх виконували.

Техніка співу Марини Владиславівни в даній арії наближується до розмовного вокалу, вона дуже ясно та близько будує приголосні, які аж відскакують від зубів, при цьому, співачка зберігає кантиленне фразування. Якщо перша частина арії прозвучала як швидкий потік думок, то в другій, там де звучить питання «Хто ти скажи...?» М. Чиженко наповнює голос біль оперним звучанням, широтою дихання, заповнює кожну фразу густотою тембру. Виникає відчуття звукової нескінченності, яка доповнюється фактурним багатством фортепіанної партії – що також асоціюється із оперним номером, так як музичний матеріал дуже симфонізований, та динамічно гучний. Відчувається як співачка користується опорою дихання, і вільно без зусиль насичує звуки другої октави м'яким, та сильним звуком. В рамках діапазону арії від *cis1-as2* мелодія будується то гамоподібними рухами, то хроматичними півтонами, тритонами, широкими інтервальними стрибками, що може провокувати на різну манеру виконання, та Марина Владиславівна володіє рівним звуковеденням, і арія прозвучала дуже злагоджено, в моменти переходу до головного резонування, співачка залишає грудний відзвук, таким чином усі верхні ноти (*e, f, fis, g, gis* другої октави) мають насиченість та багату обертональність.

Не дивлячись на те, що ми мали змогу тільки почути аудіо запис за відсутності відео, нам все одно вдалося відчувати увесь спектр емоційного наповнення, яким так старанно збагатив арію тембр М. Чиженко.

Дана арія може послужити гарним доповненням репертуарного списку учнів випускних класів консерваторії, адже вона поєднує в собі різні технічні прийоми, високу художню константу.

2.2 Музична драма «Загибель ескадри» В. С. Губаренка: специфіка виконавського підходу

В. Губаренко знаходить сміливі драматургічні рішення в своїх оперних творах, але новаторство композитора не заперечує традицій оперного мистецтва, а навпаки, розвивається з осмисленням та розумінням тенденцій. Основними принципами оперної творчості В. Губаренка є метод симфонізму як усталений принцип розвитку музичного матеріалу та широко розвинена лейтмотивна система. Посиленню конфлікту в оперних творах митця сприяє синтез оперних та балетних форм вислову, жанрів опери, ораторії, новели, використання прийомів сучасної кінодраматургії. Своєрідність тематизму ґрунтується на здатності композитора до створення як розспівних мелодій широкого дихання, так і мелодекламації; на використанні інтонацій слов'янського фольклору, міського романсу, стилізації хорових жанрів XVIII століття.

На думку Н. Белік-Золотарьової створення героїко-патріотичних та історичних опер в українській музиці 1960-70 рр. відбувалося, зокрема, за рахунок звернення до літературних та драматичних першоджерел. Так, В. Губаренко створив за п'єсою О. Корнійчука – «Загибель ескадри» (1964-1966), за п'єсою Ю. Яновського – «Мамаї» (1969), за п'єсою В. Єжова – «Пам'ятай мене» (1977) [3, с. 3].

Лібрето до першої своєї опери «Загибель ескадри» 1964-1966 рр. В. Губаренко написав у співпраці з В. Бичком за однойменною п'єсою О. Корнійчука. На думку І. Драч, написана ще у 1933 році хрестоматійна п'єса Олександра Корнійчука дивним чином резонувала із домінуючими у шістдесятників настроями, яким відповідав, насамперед, її позірний «документалізм» [20, с. 138]. Як відомо, в основу сюжету були покладені реальні події 1918 року, адже після Брестського миру В. Леніним було прийнято рішення про знищення Чорноморського флоту, щоб він ні в якому разі не дістався німцям. О. Корнійчука пише про те, як саме виконувався наказ і яким чином потопили ескадру біля Новоросійська. На думку І. Драч

«попри всю тенденційність це була по справжньому добротна драматургія, так би мовити, “добре зроблена п’еса”. Письменник майстерно розгортає сценічну дію, в основі якої лежить напружений конфлікт на межі життя і смерті. У творі виразно проступили контури тієї страшної дійсності, коли безмежно панувала демагогія, а головним аргументом у будь-яких суперечках була зброя» [21, с. 150]. Митець використовує ремарку «вихопив маузер» більше дванадцяти разів на сторінках твору. У результаті – шість убивств та одна смерть від поранень і знищення всіх бойових кораблів, за словами І. Драч такий кінцевий підсумок цієї “оптимістичної трагедії”, яку, наприклад, у Київському українському драматичному театрі ім. І. Франка колись подавали як широке барвисте видовище “мажорного звучання”» [21, с. 156].

О. Корнійчук достатньо вдало опрацював сценічні характери кожного з персонажей, але жодна з дійових осіб «Загибелі ескадри» не набуває якостей центрального персонажу. Можливо тому, в оперному творі В. Губаренка немає жодної сольної розгорнутої арії, адже головним героєм твору, «великим, простим і ясним», «непримиренним та бунтівливим», стає загальна матроська маса.

Можливо, О. Корнійчук, мимоволі, дав достовірний портрет людства, якого тоталітарна ідеологія ХХ століття перетворила на безликий натовп. Характеристика матроського загалу точно фіксує специфіку і природу самого феномену маси, адже це не можна назвати народом, бо існування цієї маси позбавлене власного ґрунту, історичного коріння, традиції, відповідальності тощо. Лише «вороги революції» мають минуле: мічман Кноріс мріє про чарівну жінку, яку колись зустрів у Новоросійську, у Комендора є тато і хата на Херсонщині, боцман Кобза взагалі має цілу біографію – він навчався у семінарії, грав в аматорських виставах, писав вірші. Усі інші – комісар Оксана, члени ревкому Гайдай та Стрижень, кочегари Фрегат і Паллада, безіменний Балтієць – люди без спогадів. У літературному першоджерелі немає жодного натяку на їх минуле. У масі кожна окрема людина залишається

людиною, але її приватні імпульси гасяться, коректуються колективом. Залежна від машинної техніки маса робить людей взаємозамінними, а саме після смерті комісара у першій картині Оксана автоматично займає його місце, а після її вбивства, замість неї ідейним вожаком стає Стрижень. Безперспективність у масі будь-якого свавілля окремої особи розкривається в образі Гайдая. Його анархічним пориванням виноситься безапеляційний вирок. Ідеологічні вагання мінера Гайдая (він не повірив у наказ Центру “топити кораблі” і виходить зі складу більшовицького комітету) коштують життя Оксані. Її загибель від рук “підступного українського націоналіста-самостійника” боцмана Кобзи повертає “ренегата” у стан революційних моряків і спонукає з жертвним самозреченням взяти на себе знищення ескадри.

Імпульсивна, нетерпима, сугестивна, схильна до раптових змін, маса переповнена негативністю і перебуває у стані обурення. Їй потрібні гасла – треба комусь сказати, що саме вона хоче. Пробуджена та спрямована пропагандою, маса стає головною рушійною силою подій, що відбуваються у п’єсі. Чітка кастовість флоту дає можливість наочно продемонструвати ту соціальну структуру, яку належить демонтувати. Руйнування існуючого стану має на меті досягнення свободи, яка перш за все здобувається у відкритій, необмеженій дискусії. У “Загибелі ескадри” все робиться в ім’я свободи. Заради свободи маса “вільно” та “свідомо” обирає шлях беззастережного підкорення диктаторській владі.

«Звернувшись до п’єси О. Корнійчука, В. Губаренко спробував втілити фундаментальну аксіому свого часу: життя суворе, і висока мета вимагає від особистості відповідної суворості. Можливо, губаренківська «Загибель ескадри» – це єдиний в українській музиці зразок так званого “суворого стилю”, який у 60 ті роки став тараном проти пут помпезної брехні у пошуках нової образності» [21, с. 150]. На думку І. Драч, в Росії цей стиль набув більшого розповсюдження, ніж в Україні і його поетика відчувається у живописних полотнах М. Вайнштейна, В. Рижих, О. Орябінського, В. Гуріна,

І. Григор'єва, Ю. Синкевича, В. Селібера. Дослідниця позначає, характерною рисою «суворого стилю» певний схематизм, притаманний живопису, що проявляється і в аскетизмі ідеї опери «Загибель ескадри», і у принципах характеристики персонажів. Її герої чітко обмежені рамками «суворості», вони йдуть назустріч безжалісному майбутньому та готові на категоричне жертвове самозречення. Їх характерними рисами є якості, що беруть початок не у конкретиці людської індивідуальності, а наче б то в обхід її – у самій специфіці їх роботи, у сплетенні обставин та фактів. Це ті самі “професіонали” за класифікацією автора відомого роману “Людина без якостей” Р. Музиля. Стикаючись з чужою, а тому ворожою свідомістю, вони не припускаються компромісів.

О. Корнійчук передбачав активну участь музики у втіленні сценічних образів «Загибелі ескадри», в його роботі присутні численні ремарки стосовно музичного оформлення вистави є не тільки досить приблизні вказівки типу «оркестр грає морський танець», «співають веселу пісню, а потім тиху» або «ллється музика смерті кораблів», але також є посилання на достатньо відомі твори – як пісні «Раскинулось море широко», «Вихри враждебные», романс на вірші М. Лермонтова “Выхожу один я на дорогу”, а також митець підійшов з іронією та доручив мічману Кнорісу арію Ленського з опери П. Чайковського. Але В. Губаренко не скористувався допомогою драматурга, щоб визначити колорит епохи, надати художньому зображенню історико-документальних рис, композитор надихається зразком симфонії №11 Д. Шостаковича, де цілий комплекс власних «розпізнавальних знаків» хронотопу. Композитор широко застосовує лейтмотивну систему «титульних мотивів» з гімнів «Боже, царя храни», «Ще не вмерла Україна», через цитування пов'язаних із образом Балтійця пісень «Ой, да ты, калинушка», «Как дело измен», або ж використовує переосмислену версію романсу О. Вертінського «Три юных пажа», неначе його бурлескної версії на одеський манер у пісні кочегарів «Йшли три матроси», а також через стилізацію неодмінного у відтворенні матроського «Яблучка». Таким чином, композитор

неначе віддає данину документалізму, яким особливо було позначене мистецтво кінця 50 х – початку 60 х років, В. Губаренко не обмежується зовнішньо-ілюстративним опрацюванням сюжету. Перебіг сюжетних подій опери відбивається в інтенсивному музично-інтонаційному розвитку, що створює самостійний глибинний план драматургії. «Симфонічна насиченість опери, – зазначав після прем'єри М. Бялік, – у цілому зажадала штриха терпкого, часто вуглистого, позбавленого солодкоголосся. Складністю, гостротою мови “Загибель ескадри” перевершує інші опери, що з'явилися на Україні останнім часом» [21, 150].

На відміну від «оптимістичного» фіналу п'єси О. Корнійчука, знищення чорноморської ескадри В. Губаренко відчуває та зображує в музично-драматичному творі як трагічну загибель цілого світу. І катастрофа ця у його трактуванні по-вагнерівському велична і невідворотна. Заключний Реквієм по знищених кораблях не тільки оркестровими барвами, але й інтонаційно віддалено нагадує відомий жалобний марш із «Сутінків богів».

Завдяки опері композитор здобув репутацію автора, який знає вокал, добре розуміється на специфіці оперного співу. “Загибель ескадри” сприймалася публікою із захопленням [21, с. 148]. Тільки в Одесі опера йшла на сцені протягом семи років, напевно це було можливим завдяки безперечним художнім якостям твору – концептуальній цілісності, змістовній глибині, драматургічній напруженості, інтонаційній рельєфності, композиційній виваженості, що у цілому засвідчувало професіоналізм автора. Композитор сам береться за створення лібрето, намагаючись максимально зберегти текст літературного першоджерела, залишаючи практично незмінними конкретні ситуації п'єси О. Корнійчука. Щоб домогтися напруженої динаміки, композитор залишив поза увагою другорядні подробиці, зконцентрувавши дію у двох частинах із шістьма картинами.

У січні 1965 року В. Губаренко виніс на суд харківських, а згодом й київських колег завершений клавір своєї опери. Композитору було винесено ряд зауважень та пропозицій після довгих та детальних обговорень у

композиторських колах, на художній раді Київського оперного театру та на музично-репертуарній колегії Міністерства культури УРСР авторів було. Учасникам обговорення музика здалася «емоційно перевантаженою» та було запропоновано внести деякі корективи у лібрето, скориставшись допомогою професійного поета. У подальшій роботі над лібрето взяв участь Валентин Бичко, який додав до прозового тексту декілька віршів. Серед яких була викладена вільним віршем молитва царських офіцерів «Сумні часи» (III дія), саме там розкривалася трагедія представників «старого світу», почуття приреченості і власної безвиході.

За словами І. Драч, В. Губаренко відразу береться за вдосконалення опери, адже «критика авторитетів не тільки не відправила початківця у нокаут, як то буває, але мала плідні наслідки» [21, с. 156]. Можливо, творчу активність композитора також стимулювала відчутна підтримка однодумців. «Ця опера, – наголошував у листі до композитора С. Турчак, – повинна бути на найвищому рівні. Ти не маєш права на написання посередніх творів, тому, що ти добрий композитор і музикант. Від тебе всі багато чекають, може, навіть більше як від кого-небудь іншого» [21, с. 151]. У рекордний термін готується партитура. Щоб безпосередньо брати участь у створенні київської вистави, В. Губаренко майже рік з перервами живе у столиці, тісно спілкується із постановочною групою: диригентом С. Турчаком, режисером Е. Пасинковим, художником Ф. Ніродом, хормейстером В. Колесником, солістами Г. Туфтіною, Д. Гнатюком, В. Третяком та іншими. Тоді у Києві молодий композитор вперше зіткнувся з усіма реаліями музичного театру, побачив на власні очі таких “досвідчених супротивників”, як консерватизм, компроміс, рамки традиційного репертуару, часом прихований й інколи відкритий опір тощо. Такий безцінний досвід став у пригоді митцю, майже всі сценічні твори якого побачили світло рампи.

В опері наявна симфонізація дії, конфлікт різних інтонаційних сфер і образних планів. На думку І. Драч «опері властивий наскрізний характер драматургії, тут превалюють принципи тематичного розвитку, що

розгортається як невинний процес. Початкова думка змінюється інколи до невпізнанності, завдяки чому й вибудовується «інтонаційна фабула». Таку ж роль виконує контраст, що сприймається як закономірний наслідок музичного руху. При цьому висловлене раніше часом перероджується у свою протилежність» [21, с. 151]. Співвідношення між хором і солістами, хором і оркестром в опері В. Губаренка «Загибель ескадри» специфікуються завдяки як наскрізному тематизму, так і монтажній драматургії, а також конфліктному зіткненню образів. Жанрова багатоплановість твору, що поєднала в собі риси ораторії та симфонічної поеми, підкреслена змістовою багатомірністю тем-інтонацій, з яких будується оперна цілісність.

Через те, що В. Губаренко прагнув динамізувати сценічну дію, розкрити психологічний стан героїв композитор використовує у творі розмовну мову як одного зі стилістичних засобів. У найбільш драматичних ситуаціях композитор застосовує прийом мелодекламації, зіставляючи різні типи вокальної стилістики. Поряд з аріозними формами знаходять своє місце напружена експресивна декламація, мелодизований речитатив, переходи від співу до розмовних реплік у вузлових драматичних ситуаціях: 1) Балтієць повідомляє про наказ потопити бойові кораблі – на органному пункті оркестрової партії рішуче звучить голос Оксани, сповіщаючи про виключення Гайдая з партії за розкол комітету і зрив партійної дисципліни (третя картина); 2) читання радіограми про необхідність знищення кораблів (четверта картина).

Автори лібрето зуміли зберегти симфонічність драматургії літературного першоджерела й створити динамічну композицію. Слід відзначити ще більшу динамічність лібрето опери порівняно з п'єсою, високу концентрацію дії. Зокрема, автори оперного лібрето виключили деякі сцени й образи, що відігравали другорядну роль (частина другої картини I дії, частина першої картини II дії, образи Бухти, лейтенанта Корна, полковника Кобаха), а однопланові сцени поєднали в одну (два зіткнення мічмана Кнориса і Кобзи). Риси відсутнього в опері комісара Артема Максимовича надані Стрижню, що

доповнює його характеристику, посилює значимість образу. У даній опері-фресці є особливий синтез усіх складових: хору, оркестру, солістів, й у цьому синтезі виявляються найбільш характерні риси творчості композитора. Мається на увазі наскрізний, протягом усієї опери, тематизм. У драматургії тут важливий не стільки принцип монтажу (хори в першій картині), скільки принцип зіткнення образів. Уся композиція опери набуває схожості з сонатним *allegro*, на що першим звернув увагу М. Бялик [21, с. 160]. Цей важливий принцип сонатних співставлень посилюється при розгляді ключових тем опери, що пронизують й цементують оперну дію. Перш за все, це героїко-патетична тема – «фанфари революції», яка разом з темою Стрижня є ніби Головною партією. Разом з тим сфера всієї, умовно кажучи, Головної партії представлена різними протиборствующими темами: і «самостійників», і революційних матросів, і морських офіцерів.

Побічна партія також багатопланова, де домінує народна протяжна пісенність. Тут можна спостерегти і моменти наближення до прообразів народної пісні, й віддаленні алюзії на неї при збереженні найбільш характерних рис. Панівну позицію в побічній партії займає, безперечно, сцена Оксани й Гайдая, що починається оркестровим вступом в темпі *Andante*. Тріольний, хроматичний рух мелодії створює хвилюючий характер. В такті, де повинен вступати Гайдай «*Я прийшов в останній раз*» з'являються знаки тональності c-moll.

Партія Гайдая насичена широкими стрибками та пунктирним ритмом, складності партії додає поява фрігійського мінору (II $\flat$). Хоча в оркестровій тканині зміни в гармонії присутні, вокалісту необхідно співувати партії, адже інтервал великої септіми «*що думає робити комітет?*» є не зручним у виконанні. Висхідний акордовий рух оркестру призводить розвиток в межах одного такту від нюансу *tr* до *f*. Слова «Ці дні страшним кошмаром скрутили нас» підкреслюють октавний стрибок та висока теситура в партії Гайдая, тремоло в партії струнних та низхідний ланцюг акордів, що звучить в партії мідних духових інструментів. Після чого В. Губаренко змінює пришвидчує

темп за рахунок ремарки *piu mosso* і за два такти напруга спадає нанівець до нюансу *p*, де відбувається відхилення в *e-moll*. Разом з динамікою та тональністю також змінюється і темп *Andante*.

Партія Гайдая «*Топить*» знову починається з інтервалу септіми, що дає змогу стверджувати, що септіма є ключовим інтервалом для партії Гайдая. В оркестрі наявні два пласти акордове *ostinato* та пронизлива мелодія, що отримує власний розвиток, рухаючись по головним щаблям тональності натурального *e-moll*.

Таким чином в данному епізоді з'являється три пласти *ostinato*, мелодична тема в оркестрі та партія Гайдая. Кульмінаційна вершина даного епізоду припадає на слова «*Хто може ніти на це?*», надмірно висока теситура в вокальній партії *f'*-*fis'* та нюанс *f* провокують виконавця на форсований звук, що в наслідок може призвести до нечистої інтонації. В даному випадку необхідно уникати форсованого звучання і співати на гарній опорі дихання, не втрачаючи високої позиції та чітко вимовляти слова, тоді кульмінаційна вершина прозвучить яскраво. Наступний виток розвитку приводить в тональність *c-moll*, різка зміна динаміки *p-f* та зміна фактури в оркестрі – замість виразної мелодичної лінії з'являються акорди, а *ostinato* набуває нової ритмічної структури і рухається тріолями, не наче зображаючи хвилі моря «*Ми проб'ємось крізь Дарданели*».

Ще однією кульмінаційною зоною епізоду слугує «*Гордо несемо свій прапор до Балтики*», яка характеризується високими теситурними умовами Гайдая, ремарки *f* та зміни фактури в оркестрі, а саме низхідний акордовий рух замінює *ostinato*. Відчутно змінюється настрій Гайдая в репліці «*Або загинемо*», де композитор зводить динаміку нанівець. Різко контрастною є партія Оксани, що починає звучати в *cis-moll*, а потім модулює в *e-moll*, що є спільним для партій Оксани та Гайдая.

Зі зміною тональності відбувається і зміна темпу та характеру *Di Marcia in tempo Moderato* – «*Ти поведеш ескадру проти нас*». В оркестровій тканині залишається акцентований звук *e*, що через чотири такти розростається до

акорду. Ще одною спільною рисою з *ostinato* в оркестрі, але на цей раз В. Губаренко додає ритмічну остінатну фігуру – восьма-тріоль-восьма.

Партія Оксани, як і партія Гайдая також насичена широкими інтервальними стрибками, в тому числі і октавними. За допомогою поступового *cresc.* на фразу «*Хто палить фімілі, Гайдаю*» припадає кульмінаційна вершина. Наступна репліка Гайдая «*Доки ж можна різати тіло*» звучить на фоні тремоло оркестру. Гайдай намагається переконати Оксану в тому, що «*Україну віддали, Фінляндію віддали, ескадру топить*», але партія Оксани в цей час накладається на партію Гайдая, вона намагається достукатись до нього «*Гайдаю!...які слова, які знайти для тебе*». Після активної суперечки, Оксана співає а`ссаррела, що можна позначити як речитатив «*За першу в світі пролетарську революцію*». Виконавиці слід бути дуже уважною під час розучування партії та її співування, адже чотири акапельні репліки інтонаційно складні.

Після ремарки *ritardando* в партії Оксани, оркестр починає звучати з ремаркою *a tempo* і Гайдай покидає Оксану «Так, все ясно» (За ремаркою у клавірі «різко повернувся і пішов»). Оксана вслід кричить йому «Гайдаю...».

Зміна характеру знаменується зміною темпу *Andante, agitato* та фактури в оркестрі. Хвилеподібний рух мелодії в оркестрі, динаміка, що зростає і згасає в межах половини такту, силові акценти на першій долі, що нагнітають схвильований настрій героїні, що підтверджують уривчасті репліки «*Пішов..*», «*Які слова..* ».

Композитор точно характеризує ремарками стан, в який повинен поринути виконавець, а саме, коли Гайдай пішов, Оксана поринула у спогади і В. Губаренко залишає для виконавиці ремарку *Piu mosso. Con amore*, адже Оксана згадує коханого з теплом, а коли вона оговтується від спогадів «Ні, ні, пізно» – з'являється ремарка *Piu mosso, agitato*, що символізує безповоротність і неминучість подій.

Подальший розвиток драматичних подій – розробка частини сюжету, де в боротьбі утверджується рішення топити кораблі, принесене на Чорноморську ескадру Балтійцем.

Репризою головної партії є сцена, де відбувається розкол комітету більшовиків. Реприза побічної партії – завершення розвитку теми кохання, її трагічний підсумок – загибель Оксани.

За Н. Белік величний вокально-симфонічний реквієм загиблим кораблям є кодою всієї, умовно кажучи, форми сонатного *allegro*, а вокально-симфонічні епізоди – вступ – хоровий вокаліз «Пісня моря» і реквієм-вокаліз у фіналі опери – складають епічне утворення, що надає всій опері характеру оптимістичної трагедії. Утверджуючи віру в перемогу революції, у звучання реквієму проникає лейтмотив «фанфар революції» [3, с. 5].

Усі теми опери проходять свій шлях розвитку. У багатьох відношеннях оперу «Загибель ескадри» можна назвати вокально-симфонічною поемою, адже важливим у ній виявляється принцип трансформації тем і виникнення нових на основі принципу похідного контрасту. Так відбувається народження гімнічно-піднесеної, розгорнутої теми революції. Відбувається трансформація героїчної фанфари низхідної в фанфару висхідну. Це символіка, яка знаменує перехід від інтонацій роздуму, що проникають і в партію Стрижня, в інтонації героїчні. Графічно перетворення всіх ключових тем опери надано у схемі, яка пов'язує воєдино всі ключові моменти дії, вказуючи на нерозривність синтезу хору, оркестру і солістів.

2.3 Музична драма «Наталка Полтавка» О. С. Щетинського через призму XXI століття

Опера О. Щетинського «Наталка Полтавка» написана за однойменною п'єсою І. П. Котляревського. У першій версії (з розмовними діалогами і без оркестрових частин) опера була поставлена в 2019 р. силами солістів, оперної студії ХНУМ імені І. П. Котляревського і оркестру Харківської обласної

філармонії, диригент Юрій Янко. За режисерським рішенням Л. Садовського розмовні діалоги виконувались драматичними акторами, також під час роботи над постановкою в оперу був введений новий персонаж – І. П. Котляревський. На думку композитора «ідея взаємопроникнення сучасного життя і далекої класики стала стрижневою, дуже важливо, щоб постановка опери не зводилась до примітивної ілюстрації сюжету, щоб виникла загальна ідея, лінія, що об'єднує всю виставу» [18].

Митець зазначив, що для написання опери він витратив два місяці, а це для оперного жанру дуже мало: «Зараз уже не пишуть опери за два-три тижня, як в часи В. Моцарта або Россіні, через те, що музична мова стала на багато складніше. Частіше за все, робота над оперою займає багато місяців, а іноді років» [18].

Наразі композитор працює над новою версією твору. Під час інтерв'ю композитор наголосив, що: «в майбутньому я б хотів її дописати – додати інструментальні частини і частково замість розмовних діалогів зробити речитативи, тобто перетворити її на справжню оперу». Сам композитор визначає жанрову приналежність опери як *signspiel*, адже вона з розмовними діалогами. О. Щетинський вважає, що чисто комічною її назвати не можна, як і п'єсу Котляревського, бо там смішного небагато, і воно не головне. В творчому доробку композитора «В творчому доробку композитора «Наталка Полтавка» сьома опера. Написана на пропозицію Т. Б. Веркіної, «за що я їй неймовірно вдячний, бо отримав шалене творче задоволення, коли писав» [18].

О. Щетинський наголошує, що «опера не має жодного стосунку до твору М. Лисенка, натомість, безпосередньо пов'язана з І. П. Котляревським», адже його текст залишено майже без змін. Як зазначає митець в основі задуму – повернення до ідей п'єси, відтворення духу і творчо-інтелектуальної атмосфери першої третини XIX ст., очищення шедевр І. П. Котляревського від пізніших нашарувань [18].

З музичного боку це спроба написати так, як міг би написати «Наталку Полтавку» композитор початку ХІХ сторіччя, а саме зовні нібито все звучить у стилі тієї доби з усіма мелодичними і гармонічними атрибутами. На думку композитора: «це не стилізація, бо стилізатор намагається якнайточніше відтворити оригінал, я ж користуюсь чужим стилем, точніше, багатьма доволі різними стилями, наче власними і зсередини багато чого в них змінюю. Це старі стилі крізь призму ХХ і ХХІ століть» [18].

Опера «Наталка Полтавка» складається з двох дій. Головна ідея композитора – це повернення до ідей, епохи, атмосфери, часу І. П. Котляревського. Як зазначає О. Щетинський це спроба написати так, як міг би написати «Наталку Полтавку» композитор початку ХІХ сторіччя – наприклад, Ф. Шуберт, Л. Бетховен, Й. Гайдн.

П'єса І. П. Котляревського – це абсолютний шедевр, із багатьма смислами і дуже глибокими ідеями, на перетині різних течій та естетик – класицизму, раннього романтизму, сентименталізму, вся просякнута ідеями Г. Сковороди про щастя, сродну працю та ін. За словами О. Щетинського М. Лисенко перетворив її на нехитру побутову п'єсу з музикою, в нього всі номери – у найпростішій куплетній формі із точними повторами куплетів. Натомість я користувався саме оперними засобами, такими, як музична драматургія, тональний план із закріпленими за тональностями смислами, поліфонічні прийоми, симфонічна розробка тощо[18].

В опері О. Щетинського окремі інструменти пов'язані із певними персонажами, наприклад: Наталка – струнні, Петро – дві флейти, що грають завжди разом, Возний – клавесин, Виборний – валторна, Терпилиха – гобой. Персонажі різняться за музичними стилями: Возний і Виборний ближче до барочного стилю, звідси клавесин, а інші – до ранньоромантичного. В такий спосіб – «старішим» і «новішим» стилями композитор позначає «старе» і «нове» ставлення до життя. Пісня Возного «Всякому городу» це барокова арія із *basso continuo* (клавесин та віолончель соло). За словами композитора

«слова там – не Г. Сковороди, як пишуть наші підручники, а І. Котляревського "за мотивами" Г. Сковороди» [18].

О. Щетинський використовує в опері форми прості і складні тричастинні, 5-частинну, рондо, варіації, наскрізну, навіть сонатну без розробки, різні модуляції, рідкісні тональності, за словами митця «це все з арсеналу класико-романтичної доби» [18]. Під час написання опери композитор використав усі народні мелодії приблизно десять ті, що запропонував іще І. Котляревський, здебільшого не дослівно, зі змінами. Про розподіл голосів композитор розповідав: «він у мене дещо інший, ніж у М. Лисенка: Петро – бас-баритон, а Возний – тенор.

Всі персонажі – позитивні, отака рідкісна особливість цієї п'єси. Возний нічого поганого нікому не зробив, навпаки – розв'язав конфлікт. До того ж він – не стариган із ціпком, як його звикли зображувати, а лише на декілька років старший від Петра і Наталки – йому 30-32 роки, людина у розквіті сил, вже дечого досяг у житті, покохав дівчину, хоче на ній одружитись. А коли переконався, що виходить по-іншому, робить благородний учинок – відступається, бо відчув, либонь, подих Божої благодаті й усвідомив: кожному своє» [18].

Дія опери відбувається на березі Ворскли. Сюди приходить зажурена Наталка, яка відчуває невимовну тугу за своїм коханим Петром, з яким уже чотири роки вона не мала змоги бачитись. Петро не із заможної родини і тому, він був змушений поїхати на заробітки. Наступним епізодом є поява возного Тетерваковського – старого заможного чоловіка, який освідчується дівчині в коханні, але Наталка сповнена гордості відмовляє йому, аргументуючи, що – «вони ж не рівня».

Наспівуючи жартівливу пісеньку, з'являється виборний Макогоненко. Возний розповідає йому про Наталку і просить у сільського старости допомоги, щоб посвататися з дівчиною. Дія переноситься до хати Терпилихи, де мати докоряє дочці, що при їх великих нестатках, та перебирає женихами. На що дівчина відповідає, що кохає лише Петра і чекатиме на нього. До хати

приходить виборний Макогоненко, який радить видати Наталку за возного Тетерваковського і таким чином позбутися злиднів. Дівчина, задля спокою матері, вирішує і погоджується одружитися з возним.

Дія перемикається на сільську вулицю, де стоїть Наталка і в останній надії сподівається на повернення Петра, а в цей момент сільські дівчата та хлопці приходять до неї на заручини. Гості та Наталка йдуть до хати. Дія знову перемикається і Бурлака Микола співаючи, розповідає про свою нещасну долю. Під звуки журливої пісні, в село повертається Петро, спілкуючись з Миколою він дізнається, що Наталки посватана і приходять у глибокий відчай від почутого. Він просить Миколу дізнатися, чи по своїй волі Наталка незабаром вийде заміж.

На зустріч Петру вибігає Наталка, вона присягається і, що кохала, і кохає лише його, і тепер, після повернення Петра, не хоче чути нічого про Возного. Тетерваковський і Терпилиха неймовірно обурені поведінкою дівчини. Петро вирішує «підкоритися своїй долі і податися геть», аби не обурювати Наталчину матір.

Терпилиха надзвичайно зворушена діями Петра. Возний, побачивши цю картину, також розчулився і вирішив хоча б раз у житті зробити правильний вчинок, відмовившись від сватання з Наталкою. Терпилиха благословляє молоду пару Наталку і Петра. У фіналі наречені запрошують усіх на святкування їхнього весілля.

Перша дія опери налічує в собі 11 номерів, а друга десять. Відкривається опера піснею Наталки №1 «Віють, вітри». Співу солістки передуює вступ оркестру в нюансі *p*, мелодична лінія в якому належить спочатку флейтам, а згодом фаготу. Мелодична лінія Наталки дублюється в оркестрі флейтою на октаву вище. Написана пісня в тональності *g-moll* має відхилення в тональність домінанти *D-dur*. Написана пісня Наталки тричастинній репризній формі.

№ 2 «От юних літ» пісня Возного контрастує пісні Наталки. Написаний номер в тональності *Es-dur*. Темп *Allegro* (MM=160), трьох дольний метр та

ремарка композитора *sempre poco non legato* додають танцювальності пісні Вознозного. Пісня побудована на постійно повторюванному мотиві b-c-d-es-b-c-a-b-g, але композитор на словах «Душі смятенной» використовує секундові інтонації *lamento* у достатньо високій теситурі (as¹-g¹).

№3 «Видно шляхи полтавській» контрастує до попереднього номеру. Вже друга пісня Наталки звучить в мінорі, на цей раз c-moll. Порівняно з №2, №3 темп суттєво уповільнюється – *Andante* (ММ=76). Пісня Наталки має риси романсовості, починається з проникливої мелодії в оркестровій партії в нюансі *p*. Надалі, цей низхідний мотив стане основою вокальної партії Наталки. Не дивлячись на те, що партія насичена пунктирним ритмом, композитор залишає ремарку в вокальній партії *cantabile*, що в перекладі наспівно, щоб не перетворити пісню на марш. Друга частина романсу це відповідь Возному на залицяння, позначається невеликою зміною темпу *poco piu mosso* «Ти в жупанах і письменний».

Жартівлива пісня № 4 «Дід рудий» належить Виборному. Пісня написана в достатньо високому регістрі для баса. Виконавцю необхідно майстерно володіти голосом в високій теситурі і технікою співу в штрисі *stac.*, особливо, коли композитор забирає динаміку на *p*. Складність у виконанні також може відбуватись за рахунок нерівномірного групування восьмих в розмірі 6/8. Танцювальність характеру додається за рахунок акцентів на слабкі долі в оркестровій тканині. Форма пісні куплетна, складається з трьох куплетів та двох приспівів.

Пісня №5 «Ой під вишнею» також належить Виборному, де він сміється з Возного через те, що той залицяється до молодой Наталки.

№ 6 «Всякому городу», як було зазначено раніше текст написаний І. П. Котляревським за мотивами Г. Сковороди і в даному варіанті має дещо інший зміст. Герой Г. Сковороди розмірковує над тим, що «багато людей перебувають у полоні своїх згубних пристрастей», марно витрачають життя, обманюють інших, наживаються за їхній рахунок. У нього «є одна турбота,

один клоніт – як прожити життя чесно, по совісті», а Возний же приходить до висновку «Хто ж єсть на світі, щоб був без гріха».

№7 дуєт Возного та Виборного «Ой доля людська» написаний в темпі *moderato con moto* (ММ=100). На початку твору в партії оркестру стоїть ремарка *sempre poco stac.* Дана ремарка, неначе знецінює серйозне змістове наповнення літературного тексту, де герої жаліються на неприхильність долі до них.

Композитор вистроює номери за принципом контрасту. № 8 «Ой мати, мати» має драматичний характер. Починається пісня Наталки з оркестрового вступу, де виразна мелодична лінія знаходиться в басу. Номер має тонке нюансування – градації в межах динаміки *p* та *mf*. Нюанс *f* з'являється лише в генеральній кульмінації номеру «коли моя мука тобі буде мила». Генеральна кульмінація досягається не тільки динамічно, але й за рахунок підвищення теситурних умов. Саме на кульмінаційній зоні і завершується №8.

№9 «Чи я тобі, дочко» є відповіддю Терпилихи, матері Наталки на попередній номер. Пісня написана в тональності f-moll. Розпочинається номер традиційно, з оркестрового вступу. Основою музичного матеріалу є соло гобоя, що потім стане мотивом вокальної партії. Як і в попередньому номері, композитор змінює нюанси на більш гучні тільки з підвищенням теситурних умов, полегшуючи таким чином задачу виконавцям.

№10 тріо у виконанні Наталки, Терпелихи та Виборного «Ей Наталко, не дровичся». Партія оркестру насичена короткими тривалостями та прикрасами. Після оркестрового вступу, першим починає співати Виборний «Ей, Наталко, не дровичся!» в нюансі *f*, за ним вступає Терпелиха «та пожалій рідной» в нюансі *tr* композитор залишає ремарку *cantabile* і закінчення фраз є низхідні малі секунди, що зображують інтонацію плачу партії Терпелихи. З нюансу *p* динаміка Наталки, протягом шести тактів розгортається до *f* «Не плач мамо». Наталка жаліє матір і погоджується вийти за Возного. В кінці номеру солісти приходять до спільного висновку «Де згода в сімействі, де мир і тишина».

Завершенням першої дії є №11 «Чого ж вода каламутна», що співає Наталка. Номер починається з кларнету соло в темпі *Moderato assai* (ММ=76), композитор залишає ремарку *mesto*, що визначає характер пісні як скорботний. Наталка засмучена тим, що їй довелося погодитися на шлюб з чоловіком, якого вона не кохає.

Дія друга розпочинається з тремоло в оркестрі, неначе з колокольного дзвона, після якого звучить соло віолончелі. Тревожний спів Миколи №12 «Гомін, гомін» на фоні витриманих нот в партії віолончелі. В даному номері достатньо прозора фактура. Зі слів «Іди, сину» між солістом та віолончеллю неначе розгортається діалог. Для виконання це один з найскладніших номерів опери, адже єдиною гармонічною опорою для виконавця є партія солюючої віолончелі, яка має власну, не схожу на партію вокалу, мелодичну лінію. Також в даному номері відбувається модуляція з *cis-moll* в *des-moll* «Нехай тебе ляхи возьмуть». В даному епізоді солюючої віолончелі, композитор додає партію скрипки соло, за рахунок чого фактура ущільнюється, теситурні умови підвищуються в партіях всіх виконавців, де і відбувається генеральна кульмінація номеру. Завершується пісня Миколи неочікуваною модуляцією в тональність *d-moll* «Іди сину, пріч од мене».

№ 13 «Сонце низенько» пісня закоханого парубка Петра, котрий спішить до своєї коханої дівчини, лагідно називаючи її «моє серденько». Хвилеподібний акомпанемент додає хвилювання.

Неначе передвісткою чогось поганого звучить №14 «Вітер віє горою». Пісня звучить від лица дівчини, але співає її Микола «Я хоть дівка молода, та вже знаю, що біда».

Жартівлива пісня Петра №15 «У сусіда хата біла» звучить в темпі *Allegretto* (ММ=108). Акомпанемент насичений короткими тривалостями та хроматизмами. Оркестровий вступ звучить в нюансі *f*, а коли з'являється партія соліста, оркестр починає виконувати функцію акомпанементу і його нюанс змінюється на *p*, Петро ж співає в нюансі *mf*. Пісня має тричастинну

репризну форму. Крайні частини якої написані в d-moll, а середня контрастує за рахунок мажорного ладу G-dur «Сусід ранше мене сіє».

Наступний номер починається з витриманого звуку в партії контрабасу, до якого приєднується з порожнім звучанням квінти, віолончель №16 «Та йшов козак». Тембральне забарвлення контрабасу та віолончелі відповідають драматичному характеру пісні Петра «Сівши над водою проклинає долю». В вокальній партії композитор залишає ремарку *molto cantabile ed espressivo*. На словах «Ой доле, ти, доле» відбувається модуляція з g-moll в d-moll, в партії віолончелі та контрабасу з'являються триолі та вісімки. З гнучкою та виразною мелодією додається партія флейти, ремарка О. Щетинського *dolce espressivo*.

№ 16-а «Що за того Петруся» починається в темпі *Adagio* ММ=56 і з ремаркою у другому такті *rosso a rosso accel.* Темп прискорюється до *Andantino* (ММ=76). №16-а за змістом, неначе являє собою продовження №14, але вже в жартівливій манері. Танцювальності характеру додають *sf* в оркестровій тканині на слабкій долі. Даний номер – один з найкоротших номерів опери.

№16-b. Поблукавши, мій Петрусь також, як і попередній звучить у виконанні Миколи. Він, за характером нагадує попередній номер.

№17 любовний дует Наталки та Петра «Підеш, Петре, до тієї» написаний в темпі *Allegro moderato* (ММ=116). Дует розпочинається з репліки Наталки, яка проганяє Петра, до іншої дівчини. В свою чергу Петро відповідає Наталці, що любить тільки її. Закохані воз'єднуються та вірять, що «Бог pomoже серцям вірним». Композитор використовує динамічне співвідношення соліста та оркестру, як *mf – p* тому, що солісти співають в середній теситурі, а оркестр має достатньо щільну фактуру.

Передостаннім номером опери є №18 «Ворскло річка». Даний номер є ланкою, що відтіняє любовний дует з фіналом опери.

№19 «Ой я дівчина Полтавка» єдиний номер опери, що виконується Наталкою в ансамблі з хором та іншими солістами. Головною тезою

останнього номеру є те, що *«коли хочеш бути щасливим, то на Бога полагайся, перенось все терпеливо і на бідних оглядайся»*. Закінчується опера радісними викриками «Віват!» і фанфарами в партії оркестру. Даний номер написаний за італійською традицією фіналів опер, а саме, коли всі герої та хор поєднуються.

В постановці 2019 року, партію Наталки виконала лауреатка міжнародних конкурсів, солістка Харківської обласної філармонії Юлія Радкевич. В постановці В. Садовського поєднуються сьогоднішня і час, який висвітлено у творі І. П. Котляревського. Сьогоднішня зображено за допомогою акторів, а І. П. Котляревський, солісти та хор зображують життя селян на початку XIX ст. Можливо, режисер намагався підкреслити актуальність тем, що висвітлювали І. П. Котляревський та О. Щетинський. За задумом режисера, всі солісти знаходяться на задньому плані сцени на постаменті, неначе воскові фігури в музеї, але згодом вони оживають.

«Віють, вітри» це перший вокальний номер опери і одночасно перша пісня Наталки. Під час оркестрового вступу, за режисерським рішенням Ю. Радкевич виходить на авансцену для виконання пісні.

Пісня Наталки написана переважно в середній теситурі, але Ю. Радкевич добре озвучує середній регістр «Ой, як болить моє серце» за рахунок гарної опори дихання, якісної дикції та високої позиції. Солістка дотримується композиторських ремарок щодо динаміки та штрихів, але в цифрі 5 «Єсть же люди» Ю. Радкевич співає на нюанс гучніше ніж вказана композитором динаміка. Це можна пояснити тим, що в даному епізоді використані низькі теситурні умови для сопрано і співачка озвучує звук d¹ за рахунок підвищення нюансу. Композитор же вказує нюанс *p* в низькій теситурі, знаючи, що дана теситура занижка для сопрано і вибудовує динамічну перспективу у зв'язку наголосами в літературному тексті та фразуванням.

На словах «тяжко» та «жити» композитор залишає силовий акцент на перших складах слів, але Ю. Радкевич виконує обидва склади однаково.

Також в даному епізоді відсутня градація між нюансами *f*, *mf* та *p*, що нівелює задум композитора щодо зображення змісту літературного тексту музикою. В даному випадку режисер застосовує не активні мізансцени для того, щоб співачка могла якісно виконати свою партію, але під час оркестрових програшів, солістка взаємодіє з акторами, котрі знаходяться на сцені.

В цілому інтерпретація Ю. Радкевич відповідає задуму композитора, але звернувши увагу на ремарки в нотах, можна більш детально відтворити образ Наталки, що задумував композитор.

Висновки до розділу 2

В. Золотухін один із тих композиторів, хто в своїй творчості звертався до жанру музичної драми. Стильові риси композитора базуються на прихильності до естрадно-джазових гармоній із долею романтизму, на фоні нових музично-технічних знахідок ХХ століття, зокрема атональних та аритмічних прийомів, та використання у вокальній музиці принципу мелодекламації. Геройко-романтична музична драма «І один у полі воїн» складається з двох дій, які контрастують між собою як і в образно-психологічному плані так і в музично-характеристичних забарвленнях.

Одним із яскравих номерів даної драми є арія Моніки «Хто ти, скажи...». В. Золотухін поєднав в арії естрадну пісню із оперною стилістикою, де в першій частині вокальна партія подається у вигляді швидкого монологу який викладений короткими тривалостями та ламаними оспівуваннями, насиченими хроматичними інтонаціями, а друга, навпаки має широку амплітуду довгих тривалостей, які повинні заповнюватися густотою тембральних барв. Однією з перших виконавиць арії Моніки, стала Заслужена артистка України, Марина Чиженко, яка мала змогу працювати під керівництвом В. М. Золотухіна.

Опера «Загибель ескадри» створена В. Губаренко за одноіменною п'єсою О. Корнійчука, лібрето до якої композитор написав у співпраці з

В. Бичком. Але фінал є відмінним від першоджерела, хоча композитор і лібретист максимально намагались зберегти літературний текст О. Корнійчука без змін. Вони відходять від оптимістичного фіналу до трагічного та зображують знищення чорноморської ескадри, як загибель всього світу. Опера мала популярність і в Одеському оперному театрі вона йшла понад сім років, хоча під час створення опери композитор зіткнувся зі шквалом критики.

Композитор застосував принцип трансформації тем і виникнення нових на основі принципу похідного контрасту, тому оперу «Загибель ескадри» можна називати вокально-симфонічною поемою.

Вокальна партія Оксани характеризується застосуванням широкої інтерваліки, модуляціями та речитативними вставками. Складності для виконання додає поліпластовість фактури, що утворюється в наслідок появи в оркестровій тканині *ostinato*, або ритмізованого *ostinato*, самостійного розвитку мелодичної лінії в оркестрі та партії солістки.

В музично-драматичному творі «Наталка Полтавка» О. Щетинський використовував народні мелодії, які запропонував в одноіменній п'єсі І. П. Котляревський. Композитор мав досвід написання творів в оперному жанрі це відбивається в тому, як митець відноситься до літературного першоджерела, як динамічно розгалужує оркестр та солістів, чергує номери, щоб не напружувати солістів. Також для зручності виконання мізансцен, О. Щетинський до кожного номеру пишу оркестровий вступ і завершення, щоб солісти встигли вийти, якщо вони в цей час знаходяться не на сцені.

Проаналізовано інтерпретаційну версію виконання партії Наталки солісткою Харківської обласної філармонії Юлією Радкевич. В результаті аналізу виявлено, що в цілому виконавська версія Ю. Радкевич відповідає задуму композитора, але звернувши увагу на ремарки в нотах, можна більш детально відтворити образ Наталки, що задумував композитор.

ВИСНОВКИ

Дані висновки узагальнюють основні результати дослідження та відповідають його меті та завданням, сформульованим у вступі.

Основним завданням першого розділу даної роботи було ознайомлення із виникненням музичної драми, в процесі вивчення музикознавчої літератури, були виведенні узагальненні характеристики даного явища. Отже, музична драма виникла ще у давньогрецький період, коли музичні вистави будувалися на основі античної трагедії. Коли ж настав час оперних італійських митців, то музична драма почала відходити на другий план, через більше омузикалення номерів, яке відбулося за рахунок арій. Коли ж до оперного мистецтва долучився Р. Вагнер, революціонер та критик італійської, легкої опери, то він почав відроджувати у своїх творах принципи музичної драми античного часу, говорячи про те, що музика яка будується не на основі текстового змісту, а просто на музиці заради музики, то є мистецьким злочином. На його думку першочерговою задачею мистецтва музичного, є передача слів та психологічного стану, яка відбувається за рахунок правдивої інтерпретації драматургічного зерна.

В українській культурі музична драма почала свій шлях від народної пісенності, яка будувалася на основі усних джерел, яскравим прикладом якого були казки, до яких створювалися мелодичні теми, вони мали і елементи театралізованого дійства (монологи, діалоги), гра інтонаціями, мімікою та тембром голосу.

Коли українська музика стала набувати професійної чинності, то композитори звертаючись до літературних п'єс складали твори, які можна ідентифікувати як музична драма, наприклад, такі як «Наталка Полтавка»,

«Запорожець за Дунаєм», «Тарас Бульба» та інші. В музиці ХХ століття цю традицію стали відроджувати, і одним з тих хто звернувся до жанру музичної драми, був харківський композитор В. М. Золотухін.

Творча спадщина композитора багата як на малі жанри (пісні, інструментальні п'єси, ансамблі), так і великі (концерти, симфонії, балети, музика до драматичних вистав, музична драма). Його стильові риси базуються на прихильності до естрадно-джазових гармоній із долею романтизму, на фоні нових музично-технічних знахідок XX століття, зокрема атональних та аритмічних прийомів, та використання у вокальній музиці принципу мелодекламації.

В результаті композиційного аналізу героїко-романтичної музичної драми В. М. Золотухіна «І один у полі воїн» виявлено, що твір має дві дії, які контрастують між собою як і в образно-психологічному плані (два виміри людських іпостасей: 1. герої-розвідники; 2. фашисти) так і в музично-характеристичних забарвленнях (любовна лірика – має риси романтизму; героїчні номери – будуються на пісенному досвіді революційних творів, образи ворогів, зображуються за допомогою жанрових алюзій на вуличні французькі та німецькі пісні). Композитор розширює склад оркестру, доповнює його різними видами гітар (бас та ритм гітари), усі партії мають великий арсенал різноманітних темброво-технічних забарвлень.

Цікавим драматургічним елементом із великим психологічним впливом є образ Ветерана, який упродовж усієї драми раптово виникає то зникає у дійстві, він є коментатором того що відбувається, завдяки тому що твір має наскрізну будову, цей образ ніби постійно фігурує на сцені, його присутність відчувається і в музичному матеріалі, за рахунок лей тематизму. Така знахідка композитора значно розширює режисерську інтерпретацію, адже такий герой може стати головним оповідачем та героєм усієї вистави, ввібравши в свій образ характеристики усіх персонажів.

Одним із яскравих номерів даної драми є арія Моніки «Хто ти, скажи...» де палітра мелодичного матеріалу має багату темброву забарвленість, за рахунок звернення композитором до французьких пісень шансоньє, завдяки яким, він підкреслює її національність. Також в номері є не тільки характеристичні особливості Моніки, а ще й головного героя,

розвідника Генріха. Володимир Максович поєднав в арії естрадну пісню із оперною стилістикою, де в першій частині вокальна партія подається у вигляді швидкого монологу який викладений короткими тривалостями, та ламаними оспівуваннями, насиченими хроматичними інтонаціями, а друга, навпаки має широку амплітуду довгих тривалостей, які повинні заповнюватися густотою тембральних барв.

Однією з перших хто виконала арію Моніки, стала Заслужена артистка України, Марина Чиженко, працюючи під керівництвом В. М. Золотухіна, їй вдалося втілити усі авторські рекомендації, співачка гармонійно поєднала прийоми естрадно-джазового вокалу із добре поставленим оперним звуком, усі реєстри злагоджено виливалися в однорідній подачі.

Образно-стильове багатство арії Моніки демонструє нам неперевершеного вокального майстра ХХ століття, харківського композитора В. Золотухіна, чий твори можуть послужити гарним доповненням репертуару молодих виконавців. Адже на прикладі даного номера, ми можемо припустити, що пісенна лірика композитора має різноманітну музичну лексику, багату розробленість фортепіанної партії, що трактувалася у багатьох випадках оркестрово (арія Моніки спершу була написана під фортепіанний супровід, а вже потім композитор її оркестрував). З огляду на це, вокальна творчість В. М. Золотухіна потребує подальшого вивчення.

Опера «Загибель ескадри» створена В. Губаренко за одноіменною п'єсою О. Корнійчука, лібрето до якої композитор написав у співпраці з В. Бичком. Але фінал є відмінним від першоджерела, хоча композитор і лібретист максимально намагались зберегти літературний текст О. Корнійчука без змін. Вони відходять від оптимістичного фіналу до трагічного та зображують знищення чорноморської ескадри, як загибель всього світу. Опера мала популярність і в Одеському оперному театрі вона йшла понад сім років, хоча під час створення опери композитор зіткнувся зі шквалом критики.

Композитор застосував принцип трансформації тем і виникнення нових на основі принципу похідного контрасту, тому оперу «Загибель ескадри» можна називати вокально-симфонічною поемою. Вокальна партія Оксани характеризується застосуванням широкої інтерваліки, модуляціями та речитативними вставками. Також композитор широко використовує діапазон вокалістів, а саме в партіях солістів присутня однаково як низька, так середня і висока теситурні умови. Складності для виконання додає поліпластовість фактури, що утворюється в наслідок появи в оркестровій тканині *ostinato*, або ритмізованого *ostinato*, самостійного розвитку мелодичної лінії в оркестрі та партії солістки. Виконавиці необхідно мати гарну внутрішню дольову пульсацію та знаходитись в ритмічному ансамблі з оркестром та іншими солістами під час ансамблевого співу.

Головною ідеєю опери «Наталка Полтавка» є повернення до стилістики, яка панувала в музиці під час життя І. П. Котляревського. Музично-сценічний твір складається з двох дій, які в свою чергу поділяються на одинадцять та десять номерів відповідно. В музично-драматичному творі «Наталка Полтавка» О. Щетинський використовував народні мелодії, які запропонував в одноіменній п'єсі І. П. Котляревський. Композитор мав досвід написання творів в оперному жанрі це відбивається в тому, як митець відноситься до літературного першоджерела, як динамічно розгалужує оркестр та солістів, чергує номери, щоб не напружувати солістів. Також для зручності виконання мізансцен, О. Щетинський до кожного номеру пише оркестровий вступ і завершення, щоб солісти встигли вийти, якщо вони в цей час знаходяться не на сцені. Фінал опери написаний за італійською традицією, а саме, коли всі герої та хор поєднуються в ансамбль.

Виконано аналіз інтерпретаційної версії виконання партії Наталки солісткою Харківської обласної філармонії Юлією Радкевич, в результаті якого виявлено, що в цілому виконавська версія Ю. Радкевич відповідає задуму композитора, але звернувши увагу на ремарки в нотах, можна більш детально відтворити образ Наталки, що задумував композитор.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Архімович Л. Б. Шляхи розвитку української радянської опери / Л. Б. Архімович. — К. : Муз. Україна, 1970. 376 с.
2. Беліченко Н. М. Структурна поетика музичного твору (на матеріалі музики сучасних композиторів 80-х років) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.02 / Київ. держ. консерваторія ім. П. І. Чайковського. Київ, 1992. 16 с.
3. Белик Н. А. Вопросы драматургии и композиционной структуры оперы В. Губаренко «Гибель эскадры» / Н. А. Белик // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. праць / Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського ; [за ред. Н. Є. Гребенюк]. — Харків, 1996.— Вип. 4. — С. 1–6.
4. Бодина Е. А. Творческая природа музыкального исполнительства. автореф. дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Київ. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Киев, 1975. 21 с.
5. Болдирев В. О. Комплексний підхід до виховання студента-вокаліста як майбутнього оперного співака: Методичні рекомендації. Харків, 2005, 34 с.
6. Болдирев В. О. Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. 1917-2017. До 100-річчя від дня заснування : мала енциклопедія / У 2 т., Харків, 2017. С. 410-411.
7. Бурська О. Динаміка виконавської форми як предмет інтонаційного аналізу музичного твору: методичний аспект. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені В. Гнатюка*. Серія : Мистецтвознавство. Тернопіль, 2019. № 1 (Вип. 40). С. 61–70.
8. Веркіна Т. Б. Актуальне інтонування як виконавська проблема : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 / Одес. держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2008. 20 с.

9. Гнатышин О. Становление и развитие исполнительской интерпретологии второй половины XX в. в свете формирования соответствующих концепций украинского музыковедения // *Вісник Прикарпатського університету. мистецтвознавство*. Івано-Франківськ, 2010. Вип. 19-20. С. 148-154.
10. Гнидь Б. П. Історія вокального мистецтва. Київ : НМАУ, 1997. 320 с.
11. Говорухина Н. О. Взаимодействие музыки и слова как основы формообразования в камерно-вокальном жанре // *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. пр. *Держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського* : *Мистецтво: «Від існуючого до виникаючого»*. С. 56–68.
12. Говорухина Н. О. Жанрова стилістика як основа вокально-виконавської практики. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. пр. Харків : Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського, 2007. Вип. 19. С. 76–87.
13. Горюхина Н. Национальный стиль : понятие и опыт анализа. *Проблемы музыкальной культуры* : сб. ст. Київ : Музична Україна, 1989. Вып 2. С. 52–64.
14. Гребенюк Н. Є. Вокально-виконавська творчість : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства : спец. 17.00.03/Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2002. 39 с.
15. Гребенюк Н. Є. Вокально-виконавська творчість: психолого-педагогічний та мистецтвознавчий аспекти : монографія. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1999. 269 с.
16. Гусарова О. В. Володимир Золотухін. *Музичне мистецтво*. : монографія Київ, 1988. №1 40 с.
17. Деркач Л. А. Стилиевые основы интерпретации произведений в классе концертно-камерного пения : метод. рек. Харків : ХНУИ ім. І. П. Котляревського, 2013. 36 с.

18. Де шукати сучасну оперу? Подкасти: website.
URL: <https://theclaquers.com/posts/4224> (Дата звернення 10.11.2022 року)
19. Дорошенко Д. І. Нарис історії України. Львів : Світ, 1991. 576 с.
20. Драч І. Аспекти вияву композиторської індивідуальності у сучасній культурі (на матеріалі творчості В. С. Губаренко) : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.03 / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2005. 33 с.
21. Драч І. С. Композитор Віталій Губаренко: формула індивідуальності / І. С. Драч ; [ред. Л. А. Гнатюк] : монографія. — Суми : Сум. держ. пед. ун-т ім. А. С. Макаренка, 2002. — 228 с.
22. Драч І. С. Харківська композиторська школа: доля і позиція в культурі. *Зелена лампа*. 1999. № 1-2 URL: <http://jgreenlamp.narod.ru/charc.htm> (дата звернення 12.04.2021)
23. Єрошенко О. В. Становлення української опери в контексті національно-культурного руху в другій половині XIX- на початку XX ст. *Культура України*. 2011. № 34. URL: https://ic.ac.kharkov.ua/nauk_rob/nauk_vid/rio_old_2017/ku/kultura34/32.pdf (Дата звернення 29.03.2021)
24. Завгородня Г. Ф. Элементы музыкального языка в системе исполнительской интерпретации. *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОДМА ім. А. В. Нежданової*. Одеса, 2009. Вып. 9. С. 218–228.
25. Замотайло А. А. Специфика работы над скрипичными концертами украинских композиторов (на примере Концерта В. Золотухина). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2001. № 6 С. 221–227.
26. Игнатченко Г. И. О динамических процессах в музыкальной фактуре (на примере приведенных украинских советских композиторов) : автореф. дис.

- ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Киев. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Киев, 1984. 25 с.
27. Игнатченко Г. И. Творческий процесс художника. *Українське музикознавство* : наук.-метод. зб. Київ : АН УРСР, 1995. Вип. 25. С. 108–115.
28. Кияновская Л. До питання про сприйняття програмного. *Українське музикознавство* : зб. ст. Київ : Нац. муз. акад. ім. П.І. Чайковського, 1987. Вип. 22. С. 15–22.
29. Колодуб І. Питання теорії вокального мистецтва. Харків : Промінь. 1995. 120 с.
30. Корольова М. М. Фортепианный альбом в творчестве В. Золотухина. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*. 2015. №3. URL http://nbuv.gov.ua/UJRN/Tnvakho_2015_3_10. (Дата звернення 10.02.2021)
31. Коханик І. К проблеме смысла в стилеобразовании. *Науковий вісник НМАУ ім. Чайковського «Музичний стиль: теорія, історія, сучасність»*. Київ, 2004. Вип. 38. С. 67–80.
32. Коханик І. Между полистилистикой и метастилем: о стилевых исканиях украинских композиторов на рубеже XX-XXI веков // *Київське музикознавство. Музикознавство у діалозі* : зб. статей. Київ/Дюссельдорф, 2010. Вип. 33. С. 102-115.
33. Коханик І. Музичний твір: взаємодія стабільного і мобільного в аспекті стилю. *Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського. Музичний твір: проблема розуміння*. Київ, 2002. Вип. 20. С. 44–51.
34. Крусь О. П. Історія української музики XX століття : навч.-метод. посіб. Луцьк , 1997 83 с.
35. Мадішева Т. П. Інтонаційно-фонетичний аспект вокального виконавства // *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. пр. / Харків. держ. ін-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Київ, 2002.

Вип. 9. С. 38–49.

36. Мадисева Т. П. Співак і мова. Культура співу мовою оригіналу: теорія і практика : навч. посіб. Харків : Штрих, 2002. 160 с.
37. Музична драма URL: https://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/muzyka/MUZIKALNAYA_DRAMA.html (Дата звернення 10.02.2021)
38. Малышев Ю. В. Принципы образного синтеза музыки и поэзии в современном романсе : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Киев. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Киев, 1977. 26 с.
39. Мамчур І. Сучасна українська опера / І. Мамчур. — К. : Знання, 1984. 48 с.
40. Москаленко В. Творчий аспект музичного стилю // Київ. музикознавство : зб. наук. пр. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 1998. Вип. 1. С. 87–93.
41. Музичний стиль : Теорія, історія, сучасність : Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського : зб. наук. статей / упоряд. В. Г. Москаленко. К. : НМА, 2004. Вип. 38. 280 с.
42. Наталка Полтавка. Опера. Композитор А. Щетинский. Дирижер Ю. Янко. YouTube: website. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=iJMro3EzQys> (Дата звернення 15.12.2022 року)
43. Помпеева А. Ю. Вокальна стилістика в Європейській опері малої форми кінця XIX–XX століть : автореф.-дис. ... канд.мистецтвознавства : спец. 17.00.03 / Харків.нац. ун-т мистец. Харків, 2017. 226 с. Пономаренко Е. Ю. Концерт для фортепиано с оркестром В. Золотухина: к вопросу о типологических особенностях. *Музичне мистецтво*. Київ, 2005. № 5, С. 64–73.
44. Попович М. В. Нарис історії культури України. Київ : АртЕк, 1998. 728 с.
45. Савченко Г. С. Оркестровка Д. Л. Клебанова та В. М. Золотухіна: компаративний аналіз. *Аспекти історичного музикознавства*. 2021 № 23

URL: http://num.kharkiv.ua/aspekty/vypusk23/aspek_23_4_savchenko.pdf

(Дата звернення 6.04. 2021 року)

46. Старовойтова Е. Исполнительская интерпретация. Луганск: ГУ «ЛНУ имени Тараса Шевченко», 2010. 150 с.
47. Стахевич А. Г. З історії вокально-виконавських стилів та вокальної педагогіки. Вінниця : Нова книга, 2013. 175 с.
48. Сумарокова В. «Авторский» и «исполнительский» текст как объект исследования в теории музыкального исполнительского искусства. *Київське музикознавство. Текст музичного твору: практика і теорія* : зб. ст. Київ, 2001. Вип. 7. С. 171–179.
49. Тукова И. «Жанротворчество» и творчество в «жанре». *Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2002. Вип. 21. С. 31–38.
50. Черкашина М. Українська опера і влада (1959–1988) // Українське музикознавство. – Вип. 28. Музична україністика у контексті світової культури. – Київ, 1998.
51. Черкашина М. Харьковские премьеры Виталия Губаренко // Зеркало недели. 2001. 17 марта.
52. Шаповалова Л. В. О взаимодействии внутренней и внешней формы в исторической эволюции музыкальной жанровости : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Киев. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Киев, 1987. 23 с.
53. Шип С. В. Теория художественных стилей : Учебное пособие. Одесса : Науківець, 2007. 32 с.
54. Шейко В. М. Історія української культури / В. Шейко, В. Білоцерківський. Київ : Знання, 2009. 413 с.