

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

Кафедра сольного співу та оперної підготовки

**ВИКОНАВСЬКИЙ АНАЛІЗ ОБРАЗУ АННИ
З ОПЕРИ «УКРАДЕНЕ ЩАСТЯ» Ю.МЕЙТУСА**

**Магістерська робота
Гогайзель Ольги Сергіївни**

**Науковий керівник —
кандидат мистецтвознавства, доцент
Ніколаєвська Юлія Вікторівна**

Текст містить результати власних досліджень.
Використання ідей, результатів і текстів інших авторів
мають посилання на відповідне
джерело.....



О. С.Гогайзель

Харків-2020

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ТВОРЧІСТЬ Ю.МЕЙТУСА У КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОЇ ОПЕРИ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ	
1.1. Загальні тенденції розвитку української оперної музики першої половини ХХ століття.....	6
1.2. Лінія сопранових жіночих образів в українській опері: шлях до психологізації.....	16
1.3. Творчий портрет Ю.Мейтуса.....	38
Висновки до Розділу 1.....	41
РОЗДІЛ 2. КОМПОЗИТОРСЬКА ТА ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ОБРАЗУ АННИ В ОПЕРІ «УКРАДЕНЕ ЩАСТЯ»	
2.1. Історія створення опери.....	44
2.2. Аналіз взаємодії слова та музики в аріях Анни.....	47
2.3. Психологічний портрет героїні та виконавська специфіка втілення образу.....	57
Висновки до розділу 2.....	63
ВИСНОВКИ.....	64
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	67
ДОДАТОК А («Пісня про шандаря»).....	71
ДОДАТОК В (Нотні приклади).....	72

ВСТУП

Актуальність теми. Творчість Ю. Мейтуса, як композитора, який стояв біля витоків формування української композиторської школи XX століття, залишається досі актуальним і, зокрема, його опера, що рідко виконується, «Украдене щастя», яка за правдивою думкою Ю. Малишева, є «значним внеском в розвиток реалістичного оперного мистецтва» [24, с.26]. Новаторський для української опери тип музичної драматургії – аріозно-мелодійна музична драма – «тісно пов'язаний разом з тим з її кращими традиціями, які немислимі без широкого мелодійного дихання, справжнього *bel canto*» [24, с.25]. Досі існує незаслужено мала кількість записів цієї опери, а відповідно мала кількість варіантів інтерпретацій образів, смислових текстів і підтекстів, і дана робота в цьому сенсі має практичне значення з виконавської точки зору. Оскільки арії Анни знаходяться в роботі і репертуарі автора дослідження, то актуальність даної теми пов'язана також з безпосередньою презентацією цієї музики на сцені. Точно зауважує Н. Малишева в статті «Значення принципів К. С. Станіславського для вокальної педагогіки»: «Правильні “завдання” [в побудові і розумінні образу] народжують “логіку почуттів”. Ця логіка в свою чергу веде до здійснення “наскрізної дії”» [23, с.27]. У зв'язку з цим надзвичайно важливим, з виконавської та, відповідно, інтерпретаторській точок зору, для співака є розуміння взаємодій слова і музики, природи музичної тканини і фактури, композиторських прийомів для усвідомлення у втіленні характеру виконуваного образу, продуманої і вибудованої логіки емоційних переживань.

Об'єктом дослідження є оперна творчість Ю. Мейтуса, **предметом** – специфіка втілення композиторського задуму у виконавському створенні образу головної героїні опери «Украдене щастя» Ю. Мейтуса.

Мета дослідження – визначити специфіку виконавської інтерпретації

образу Анни з опери «Украдене щастя» Ю. Мейтуса.

Мета обумовлює наступні **завдання** дослідження:

- 1) окреслити шлях до психологізації у жіночих образах української опери;
- 2) обґрунтувати принципи оперної творчості Ю. Мейтуса;
- 3) простежити розвиток образу Анни в опері «Украдене щастя»;
- 4) виявити основні виконавські завдання у втіленні образу Анни.

Методи дослідження. У дослідженні застосовано наступні методи:

- 1) історичний – застосовано при огляді основних тенденцій в оперній музиці першої половини ХХ ст. ;
- 2) стильовий – у зв'язку з обраною оперною творчістю Ю.Мейтуса;
- 3) системно-структурний підхід – який задіює різні види аналізу (інтонаційний, гармонічний, цілісний);
- 4) інтерпретаційний – застосований при виконавському аналізі партії Анни.

Матеріалом дослідження є клавір опери Ю. Мейтуса «Украдене щастя».

Теоретична база. Пропонована тема обумовила залучення наукової літератури з наступних питань:

- історія української опери першої половини ХХ ст. – дослідження Л. Архімовіч [2;3;4;5], М. Гордійчук [12], Л.Пархоменко [12], В. Довженко [15; 16], О.Крусь [18], М.Михайлова [26], А.Шреєр-Ткаченко [41].

- інтерпретація вокальної музики – дослідження В. Арканової [1], Т.Мадишевої [19], Д.Гнатюк [10], Н.Малишевої [23], В.Самітова [32], С.Скребкова [33];

- творчість Ю. Мейтуса – дослідження Ю.Малишева [24], Л.Архімовіч і І.Мамчура [6], Л.Баса [9].

Наукова новизна отриманих результатів полягає в тому, що вперше запропоновано виконавський аналіз образу Анни з опери «Украдене щастя» Ю.Мейтуса (на прикладі двох арій героїні), який охоплює такі позиції:

особливості взаємодії слова і музики, розкриття психологічного портрету героїні і виконавську специфіку втілення образу.

Практичне значення отриманих результатів. Матеріали пропонованої роботи можуть бути використані як в сольній виконавській діяльності, так і в педагогічній діяльності: стати матеріалом курсів з історії української музики, музичної інтерпретації, історії вокального виконавства.

Апробація дослідження. Результати роботи було апробовано на таких конференціях: «Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців» (XIX Міжнародна науково-творча конференція студентів та аспірантів, м. Харків, 22-23 березня 2019 року) та «Духовна культура України перед викликами часу» (II Всеукраїнська науково-практична конференція, м. Харків, 16 квітня 2019 року), де також надруковано тези за темою «Психологический портрет Анны из оперы Ю.Мейтуса «Украденное счастье» (опыт исполнительского анализа)». За матеріалами магістерської роботи підготовлено статтю до електронної збірки «Магістерські читання-2020».

Структура дослідження. Робота складається з Вступу, двох Розділів, шести підрозділів, Висновків, що містять підсумки роботи, Списку використаних джерел і додатків. Обсяг основного тексту – 66 стор., список використаних джерел складає 42 позиції, кількість додатків – 2.

РОЗДІЛ 1

ТВОРЧИСТЬ Ю.МЕЙТУСА В КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОЇ ОПЕРНОЇ МУЗИКИ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XX СТОЛІТТЯ

1.1. Загальні тенденції розвитку української оперної музики першої половини XX століття

Події 1917-1920 рр. прискорили розпад старих театральних систем. Відсутність необхідної культурно-освітньої підготовки нової слухацької аудиторії призвела до того, що оперне мистецтво взагалі проголошується шкідливим і беззмістовним, антихудожнім і незрозумілим для широких мас. Однак, як зауважує М.Гордійчук, «позицію наркома освіти А.В. Луначарського визначала теза, що «оперний театр в самій своїй суті є найбільш пролетарським театром і необхідним для пролетарської публіки» [12, с.347]. Опера мала стати джерелом культурної освіти для народу. Як справедливо зазначає В. Довженко, друга половина 20-х рр. – період зародження української радянської оперної творчості. З появою ідеї створення української опери, «співзвучної вимогам радянської держави, нового життєвого укладу його суспільства» [12, с.350], за словами М. Гордійчука, закономірно виникає проблема нового репертуару. «Відображення напружених драматичних конфліктів епохи, вузлових подій історії, відтворення характерів сучасників - такі завдання встали перед молодим оперним мистецтвом. <...> лунали заклики до його героїзації, до втілення сильних пристрастей», як відмічає О.Крусь [18, с.20]. Оголошуються конкурси на кращі твори, замовляються лібрето. М. Гордійчук відзначає наступний пріоритет сюжетів: 1) історичні (історія Жовтневої революції і соціальної боротьби в масштабі світовому і на Україні); 2) побутові (український побут); 3) комічні (сатира з яскраво вираженим соціальним фоном); 4) казкові.

Критики і композитори висловлюють думки антагоністичності традицій

класичної опери зі створенням опер на сучасні сюжети. Починають створюватися теоретичні основи нового мистецтва і його нові ідейно-естетичні принципи. Як зауважує О.Крусь, «нові теми і образи повинні були, як <...> вважали творці опери, привести до оновлення музичної мови, її інтонаційного ладу» [18, с.20].

Початок інтенсивного розвитку оперної творчості українських радянських композиторів доводиться, зазначає В. Довженко, приблизно на 1927-1928 рр. У спробах демонстрації сучасної проблематики на сцені, українські композитори початкового періоду радянської епохи в своїх пошуках шляхів художнього рішення і методів втілення цих нових тем, йшли шляхом використання досвіду драматичного театру, при цьому прагнучи до масовості, видовищності та доступності в поєднанні з агітаційно-публіцистичним тоном висловлювання. За зауваженням Л.Архимович, «масові видовища, театральні дієства та агітаційні вистави <...> надали безумовний вплив на творчу свідомість композиторів і драматургів. <...> Зміст їх ґрунтувався на символічному відображенні картин революційної боротьби і перемоги пролетаріату, сцен, що демонструють революційну солідарність, дружбу народів нашої Батьківщини і всього світу» [2, с.59].

Першою ж спробою показу в опері революційної теми стала опера «Іскри» І. Ройзентура (1924). Дослідники «Історії української музики» та В.Довженко відзначають неспроможність цієї спроби: «Примітивізм, схематичність “музичного оформлення” І.Ройзентуром лібрето...» [12, с.362], невисокий художній смак, захоплення джазом, «циганщиною» і стилем легкої музики кафешантанів і кабаре, народжували, відповідно «натуралістичний» характер.

Прикладом «індустріальної» музики В.Довженко називає оперу «Вибух» (1927) Б.Яновського. Відображаючи в опері теми радянської дійсності, композитор для характеристики персонажів представників робітничого класу, за зауваженням В.Довженко, використовував так звані «блатні» мотиви, фокстроти,

шансонетки, а роботу шахтарів ілюстрував засобами шумової музики. Обидві ці опери, як пишуть М.Беляєва, Т.Булат, Ю.Булка, – перші зразки опер на теми класової боротьби.

Темі життя і боротьби радянського народу присвячена опера «Розлом» (1928) В.Феменіди. На думку композитора, в опері не повинно бути традиційного кантиленного оперного співу, а також композиційно завершених музичних побудов, які гальмують дію. У музичних характеристиках, як відзначають М.Гордійчук та Л.Пархоменко [12], він орієнтується на мелодії, створювані людською мовою. Саме мовні інтонації визначили, за зауваженням дослідників, особливості аріозних характеристик. Провідним принципом опери-драми став наскрізний розвиток. В.Довженко [15] ж відзначає в цій опері прийоми зовнішньої зображальності, спрощеність характеристик позитивних героїв. Дослідники Л.Архимович та Н.Грицюк, підкреслюючи, що композитор створив діалогічну декламаційну оперу-драму, наступним шляхом відзначають внесок цього твору в розвиток української радянської опери: «Напружене музично-сценічне дійство, тонке проникнення в ритмо-інтонаційну природу живої розмовної мови, природність її вокального перевтілення і, головне, звернення до сучасної героїко-революційної ораторської інтонації» [2, с.61].

В. Довженко [15] відзначає експериментальність роботи композиторів на шляху до створення національної оперної драми. Характеризуючи оперну творчість того періоду, в цілому, як невдалу, В.Довженко пояснює це формалістським напрямком, що проявився у вигляді експресіонізму, конструктивізму, урбанізму, що і стало перешкодою для створення повноцінних реалістичних опер.

В опері «Золотий обруч» (1929) Б.Лятошинського «відбилися характерні для другої половини 20-х років творчі пошуки, провідні тенденції», за словами Л.Архимович [2, с.62]. Відображення героїчних сторінок історії, ідеї народної єдності. За зауваженням авторів «Історії української Радянської музики», цей

твір вирізняється з-поміж інших опер другої половини 20-х років, своєрідністю інтонаційної драматургії, яку визначили «широта філософських узагальнень і динамізм, безперервність і напруженість розгортання музичної думки, справжній симфонізм» [2, с.62]. Особливості цієї опери відрізняє з'єднання «принципів епічної і конфліктної драматургії, безперервного драматичного розвитку і епічної узагальненості, наскрізної музичної дії і характерної завершеності цілого» [2, с.62]. Дослідники В. Довженко, Л.Архімович та ін. одноголосно відзначають декламаційний характер мови вокальних партій, який розкриває психологічний стан героїв. Композитор широко використовує і розвиває в опері фольклорний матеріал, що надає музиці яскраве національне забарвлення. В українському оперному мистецтві це була перша опера, де різко зросла роль оркестру. Як зазначалося, «...саме в оркестровій партії дійсно симфонічний розвиток придбав контрастний тематизм», за зауваженням Л.Архимович [2, с.64]. В оркестрових номерах узагальнюються найважливіші етапи розвитку дії.

Головні герої опери Б.Яновського «Дума чорноморська» (1927-1928) мають розгорнуті вокальні характеристики. Опера побудована на різноманітному фольклорному матеріалі: румунські, польські, італійські мелодії, східні наспіви. У створенні же музичних характеристик композитор орієнтується, за зауваженням М.Гордійчука, «на епічні традиції М.Глінки, М.Римського-Корсакова, М.Лисенка, Дж.Верді» [12, с.357].

Темі історико-героїчного минулого народу присвячена опера В.Костенка «Кармелюк» (1928-1930). Тут майже немає звичних класичним операм арій, терцетів, квартетів і ансамблів. В.Костенко, за зауваженням В.Довженко, працював над жанром опери типу музичної драми і основну увагу приділяв засобам створення наскрізної дії. Особливу роль тут відіграє мелодійний речитатив.

У 1930-і рр. тривають інтенсивні пошуки реалістичних методів оперної

драматургії. Як зазначає В. Довженко, українська радянська музика цих років переживала етап свого становлення. Основна увага композиторів приділялася створенню опер, які втілювали образи нової, радянської людини, радянського народу, що бореться за соціалізм.

Твори 1933-1941 рр., за зауваженням В. Довженка [15], умовно можна розділити на 3 групи. Перша – опери українських композиторів дожовтневої епохи, які або редагувалися, або допрацьовувалися («Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, «Наталка Полтавка» М. Лисенка, обидві в редакції В.Йоріша, «Утоплена» М. Лисенка, ред. П.Толстякова), що свідчило про те, що в ці роки на сцені утверджувалася українська національна спадщина оперного мистецтва. Друга група – оперна творчість українських радянських композиторів, що пов'язана з літературною спадщиною Т. Шевченка: опери «Марина» Г.Жуковського (1938), «Доля поета» В.Йоріша (1940), «Наймичка», «Сотник» М.Вериківського (1939), «Гайдамаки» Ю.Мейтуса, В.Рибальченка, М.Тіца (1940)). Третя група – опери на радянську тематику: «Невідомі солдати» П.Козицького (1934-1937), «Трагедійна ніч» К.Данькевича (1935), «Щорс» Б.Лятошинського (1938) (однойменні опери написали С.Ждана, В. Йоріш), «Перекоп» Ю.Мейтуса, В.Рибальченка, М.Тіца (1938-1939), «Ельза Штраус» («Ельдорадо») О.Сандлер (1939), «Лелеченя» Д.Клебанова (1936, дитяча опера).

У музиці нових опер значне місце зайняли народна пісня і народні танці, які стають складовою частиною музичної драматургії. В. Довженко свідчить, що: «Не тільки оригінальні народні пісні і танці, а й інтонації народної музики органічно впліталися в вокальну та оркестрову тканину опери, служили дієвим засобом вираження почуттів і настроїв народу, переживань окремих дійових осіб» [16, с.215]. Особлива увага в цих операх приділялася, за словами В.Довженка, «показу народних мас, які борються за своє соціальне і національне визволення» [16, с.214]. При оптимістичній спрямованості оперного мистецтва В.Довженко звертає увагу на схематичність в побудові сюжетів, ситуацій,

рідкість яскравих індивідуальних музичних характеристик як позитивних, так і негативних героїв: «Більшість згаданих оперних творів були створені молодими, недостатньо підготовленими в області музичної драматургії авторами» [15, с.215].

У 1930-ті роки відбувався процес поглиблення в розвиток і оновлення художніх принципів попереднього періоду. Головною метою творчих пошуків композиторів стало, за зауваженням Л.Архимович, «бажання з більшою глибиною, масштабністю і достовірністю розкривати теми сучасності і недавнього минулого, революції і громадянської війни» [2, с.65]. Характерними рисами опер цих років стали: багатоплановість оповіді, психологізація образів, багатогранність характерів, які часто мали історичних прототипів. Бажання включити в лібрето максимальну кількість подій, як відзначають автори «Історії української Радянської музики», і приводило до хронікальності, дрібності оперної форми.

В опері «Щорс» Б.Лятошинського (1938) спостерігається шлях розвитку класичних традицій. «Цінність опери <...> полягає в тому, що вона містить багато завершених музичних оперних форм» [16, с.220], як відмічає В.Довженко. Л.Архимович зауважує, що це «...було обумовлено новими тенденціями в оперному мистецтві 30-х років (зокрема, більш пильною увагою композиторів до традицій вітчизняної оперної творчості, яка завжди відрізнялася багатством оперно-вокальних форм)» [2, с.66]. Появі опери передувала, крім симфонічної «Увертюри на 4 українські теми» (1927) і опери «Золотий обруч» (1929-1930), також в 1930-ті роки плідна робота композитора над гармонізацією та обробками народних пісень. Опера відрізняється широким симфонічним розвитком та яскравістю тематизму.

В опері «Перекоп» Ю.Мейтуса, В.Рибальченко, М.Тіца (1938-1939) використані народні пісні та інструментальні народні мелодії: поряд з українськими інтонаціями в вокальну та оркестрову тканину автори вводять

російські, татарські, грузинські пісні і танці. Однак, на догоду «народності», збіднена ладо-гармонійна тканину і досить одноманітна фактура опери: «проблема народності була в опері значно звужена і обмежена», «більшість народних мелодій, як і інших фольклорних компонентів, залишилося в опері поза творчої розробки і розвитку» [16, с.235-236]. Для характеристики дійових осіб залучена система лейтмотивів.

Опера-балет «Лелеченя» Д.Клебанова (1934) об'єднала казкові елементи з мотивами сучасної дійсності. Кожна дія – завершений, але окремий фрагмент. Чергування картин не замінить наскрізної дії. Музика, як зауважує В.Довженко [15], відрізняється простотою, доступністю і ясністю за формою. Крім інтонацій народної і піонерської радянської пісень, автор використовував також інтонації легкої естрадної музики.

Ряд творів в цей час створено на теми творів Т.Шевченка або про нього, як вже зазначалося. М.Вериківський (в опері «Сотник») створює речетативно-декламаційні завершені оперні форми, засновані на народних елементах ліричної і побутової пісні, як зазначає В. Довженко, і в подальшій опері «Наймичка» ця тенденція знаходить більш яскраве відображення.

Оскільки В.Йоріш працював як диригент з вокалістами, то закономірно в його опері «Доля поета» в вокальних партіях бралися до уваги можливості голосів. В опері багато закінчених за формою номерів-арій, ансамблів, хорів. В музично-декламаційних епізодах спостерігається прагнення до кантилени, мелодизації речитативів. Автор звертався до гармонізації найпопулярніших зразків народної музики. Л.Архимович вказує: «Робота українських композиторів під час Великої Вітчизняної війни на території братніх республік стимулювала їх інтерес до музичної культури цих республік. Поєднання локальної тематики, своєрідності народної музичної творчості та професійної бази, якою володіли українські художники, стало характерною особливістю оперної музики воєнних років, створеної українськими композиторами, нерідко

в творчій співдружності з місцевими художніми силами, сприяло збагаченню національних культур» [2, с. 128].

Перша опера, що створена в воєнні роки, – «опера-плакат» П.Козицького «За Батьківщину». Своєрідність драматичного конфлікту – позитивність всіх персонажів, ворог на сцені не показаний. Оркестрова партія представляє собою нескладну гармонізацію вокальної партії, що зумовлено і плакатним стилем твору. Далі з'являється туркменська опера Ю.Мейтуса «Абадан» (1943), патріотично спрямована. Тут способи виразності, композиція, музичні характеристики набагато глибше і різноманітніше, ніж у П.Козицького. Героїко-патріотичну ідею композитор розкриває тут через відображення війни в психології радянських людей. Творчо-переосмислений фольклор він об'єднує з інтонаціями російських і українських мелодій. «Уже тоді, – зазначає Л.Архимович, – проявилася здатність Ю.Мейтуса органічно відображати дух і стиль тієї національної культури, яка в даний момент перебувала в сфері інтересів композитора» [2, с.130]. Як відгук на жахливі події війни тема вірною і чистої любові, яка перемагає розлуку і інші перешкоди, виходить у світ наступна опера на туркменську тему Ю.Мейтуса «Лейла і Меджнун» (1946), у фокусі драматургії якої, за словами Л.Архимович, «особиста психологічна драма героїв, а масовим сценам відведена підпорядкована, “фонова” роль» [2, с.130]. У роки війни триває тенденція тематики героїчних тем і сюжетів минулого, що були покликані зміцнювати віру народу в безумовну перемогу над ворогом (Г.Таранов, опера «Олександр Невський», 1942).

Опера «Наймичка» М.Вериківського (1943) – лірико-психологічна драма за однойменною поемою Т. Шевченка. Опера проникнута народним мелосом. Емоційний виразний драматичний речитатив композитора спирається і на пісенність, і на інтонації української розмовної мови.

Однією з особливостей першого десятиліття післявоєнного часу став «рішучий поворот до сучасної теми і пошук відповідних засобів виразності, які

ґрунтуються насамперед на сучасній музично-інтонаційній сфері, яка переплავила різноманітні пісенно-танцювальні пласти - героїчні, ліричні, побутові тощо. Велике значення також мало взаємопроникнення різнонаціональних інтонаційних, ладових і метроритмічних структур», за зауваженнями Л.Архимович [2, с.132]. Розвивається також історична та історико-революційна тематика. Як відзначає Л.Архимович, «характерною ознакою драматичного конфлікту в ці роки стає пряме, відкрите зіткнення двох антагоністичних систем: радянської та фашизму» [2, с.132].

З'являються певні штампи у зображенні позитивних і негативних героїв: маршові, мажорні, призивні інтонації для героїв-патріотів, та, навпаки, різка інтерваліка у мелодіях, переважаючі дисонанси — для музичної характеристики ворогів. Однак Ю.Мейтус до створення образу комуніста Валька в опері «Молода гвардія» підходить вже тоді інакше: акцентує його глибокий, багатогранний духовний світ, який містить і незламну, але не показну героїку, і теплоту людських відносин.

Загальна риса оперної творчості того часу – зображення проявів радянського патріотизму і дружби народів – «Молода гвардія» Ю.Мейтуса (1947), «Честь» Г. Жуковського; показ післявоєнної відбудови господарства країни – «Одним життям» Д. Клебанова і О.Садлера; тематика минулого, боротьба за свободу і незалежність від соціального гноблення – «Свіччине весілля» М.Скорульського (1947-1948), «Втікачі» М.Вериківського (1948); вірність любові – «Лейла і Меджнун» Ю.Мейтуса (1946). Тривають пошуки в написанні дитячих опер: «Крива качечка» Г.Компанійца і «Муха-цокотуха» Л.Усачова.

Етапним твором тих років була «Молода гвардія» Ю.Мейтуса про подвиг юних радянських патріотів. Композитор об'єднує цивільне і особистісне начала: долі героїв з'єднані з долею всього народу. Збірний образ молодогвардійців, рельєфний і багатогранний, складається з індивідуальних характеристик

кожного з героїв і збагачується узагальненими темами-образами. Узагальнюють психологічну і сюжетну лінії хорові епізоди, передають настрій дійових осіб і малюють характеристику народу. Відмінною рисою музичної мови є органічний синтез поспівок і елементів російської і української пісенної культури, як дореволюційної, так і сучасної.

Тема возз'єднання західних областей України з УРСР втілилися в операх 1950-х років: «Загарава» А. Кос-Анатольського, «Буковінці» М.Камінського, «Мілана» Г. Майбороди. Конфлікт представлений в них як відкрите зіткнення ворогуючих класово-антагоністичних сил, вони розповідають про боротьбу українського народу проти окупантів і возз'єднання всіх українських земель в єдиній державі. Інтонації позитивних героїв виходять з фольклору, негативні персонажі - національно нейтральні. Провідна гуманістична ідея концентрується в масових сценах. Важливим в опері залишається історико-революційний жанровий нахил, розкривається тема «Людина і Революція». Намічається тенденція відображати Жовтневу революцію і громадянську війну в своєрідній пісенно-романтичній манері. З більшою інтенсивністю, як вказує Л.Архимович, «композитори розробляють фольклорні пласти – від старовинних епічних наспівів, плачів і голосінь, коломийкових і танцювальних мелодій – до сучасних пісень різних жанрів, в т.ч. злободенних частівок, жартівливих приспівок і т.д.», «велику роль відіграють інтонації революційних і масових пісень, ліричного міського романсу та ін. » [2, с 139]. У цьому стильовому напрямку в Україні першим спробував розкрити історико-революційне минуле Ю.Мейтус в опері «Зоря над Двіною» (1953), в остаточній редакції 1957 року - «Північні зорі».

Музична драма «Богдан Хмельницький» К.Данькевича (1951, 1953 1977-1978 - редакції опери) про боротьбу українського народу з польською шляхтою. Героїко-епічний, картинно-розповідний стиль музичного висловлювання. Великого значення набувають монументальні хорові сцени. Композитор

викорисовує фольклорні елементи. Мова головних героїв афектована, почуття гіперболізовані. Великий монолог стає головним засобом характеристики. За словами Л.Архимович, «...якщо в передвоєнні роки в українській опері тільки намічалася тенденція філософського осмислення дійсності, розкриття її суті за допомогою системи поетично типізованих образів, то в післявоєнні цей напрямок далі проявляється все сильніше. Увага оперних композиторів <...> направляється на глибинне висвітлення процесів вітчизняної історії, духовного життя народу в минулому, але під кутом зору сучасного художника» [2, с.141].

В 1950-ті роки поширення набуває теорія «безконфліктності» в літературі і драматургії, що відобразилась на ряді опер того часу: дозволявся лише конфлікт між «хорошим» і «найкращим» («Слава» М.Вериківського, «Одним життям» Д.Клебанова, «Від Усього серця» Г.Жуковського). Згідно дослідженню Л.Архимович, «... загальними недоліками чималого числа оперних творів <...> була неглибока розробка характерів героїв, недостатнє використання поліфонічних способів в партитурах і слабе володіння майстерністю побудови ансамблів» [2, с 143]. Видатними в цей час стали дві опери: «Лісова пісня» В.Кирейка (1957) і «Украдене щастя» Ю.Мейтуса (1959), які «демонстрували, – за словами Л.Архимович, – новий, вищий за попередній, рівень володіння матеріалом і більшу зрілість драматургічних засобів, вміння природно виявити можливості вокального людського голосу» [2, с.144].

1.2. Лінія сопранових жіночих образів в українській опері: шлях до психологізації

Як слушно відмічає М.Черкашина-Губаренко: «Вже на прикладі першої української опери — “Запорожець за Дунаєм” — видно особливості українського оперного мистецтва в цілому. Одна з них полягає в тому, що ліричні герої опери охарактеризовані за допомогою пісні та є перенесеними на

сцену пісennими типажами» [40, с.57]. Далі М.Черкашина-Губаренко зауважує, що в Україні к. ХІХ–початку ХХ ст. українські драматичні театри могли ставити п'єси виключно сільського та міщанського життя, що, зрозуміло, не могло не відбитися на виборі й оперних лібрето українськими композиторами. Також важливим моментом було й те, що, як наприклад, пише М.Гордійчук, свою «Утоплена» М.Лисенко творив, враховуючи той факт, що її виконавцями будуть драматичні артисти. Це також не могло не відбитися на образах героїнь.

Глибоко розглянуте питання психологічного аспекту української опери 1960х-1970х рр. Н. Окушко. Авторка відмічає: «До середини 60-х років у радянському музичному мистецтві затверджується концепція особистості, що означає трактовку героїв в більш широкому естетичному плані, ніж однозначний поділ на позитивних та негативних персонажів... концепція особистості в оперному мистецтві вміщує в себе багатогранний образ складної людини, що за суттю своєю відрізняється від звичної категорії “герой сучасності”» [28, с.3]. Психологізм стає важливим прийомом драматургічного мислення, в цілому, для української опери в цей час, про що стверджує Н.Окушко: «Показ людини через світ почуттів, роздумів та страждань у активній взаємодії із соціумом давав можливість соціально-філософського узагальнення основної авторської ідеї» [28, с.6]. Н.Окушко відмічає два напрямки в розвитку психологічного жанру в українському оперному мистецтві цього періоду: соціально-психологічна драма та прагнення «проникнути в інтимний світ почуттів» психіки людини, що далі приведе українських композиторів до моноопери. Досить показовою в цьому плані і є «Украдене щастя» Ю.Мейтуса, що з'являється напередодні 1960-х років.

Спробуємо на прикладі деяких знакових опер українських композиторів, прослідкувати лінію саме сопранових жіночих образів. Нами будуть розглянуті такі образи, як: Оксана («Запорожець за Дунаєм», 1863), Панночка та Галя («Утоплена», 1885), Марильця («Тарас Бульба», 1890), Катерина («Катерина»,

1890), образи русалок («На русалчин Великдень», 1920), Ганна («Наймичка», 1940), Варвара та Гелена («Богдан Хмельницький», 1951), Мілана («Мілана», 1957), Мавка («Лісова пісня», 1957).

Отже, партія Оксани в опері С.Гулака-Артемівського «Запорожець за Дунаєм» (1863) цікавить нас тим, що перш за все — це перша повноцінна жіноча партія в українській опері. Всупереч розповсюдженій тогочасній традиції мовних діалогів у спектаклі, героїня майже зовсім не має розмовного тексту, крім окремого невеличкого монологу на самому початку опери. Незважаючи на те, що у клавірі віддано партію Оксани голосу меццо-сопрано, традиція виконання така, що саме сопрано виконує цю роль. Вона дійсно написана за фактурою дещо незручно саме для сопрано, але з точки зору образу молодої дівчини, героїня вимагає більш світлого тембру голосу, позбавленого важкості та густоти меццо-сопрано, що природньо асоціюється з більш літньою жінкою в тогочасній традиції. Виконувати цю партію краще міцному ліричному сопрано (спінто), оскільки фактура насичена середнім регістром, який повинен бути озвученим.

Партія доволі насичена. Перший романс «Місяцю ясний, зорі прекрасні» представляє чистий, м'який, цнотливий, ліричний образ Оксани. Головне почуття, по суті єдине тут — туга за Батьківщиною. Мелодія побудована на повторях, секвенціях, форма періоду повторного будування. Загалом, передана одна емоція, один душевний, емоційно зрозумілий стан спокійної, врівноваженої та ніжної героїні.

Вставна арія «Прилинь, прилинь» (проста 2-частинна форма) малює той самий образ, різниця тільки в тому, що тут річ вже йде про коханого. Та сама вальсоподібність, типова для романсової лірики, у першому розділі цієї арії (до-мажор) акомпануючого оркестру, як у попередній арії. Далі другий розділ цієї арії «Орле, друже сизокрилий» (вже в паралельному ля-мінорі), має піднесений характер, жвавіший темп, дводольність (що додає танцювальність), мелодія

злітає до верхнього регістру. Загалом веселий приспів, написаний в ля-мінорі з відхиленням у до-мажор, розкриває ліричність, дівочість героїні. Типові кадансові обороти гармонії.

Більш спокійний характер, але в ключі розгортання того ж ліричного образу чуємо в арії «Ангел ночі над землею...». Оксана чекає Андрія, щоб втекти. Нерухомі, ніби стоячі, звуки в музиці оркестру, за зауваженням Л.Архимович, малюють «настрій умиротворення, ліричного споглядання» [5, с.135]. Початок арії — речитатив, практично на одному звуці, далі мелодія розгортається, додається пісенність. На словах «Тільки зорі в небі сяють» відчутні невелика емоційність та схвилювання героїні, що не порушують загальний настрій арії. Роль оркестру, як і раніше, суто акомпануюча. Арія плавно переходить у дует з Андрієм, який також носить характер пісні-романсу.

Фінальний приспів «Там за тихим, за Дунаєм» передає життєрадісність та легкість героїні. Танцювальна, стрімка мелодія, що малює радість та жвавість від повернення на рідну землю, роблячи тим самим своєрідну логічну змістовну арку з самим початком опери, першим експонуванням образу Оксани: туга за Батьківщиною у першому романсі-пісні — і радість від повернення на рідну землю у фіналі.

Незважаючи на те, що образ Оксани представлений досить широко: три сольні номери (включаючи вставну арію-пісню «Прилинь, прилинь»), дует з Андрієм, квінтет, заспів у фіналі, загалом було б рано говорити про динаміку образу, оскільки весь матеріал партії дає нам по суті типізований ліричний образ, що не переживає ніяких метаморфоз в процесі розгортання дії опери, що зручно відтіняє інших комічних яскравих героїв. Вокальна партія виписана композитором просто, з точки зору її почуттів. Але разом з тим, як зазначалось вище, в цій опері саме ця партія є найбільш вокальною: позбавлена мовних реплік, фактично речитативу, її вокальна складова потребує доволі міцного дихання та доброї співочої кантилени саме за рахунок того, що це ліричний

центр серед образів в цій опері.

Розрахування на те, що виконання опери буде перш за все драматичними артистами, зумовило деяку пасивність жіночих образів в опері М.Лисенка «Утоплена» (1885). Образ Галі (партія написана для ліричного сопрано) блідий, доволі пасивний. Галя розкриває в опері, як слушно вказує Л.Архимович, лише одне почуття, «показує лише одну ліричну сторону свого характеру. Тому її єдиний сольний номер написано в стилі ліричного романсу» [5, с.188]. Проста тричастинна форма з варіантною репризою. Загалом аріозо нагадує звичайну пісню-романс. Партія оркестру постійно дублює вокальну лінію, зображуючи досить статичне почуття ліричної туги, нагадуючи народну пісню. Слушно на це звертає увагу Л.Архимович: «У дуеті з Левком партія Галі побудована на матеріалі реплік і мелодій Левка, і ще більше підкреслює пасивність образу дівчини» [5, с.188].

Образ Панночки в деякій мірі передував появі казкової «На русалчин Великдень» М.Леонтовича та фанастично-філософській за своєю тематикою «Лісовій пісні» В.Кірейка. Особливо яскравою є її арієта-подяка Левкові за врятування «Спасибі, спасибі, я вільна рибчина». Матеріал партії невеликий, але більш цікавий, порівняно з образом Галі. Вокальна партія Панночки досить мелодійна та в сцені з Левком вона доволі індивідуалізована за своїм характером, речитативні репліки чергуються з аріозними ніжними мелодійними інтонаціями, доволі розвинутими, малюючими спочатку її мову, потім мелодія стає дедалі розвинутішою, з візерунками, малюючи ніби чарівний і нереальний світ Панночки. По суті мелодійний речитатив дає картину живої мови героїні, на відміну від музичної характеристики Галі, якій притаманна тільки зовнішня ліричність почуття. Партія Панночки не велика, але за рахунок її музичної мови вона постає більш реальною і живою, ніж Галя, оскільки саме їй властиві не тільки мелодійні й наспівні, але ще й мовні інтонації в вокальній партії, що роблять з неї живу істоту, а не просто схематично окреслений образ. Партія

оркестру підпорядкована вокальній партії, доповнюючи змінами фактури нюанси змін в промові героїні.

Л. Архімович вважає: «“Тарас Бульба” (1890) М.Лисенка – етапний твір в історії української музики взагалі й оперної зокрема. Він знаменує професійну зрілість українського музичного мистецтва к.ХІХ ст.» [5, с.202]. Щодо жіночих образів-сопрано, тут є досить розвинута партія Марильці, доволі велика: сольні епізоди у I і IV діях, велика сцена і дует з Андрієм, сцена з татаркою, ансамблі. Ми розглянемо її сольні номери, адже саме в сольних епізодах проступають важливі характеристики портрету героїні.

Перша її поява – арієта Марильці у формі мазурки, якій передують вокалізований речитативний вступ, свого роду мелодекламація «Ох, нудно як! Сміюсь, а плакати хочу...». Досить жвава музика, в ній чуємо почуття Марильці: спочатку нудьга (в оркестрі звучить ніби знесилений пунктир у вступі і далі низхідні інтонації, що немов вторять інтонаціям самого речитативу), далі різкий сплеск *sf* та вихід у вокальній партії на ля другої октави і стрімко спадаюча мелодія шістнадцятими на словах «Нащо мені срібло й золото, й алмази...» передають певним чином сторону розпещеної дівчини. Одразу різке переключення (жвавість натури Марильці) на спомин про Андрія, наче затаєність оркестру (органний пункт на “мі”, витриманий акорд), задуманість на словах «Чого бурсак мені все йде на думку», і далі наспівні, ніжні тріолі передають ліричні почуття Марильці («А він бо гарний»), висхідні тріолі в оркестрі зображують ніби легке піднесення, наче наснагу героїні.

Після речитативу, власне, звучить арієта «Я родилась у палатах, щоб на світі красуватись». Характер мазурки доволі легковажний, танцювальний. Підкреслений пунктир та мелізматика передають грайливий настрій молодої дівчини-полячки, кокетки, яку не тривожать глибокі й сильні почуття. Мазурка, в цілому відповідає лірико-кolorатурному сопрано, зазначеному у клавірі, малюючи й тембрально характер деякої безтурботності.

Зовсім інша її друга сольна арія «Лийтесь сльози». Посилена хором, звучить вже напружено, емоційно, болісно, передаючи глибокі переживання, велику силу вираження почуттів. Вокальна ж партія тут свідчить скоріш, що фактично ця арія написана для іншого голосу. В порівнянні з першою арією-мазуркою, більш підходить до міцного сопрано: лірико-драматичного (спінтового), бо потребує, перш за все більшої витриманості апарату у цій фактурі, а також більш яскравих барв для вираження глибини та сил почуттів, закладених композитором: це і плач, і голосіння, і болісні переживання, наголос-благання, великий драматизм й напруження у кульмінації. Тут ми бачимо драматично насичений образ, кардинальний, в порівнянні з мазуркою: героїня, що істинно й глибоко спроможна переживати біль свого народу, трагедію минаючих життів та одночасно страх і біль, знесилення. Саме насиченість фактури оркестру та включення хору посилює значною мірою драматизм, голос потребує тут доволі сильної емісії, щоб мати спромогу звучати над хором й перелітати оркестр. Далі йде доволі розвинутий дует з Андрієм. За думкою Л.Архимович: «Цікаво також відзначити, що в мелодиці партії Марильці, коли вона говорить про своє кохання до Андрія, польські інтонації зникають і з'являються українські...» [5, с.220].

У цей же час з'являється опера М.Аркаса «Катерина» (1890). Це є перша українська опера на шевченківський текст. Композитор створює глибокий, трагедійний образ головної героїні — розвинута характеристика Катерини від безтурботної закоханої дівчини до піку драматизму у фіналі (прощання з дитиною), до розгорнутої сцени самогубства («Колискова» Катерини, арія «Мій батечку, мій братіку, хоч ти не цурайся»).

Як зазначає В. Ревенко, «...грішне материнство Катерини складає предверистську-примітивістську, передекспресіоністичну рису художнього мислення, втілену у спрощених формах оперної драматургії» [30, с.135]. Дослідник також зауважує про певну диспропорцію опери: тут нема звичайного

закону симетрії, «композиція опери складає велике динамічне й емоційно-образне *diminuendo*: від світлої обрядності I дії до “паніхіди за живу” III дії» [30, с.138].

Дослідники О. Сердюк та О. Уманець вказують на те, що опера створена за принципом наскрізного розвитку вокальних сцен, що «підводять розвиток сюжету до розгорнутої кульмінаційної сцени III акту» [що присвячений одній Катерині (перш за все два її монологи)] та «основним композиційним прийомом тут є моносцена, характерна для жанру лірико-психологічної опери» [34, с.183].

Катерина — одна з перших глибоко розвинутих характерів героїнь амплуа сопрано, на відміну від попередніх героїнь, де жіноча лінія в опері виступала ніби доповнюючою барвою до головних діючих персонажів, чи виражала суто типізовані емоційні нюанси. Тут бачимо кроки й спроби автора створити складний, розвинутий образ — від люблячої молододі дівчинки, що мрійлива та наївна у щирості свого кохання до зламаноді жінки, яка у розпачі і смуті, відчаї впевнено зважується на самогубство. Разом з настроєм та почуттями героїні змінюється і її вокальна партія: як зазначає Л.Архимович, спочатку «переважають інтонації ліричного побутового романсу з елементами традиційної оперної віртуозності...», поглиблення драматизму відповідає більш тісному зв'язку партії «з народними джерелами... з народними плачами та голосіннями» [3, с.271].

Сольні епізоди сповнені кантилени, є інтонаційна близькість до українського музичного фольклору, що виявляється в поєднанні вокальності з декламаційністю. Деякий прояв передбачення явищ театру початку XX ст. виявляється у певній афектації та мелодраматизмі окремих епізодів. Дослідники О.Сердюк та О.Уманець зауважують: «На відміну від багатомодних та емоційно піднесених фіналів більшості українських опер того часу епілог “Катерини” позбавлений зовнішньої афектації. Опера завершується аріозно-речитативним монологом Катерини» [34, с.183]. Саме це при виведенні жіночого образу

призводить до правдивого показу страждань та душевних мук молодій жінки.

Вокальна партія Катерини підходить до лірико-драматичного сопрано, що здатне передати різні відтінки настрою та переживань Катерини. Емоційні кульмінації, що сягають краю діапазону повинні бути сповнені глибокого проникнення до сфери образу героїні. Разом із тим оркестрова партія позбавлена розвинутості, що потім буде яскраво виражене у Ю.Мейтуса в «Украденому щасті», коли оркестр розкриватиме не тільки почуття героїні, але ставлення самого композитора, що виражається у симфонічного розвитку та певному тематичному мисленні.

В опері «На русалчин Великдень» (1920) М.Леонтович звертається до легенд, казок, показу нереальних істот живою людиною, що потім ще більше буде втілено в «Лісовій пісні» В.Кирейка, вже в 1957. Щодо жіночого образу, то тут слід зазначити змалювання колективного образу русалок, це ніби одна єдина істота «з безмежним діапазоном настроїв і почувань», за висловлюванням М.Гордійчука [13, с. 58]. Композитор подає нам окремі, індивідуальні портрети русалок.

Заклик Першої русалки «Гей, часу не гайте, кохані сестриці...» – практично речитатив. Жвавий темп малює швидкоплинність появи русалок, носить зображальний характер. В оркестрі низхідні інтонації секунд ніби зображують хвилі річки, на закликах «Гей! Гей!» чуємо майже сплеск води.

Вокальна партія Першої русалки і хор русалок «Чи всі ви русалки покинули дно?...» тримається на повторюванні фактично одного мотиву. Тональна нестійкість (в партії оркестру) ніби зображує живу воду, течію, з якої з'являються ці істоти. Мотиви низхідних секунд ніби вирости з акомпануючого оркестру, з Заклику, але тут він вже збагачений інтонаційно та розвинутий гармонією. М.Леонтович додає нестійкість низхідними хроматизмами, а поспівки-мотиви переміщуються у більш низький регістр (ніби русалки занурюються глибше у воду). Гармонічна нестійкість наче передає

фантастичний й загадковий світ цих істот.

Пісня Другої русалки і хор «Тихо діброва зітхає, стомлений люд спочиває...» написана у простій тричастинній формі, де крайні частини — речитатив (на звуці мі першої октави), ніби картина ворожіння, таємничості, у тридольному розмірі на витриманих акордах вальсоподібна речитація. Серединний розділ нагадує аріозо, доволі мелодійне, «Зорями небо яскріє», витримане у тональності ля-мінор мелодійному із відхиленням у фа-мажор і швидким поверненням у основну тональність. Мотив на словах «Зорі руками, ті, що над нами» викладений триолями і нагадує переінтонований мотив заклику першої русалки із партії оркестру, та розвинутий варіант мотиву сцени першої русалки. Партія Другої русалки написана для мецо-сопрано, але в даному випадку вона нас теж цікавить, оскільки тут, за слушним зауваженням М.Гордійчука [13], мова йде не про один конкретний жіночий образ і не про кілька, а скоріше про колективний образ жінки фантастичного світу, жінки-таємниці, представлений у різних настроях і хвилях почуттів.

Пісня Першої русалки і хор русалок «Перестав мене милий любити...» відзначається інтонаційною виразністю, написана доволі прозоро з точки зору розвитку партії оркестру. Обидва куплети повторюються вокально точно, але посилення емоційності та болю від того, що русалка не діждалась свого коханого передано партією оркестру. На словах «Довго ждала, сподівалась» чуємо нагнітання (висхідні октави низьких голосів та включення поліфонічності у розвитку партії оркестру на фоні незмінної мелодії) і далі фінал цієї пісні, після запитання хору русалок «Нащо жити?», — кульмінація розповіді русалки, (*affettuoso*), тривожні тремоло в оркестрі (струнна група), спочатку речитація («Цілу ніч над Дніпром я блукала»), далі поява в оркестрі синкоп (що дають посилення враження болю та відчаю від розпачу через втрату надії русалкою), тональна нестійкість(як емоційне посилення). Свого роду емоційні сплески русалки: низхідні, спадаючі інтонації, часті відхилення від основного ре-мінору,

і затвердження основної тональності на останніх фразах «Упала до вас я, сестриці», вихід на ля другої октави («Ой гори, ой світи») – сплеск болю, та знов спад — як розпач та неспромога щось змінити, і тихий спомин “білолиций” вже на *piano*. Вся пісня мелодійна, проста за структурою, легко запам’ятовується, емоційна і водночас разом з простотою висловлювання інтонаційного матеріалу дає відчуття плачу-спомину русалчиного життя. Дуже підходить до ліричного сопрано, здатного передати світлу барву ніжної, цнотливої русалки, та горе їй це не голосіння, а скоріш — невеликий монолог-розповідь.

В пісні Другої русалки «Я на світі жила сиротою» три куплети з абсолютно однаковою мелодією. Посилення психологізації розповіді цієї русалки М.Леонтович досягає за допомогою, перш за все, модуляції кожного куплету угору: 1 куплет — b-moll, 2 куплет — c-moll, 3 куплет — ще більше емоційне забарвлення гнітючості внутрішнього стану русалки, болю-плачу, посилення глибини почуття, вже модуляція на кварту угору f-moll. Навіть в логіці слідування тональностей бачимо, що завершується пісня в тональності мінорної домінанти щодо першого куплету. Партія оркестру написана за принципом варіативного викладення. В першому куплеті *piano* «Я на світі жила сиротою, і у найми пішла ще малою...» (простий період повторної будови) — це ще просто так зване «знайомство» з другою русалкою. Викладена в оркестрі партія написана акордами, акомпануюча гомофонно-гармонічна фактура; модуляція у тональність субдомінанти, es-moll, та завершення у фрігійському сі-бемоль (з додаванням до-бемоль, другого низького ступеню, що ніби посилює щемливу інтонацію в оповіді).

В другому куплеті (*mf*) «Я у пана була у покої, — не жалів він мене молоді...» мелодія незмінна зовсім, але вже сприймається болісніше в розповіді героїні цієї сцени завдяки партії оркестру: глибше хвилювання, в оркестрі восьмими звучать на *staccato* акорди, це ритмічне прискорення сприяє відчуттю

ніжності й болю, одночасного безсилля й спокою.

Третій куплет (*forte*) «Він віночок одняв, і в ті хвили я упала до вас, сестри милі...» описує у двох фразах кінець життя земного і початок життя русалчиного. Висхідний хроматичний хід в оркестрі, короткі низхідні пасажі шістнадцятими, продовжені фігураціями в кінці куплету-періоду, малюють ніби хвили води, або безсильність істоти перед минулим. Музична фактура викладання прозора у всьому клавирі, але оркестр передає тонкі емоційні нюанси кожної думки русалки. Це все ніби ескізи до великих почуттів, натяки на них. Загалом, партію Другої русалки може виконувати драматичне сопрано, що здатне передати глибокі почуття в тембрі голосу.

Аріозо Нової русалки «Ой лихо мені, не знаю...» – це перша та єдина характеристика з усіх попередніх, яка відрізняється перш за все наскрізним розвитком, що дає змогу композиторові й виконавиці передати більш складну палітру почуттів та емоцій. Саме в цьому аріозо ми можемо вже говорити про психологізацію образу. Не випадковий і вибір у зв'язку з цим саме форми аріозо, а не пісні, як в попередніх характеристиках, де сама форма пісні власне наче узагальнює почуття, що логічно веде до певної типізації, спрощення характеру. Адже попередні істоти — це вже русалки, кожна зі своєю історією, котрі певний час живуть у водах та деякою мірою, хоча й не забувши своє земне існування, але все-таки є частиною води, цього світу, далекого від виміру людини, на відміну від нової русалки, яка внаслідок саме невеликого часу перебування доки у стані цієї істоти, ще рветься до світу, з якого вона сюди потрапила. Саме форма аріозо та обраний наскрізний розвиток допомагають створити М.Леонтовичу більш живий, наближений ще до людини образ, адже саме вона потім рятує козака. Усе аріозо відрізняє певна тональна нестабільність. Експозиційний розділ починається в *h-moll* («Ой лихо мені, не знаю чи тут я чи там, в тім краю?»). Невпевненість русалчиного положення у вимірі та просторі передається численними відхиленнями. Мотив статичний, низхідний, блідий, у

натуральному мінорі. Саме оркестр передає цю невпевненість, розгубленість русалки: з одного боку витриманий хроматичний хід на пів-такту фа – фа-дісз у мелодичному положенні, з іншого — доволі не стійка гармонізація чисельних відхилень, що завершується нонакордом IV ступеню з низькою квінтою і далі серединний розділ фактично розгортається поза тональністю — відміна знаків альтерації у ключі та численні відхилення у різні тональності. Далі *afettuoso* («Пішла до Дніпра... ой круча...») — спомин про свою смерть: падіння та перетворення на русалку. В вокальній партії — це мелодекламація, короткі поспівки, майже речитація в кінці розділу. Увесь спектр переживань та “хвиля ревуча” виростає саме в партії оркестру: бурхливі тріолі, що підводять до кульмінації падіння, розгортання партії регістрово, зростає діапазон, що досягає вже більшого розмаху, в порівнянні з попередніми репліками. Заклучний розділ («А серце болить, о Боже!») знов повертає до початкового h-moll. Це спомин, біль з глибини душі, оркестр дублює мелодію, наспівну, кантиленну, що складається з двох мотивів, які повторюють один одного, завершуючи після тоніки раптом фінальний акорд Fis-dur. Саме ця тональна нестійкість передає у цьому випадку світ казковий, феєричний, доки не зрозумілий для Нової русалки, звукозображуючи істоти, що, здається, далекі від людини.

Натомість вступ Першої русалки, хор і танець русалок відрізняється знов тональною визначеністю (A-dur). Теситура, як і в попередніх появах усіх русалок не висока (тут взагалі досягає фа-дісз другої октави у вокальній партії). За характером — легкий танець. Ритмоформули нагадують першу появу русалки, це її своєрідна барва-настрій: тридольність, вальсовість, легкість та дівоча ніжність, що була до її першої пісні («Перестав мене милий любити»). Тут вона знов постає, як істота, що забула своє земне існування та не хоче його згадувати: «Минулі навіки забудемо дні, сховаємо їх під лататтям на дні...».

Після сцени з загадками для козака знов з'являється на дуже короткий час Нова русалка. Ця поява цікава тим, що її заклик до Бога, чи майже й фактично

розмова із самою собою на словах «О, боже, мій милий боже, вгадати він не зможе» — звучить на незмінному мотиві заключного розділу її аріозо (в аріозо на словах «А серце болить, о, боже» — тоді музика знов верталась у тональну стійкість, та з'являлись людські, зрозумілі й прості, а не русалчині, несталі та гармонічно не стійкі, інтонації та гармонізація), тут чуємо, як вже сказано, той самий мотив-мелодію, але вже в тональності на малу терцію вище, в тональності ре-мінор (заклик сягає ля другої октави у вокальній партії). В цій тональності мелодія звучить вже болісніше, як плач, переживання, розпач, партія оркестру восьмими, розкладеними акордами, ніби передає хвилі води. Завдяки цьому ритмічному прискоренню в оркестрі складається враження ще більшої схвильованості саме людини Нової русалки, а не фантастичної істоти, що повністю належить до цієї стихії.

Як пише М.Гордійчук, «оркестрова партія, незважаючи на її очевидну в ряді епізодів ескізність, не зведена до ролі супроводу, як це було в ранніх українських операх» [13, с.60]. Усі русалки, за його думкою, сприймаються однією істотою — «жива, багатостраждальна, гнівна, пристрасна — з безмежним діапазоном настроїв і почувань» [13, с.57-58]. Індивідуальні «портрети» теж більшою мірою сприймаються скоріше, як барви збірного образу однієї фантастичної істоти.

Проте, це опера, де багатогранно малюється саме жіночий портрет. Оскільки саме розкриттю жіночості взагалі присвячена ця опера, головні дійові особи — русалки — їх настрої розкриваються також і в хорових сценах. До появи цієї опери, творів, де фактично є тільки жіночий образ наскрізного розвитку, та присвячено виключно жіночим лініям персонажів, не було. Оскільки сприймаємо цей образ як «колективний», перед нами постає героїня, що вже не є лише віддзеркаленням подій та вчинків за сюжетною лінією окремих персонажів, вона сама є та сила, що рухає фабулу. Тінню, окремою фарбою, виступає образ козака. Ми бачимо зібраний, але все-таки єдиний образ

наскрізного розвитку істоти фантастичного виміру, названу русалкою, де фактично це є одна багатостраждальна жінка. Тому, в принципі, складається стійке враження, що партії русалок можуть виконувати співачки приблизно одного амплуа голосу: драматичного, лірико-драматичного (спінтового) сопрано. Саме фактура вокальної партії (певна кантиленність, виразна мелодекламаційність, перш за все — діапазон: мелодії не сягають вище ля другої октави та нижче сі-бемоль малої октави, написані більшою мірою середньому регістрі), суто технічні моменти вказують на пріоритет цих амплуа сопрано.

Великим досягненням у створенні глибокого цілісного образу наскрізної дії, якому притаманна внутрішня динаміка, можна вважати «Наймичку» М. Вериківського (1943) та головний жіночий образ в цій опері — образ Ганни. Стиль М.Вериківського «поєднує в собі мовну виразність з мелодійною наспівністю української народної пісні», за словами Л.Архимович [7, с.124]. В цій лірико-психологічній музичній драмі, за зауваженням Л.Архимович, композитор створив музичний портрет Ганни «повністю на фольклорній основі шляхом дбайливого добору і узагальнення типових його рис і особливостей» [7, с.116], показуючи душевний стан, еволюцію почуттів героїні, навіть її вік, в залежності від дії в опері. Сама партія досить велика, написана для міцного лірико-драматичного сопрано, найбільш насичена своїми появами саме в I дії: це і монолог Ганни «Я ледве добрела... Ой, тумане, тумане» — прощання з сином, де оркестр доповнює емоційні переживання та коливання Ганни. Тут її вокальна партія ще мелодійно та ладотонально самостійна, на відміну від останніх картин, де вона становитиме у вирі оркестру єдине ціле з ним, де голос стане вже інструментом у музичній фактурі партитури. Її характеристика продовжується арією «Уже третій рік минають дні і ночі», це плач, стогін. Емоційно насичений дует з Оксаною. Сцена-плач представлена її монологом, момент, коли вона приймає рішення стати наймичкою «Нудьга моя зростає

щохвилини, кому в житті повідати її»: тональна нестійкість, зміна темпів, метроритму — все це обумовлено наскрізною дією її монологів, що посилюють таким чином глибину переживань, допомагаючи розкрити драматичний перелом у долі Ганни. Інтонаційний склад і, відповідно, фактура цілком слідують за мовним текстом, передаючи найменші нюанси, малюючи найбільш правдиво-насичений портрет Ганни. Дуже драматична за силою розгортання музики та вокально й психологічно напружена сцена зустрічі з сином — арія «Сину! Невже він? Який же він хороший». Каталізатором сцени стає колискова, яку Ганна співає своєму синові, що драматургічно посилює відчуття співпереживання героїні, її болю, неможливості іншого шляху бути з дитиною. Друга дія майже не дає нам змоги вокально прослідкувати характер Ганни, тільки кілька окремих фраз, але музика, що йде ніби загальним дисонансом неспроможності спокою Ганни, танці, пісні, краще передає контраст з точки зору психологізації образу, її болісне переживання під час весілля сина. Та третя дія зображує вже зовсім стару Ганну. Це виявляється в її вокальній стилістиці: більш спокійні, майже декламаційні звороти, середній регістр, спокійна мелодика передають враження втомленої, знесиленої жінки, превалюють мовні інтонації, тут уже немає емоційності й пристрасної натури Ганни, що з'являлась в перших картинах опери, нема тих напружених верхів краю вокального діапазону, сплесків, вигуків, живої мови з її злетами та спадами. Пісенність, притаманна молодій Ганні поступається перед тихими, енергетично слабкими декламаційними зворотами, урівноваженими емоціями. У вмираючої Ганни тільки у дуеті з сином Марком («Тітко Ганно, що з вами?»), коли вона робить зізнання перед смертю, з'являється, ніби нагадуючи про її молодість, (своєрідна музична арка до юної Ганни) емоційно-бурхливий сплеск, проте дуже не тривалий (вражаючи гаммою почуттів в оркестрі), що ніби естафетно продовжує зізнання Ганни.

В опері К.Данькевича «Богдан Хмельницький» (1951) нас цікавлять два

жіночі образи: Варвара (драматичне сопрано) та Гелена (міцне ліричне, лірико-драматичне сопрано). Обидва жіночі образи представлені сольними характеристиками, що представляють собою сцени на початку та в кінці опери.

Варвара — літня жінка, тому й виконання її призначене для драматичного сопрано, насиченого тембрально, здатного передати глибину драматичної історії героїні, відданої своїй країні, що болісно переживає за її долю. Речитатив та арія Варвари I дії «Заснув твій друг, заснув назавше...». Саме арія починається зі слів «Не сила нам терпіти далі...» — сповнена рішучості, відчаю та заклику до помсти. Партія оркестру, починаючи зі слів «Святої помсти б'є година», де Варвара проголошує саме заклик до помсти за Україну і народ, дублює мелодію. Підключається хор, який повторює мелодію-заклик, що посилює масштаб, значущість слова та відчуття патріотизму героїні, її самовідданість. Репризне проведення початку арії (на словах «Покари й помсти б'є година. Богдане, військо веди в похід!») посилюється дублюванням вокальної партії Варвари, досягається ефект героїчної рішучості героїні. Арія теситурно не висока, головна кульмінація припадає на фінал заклику «Тебе чека народ». Проста 2-частинна форма. Без зайвих сплесків, передає єдиний, впевнений характер головної думки: уперед. Уся арія сповнена одним настроєм. Щоб не втратити величність та гідність образу, виконання потребує врівноваженості. Вона, Варвара — це впевненість та міць народу, це біль й сама Україна, широка мелодія, наспівність, сильний характер.

Іншою важливою сценою-характеристикою Варвари є сцена смерті з IV дії «Богдане, в твої дужії руки». Сцена невелика, але драматургічно завершена за будовою. Варвара віддає своє життя за Богдана, за Україну, що для неї практично в тій ситуації однаково. Останній емоційний сплеск, думки її звернені до країни, до Богдана Хмельницького: «Ти чуєш, як плачуть знедолені діти». Низхідні малі секунди, емоційна кульмінація на словах «...а кров безвинних довіку хай буде нам світочем помсти...» наче з останніх сил (мелодія

сягає соль другої октави). Наступні пунктирні ритми висловлюють впевненість у своєму вчинку й віру у перемогу України, її слова звучать, як прохання й одночасно, як заклик й благання. Оркестр в унісон дублює репліки на *mf*, посилюючи біль та драматизм. Останній речитатив вмираючої отруєної Варвари (тріолі фа-дієз зі стрибками на кварту угору), як відлуння заклику боротьби, вона вмирає з ім'ям України на вустах.

Зовсім інакше, протилежно змальований образ Гелени. Оповідання Гелени з II дії «У неволі у злого тирана я томила тяжкою журбою». Тричастинна репризна форма. У репризному проведенні на словах «О, коханий, не віриш, не віриш» синкопи, що супроводжують тему мелодії, посилюють переляк та каяття героїні, котра готова вмерти, або робить вигляд, задля того, щоб їй повірив Богдан. Уся її мелодійна мова передає плач-розпач. Емоційний фінал («Я готова... Вбивай») майже крик-розпач, злет вокальної партії до краю робочого діапазону, сі-бемоль другої октави. Вокальна партія відрізняється мелодекламаційністю, композитор слідує за словом, та ми чуємо майже мовні інтонації в сцені.

Речитатив і арія Гелени III дії «Ні, я не замовчу» продовжує, але не завершує фактично характеристику Гелени. По суті, в сцені з Лізогубом, яка наслідує за арією, ми не чуємо зради, навпаки, вся її промова говорить про те, що вона не хоче зраджувати Богдана, не може цього зробити, та вочевидь саме цьому й зраджує, оскільки вона, на відміну від Варвари, слабша за характером взаємодії з оточуючим світом, в неї немає стрижню. Речитатив змальовує різку відмову, сухі інтонації. Рішучість мови підкреслює пунктир, висхідні та низхідні, спадаючі квінти ніби передають твердість початкового рішення. Арія «Журні, змарновані дні... не відчула я серце велике» починається у до-дієз-мінорі. Плавність інтонацій та мови передає ніжність, каяття й теплоту Гелени. Вона співає про своє кохання, тому звучать ліричні інтонації, наспівна мелодія, оркестр підхоплює сповнену ніжності й любові мелодію, посилюючи почуття

Гелени. Зміна настрою відчутна в розділі на словах «Лігво звірине — не лігво звірине, тут своє щастя знайшла». Висхідні й низхідні кварта — як впевненість у своїй вірі, палкому почуттю до Богдана. Динамізована реприза (ускладнення фактури оркестру, зміна ритму мелодії, її наступний розвиток, вихід у вокальній партії до краю діапазону) звучить драматично, із відчаєм. Зображується образ Гелени, що хоче смерті задля того тільки, щоб не зрадити Богдана. Жінка благає змінити наказ, не вбивати Богдана. Але тут же, у продовженні сцени ми чуємо ніби коливання, сум'яття Гелени від загроз зрадника Лізогуба. Її репліка «О Боже!», що звучить тричі, змальовує кардинально різні почуття, що захоплюють героїню. 1й раз — біль та відчай, низхідна квінта у вокальній партії (водночас в оркестрі звучать тривожні й емоційні тріолі), 2й раз — переляк, страх перед загрозами (благання, в оркестрі *ff* різкий *cis-moll*, момент зламу), 3й раз — в кінці сцени висхідна квінта, ніби безвихідність, безсилля на фоні тремоло дерев'яних духових та *pizzicato* струнних, шляхтянка здається. Якщо останні слова Гелени звучать, як визнання у скоєному, не кається, а скоріш програш перед сильнішим зрадником, то останні слова Варвари змальовують образ сильної, вірної своєму народові, своїй Батьківщині, не зламаній ні перед чим жінки.

За слушним зауваженням Л.Архимович та Т.Каришевої щодо опери Г.Майбороди «Милана» (1955), «важливою рисою опери є внутрішній зріст образів в залежності від зміни драматичних положень і розгортання сюжету. Найбільш послідовно це виступає в характеристиці головної героїні — Милани. Якщо в 1й картині її показано в лірико-елегійному плані, милування природою, спогади про коханого [це її поява «Весна, природа оживає», де ми чуємо переживання про Василя, далі ліричний дует з Василем «На карпатських горах ніч весняна стоїть»]..., то далі цей образ набуває героїко-патріотичних рис...» [4, с. 209]. Партія написана для лірико-драматичного сопрано, досить велика: містить сольні номери, розгорнуті дуети.

В Аріозо Милани з III дії «Моє вірне дівування, мої милі сподівання не

дали мені розрадоньки...» теситура вокальної партії у межах соль другої октави, тобто невисока, майже розмовна. Це дає змогу співакці задіяти грудний резонатор, надаючи більшій глибини та насиченості тембру: її переживання глибокі, це не крик, а біль. Доволі довгий вступ змальовує картину внутрішніх переживань героїні, її плачу. Фактура оркестру насичена підголосками, дублюванням вокальної партії, передає сильний відчай та біль Милани. Репризне проведення теми з дублюванням посилює ці почуття героїні. Після сцен Милани з Йолан («Я вітаю тебе, сестронько»), Рушаком («Як рада я, що бачу вас») йде емоційно-насичена сцена з Шибакком («Здорова будь, Милано»). Тут виявляється громадянська позиція героїні, емоції зашкалюють, звучить розгорнута арія-відповідь Милани «Так ось чого сам пан Шибак прийшов». Арію характеризує широкий вокальний діапазон, ритмічна мінливість, що гостро передає зміни настрою, пунктир підкреслює рішучість відмови від зради. Розмовні інтонації (на словах «Нехай найгірше буде»), близькі вже до мовних. Посилюється драматизація, сміливість Милани, воля («Краще піду у чужую чужину»). Ще більш розширюється діапазон вокальної партії, що передає розпач героїні й одночасно неприступність. Вокальні фрази перемежуються з речитативними, що додає близькості до мовлення. Мідні духові в оркестрі у кінці дуету посилюють та поглиблюють внутрішнє напруження героїні на словах «...вже краще смерть».

Ще більш напруженою є сцена Милани з Шибакком у IV дії («Де ви взялися, старосто?»). Вже у вступі остинато передає тривожність. Далі м'які інтонації удаваного спокою, прозорий акомпанемент оркестрової партії передають ніби здивування, полохливість героїні («Та що ви хочете сказати?»). І потім на її словах «Так, скажу вам правду» — натиск, сміливість, рішучість (знов посилені пунктиром), в оркестрі з'являється дублювання вокальної партії. Засобами симфонічного розвитку, розгорнутою вокальною партією стверджується сміливість героїні за свої ідеали та цінності, висвітлюючи її сильний та

незломлений характер перед ворогом.

Далі драматично й одночасно ніжно образ героїні висвітлено у сцені зустрічі Василя та Милани («Мілана!... Це ти, ти вернувся до мене»). Знов звучать м'які мелодійні інтонації у речитативі, знов перед нами постає любляча жінка. Після дуету «Доле невірна, тебе благаю» звучить останнє аріозо Милани на фоні хору («Не треба, милий»), яке відрізняють м'які інтонації, на фоні розвитку в оркестрі прийомами поліфонізації глибоких почуттів Милани, все більш слабкіші та згасаючі аж до останнього «Прощай», що проговорюється вже у безвисотній системі.

В основі музичної драматургії опери В.Кирейка «Лісова пісня» (1957) – головна ідея Л.Українки. Як зазначає К.Майбурова, це «... втілення теми суперечності між покликанням людини, її творчими устремліннями та буденною реальністю, справжньою поезією життя і дріб'язковим животінням» [21, с.16], засудження тогочасного класового суспільства. Образ Мавки — це ніби поетичний ідеал, який має найчистіші якості духовної людини, що здатна заради щастя іншого до самопожертви. Її головні риси: щирість, любов до покликання, до природи, мистецтва. Музична характеристика Мавки, як зауважує К.Майбурова, ґрунтується на інтонаціях української ліричної пісні й романсу. Аріозо Мавки «І снилися мені» малює ніжність, вразливість, добро героїні. Конфлікт в опері розкривається здебільшого через ансамблеві номери. Драма Мавки розкривається у її дуєті з Лукашем (II дія), де вона намагається переконати його слідувати за своїм покликанням. Дуже виразними, емоційно забарвленими є її сольні епізоди: розповідь «О, дідусю! Як страшно там було» та арія «О не журися за тіло» (у фіналі оркестр посилює щемливі інтонації в партії Мавки). Прозора оркестровка під час звучання партії Мавки — контраст саме її почуттів та болю. Арія досить розгорнута, висока теситура у найбільш тонких моментах розкриття сили її почуттів, і, як наслідок психологізації образу Мавки, особливо яскраво зчитується у наступному прозорому,

елегійному нагаданню Лукаша, що підноситься до найвищого натхнення. Психологізація образу Мавки є тут здебільшого з ідейної точки зору. Чиста душа героїні розкриває свою внутрішню суть, коли гине. Ідея ствердження перемоги кохання та творчості. Партія Мавки написана для легкого ліричного сопрано, здатного передати цю чутливість, казковість, її крихкість та ніжність, оспівану у творі.

Отже, підсумуємо. Менш ніж за сто років українськими оперними композиторами був пройдений шлях від типізованого жіночого образу, окресленого однією барвою почуття, до складних й глибоких образів багатостраждальних, духовних, складних героїнь сопранових партій. Треба також зазначити той факт, що більшість цих партій підходить до міцного ліричного або лірико-драматичного сопрано, вокальні партії жіночих образів не відрізняються колоратурною технікою та пасажами, а навпроти їм притаманна — чутливість, співочість, найчастіше народність інтонацій, що може теж свідчити певною мірою про закладення певного ступеню до психологізації вже від початку, де саме техніка по суті відходить на другий план, поступаючи місце перш за все глибині переживань.

1.3. Творчий портрет Ю.Мейтуса

Досить повну картину творчого життя Ю.Мейтуса дають в своєму нарисі про життя і творчість композитора Л.Архімовіч і І.Мамчур [6], а також Л. Бас [9].

Народився Ю. Мейтус 15 (28) січня 1903 року в містечку Єлисаветграді (нині - Кропивницький) в родині лікаря. Учень Г. Нейгауза, ще в дитячі роки він захоплюється композицією. Ю.Мейтус брав уроки композиції у В.Дешевого, котрому показував свої перші твори (романси і балади на вірші поетів-символістів М.Лохвицької та І. Северяніна). Саме він направляв інтереси Ю.Мейтуса, як зазначають Л.Архимович та І.Мамчур [6], в сторону театру. Ю.Мейтус часто бував на виставах українських артистів з відомої трупи Колесніченко, це визначило його інтерес до театрального мистецтва. У 1923 році Ю.Мейтус вступає до Харківського музично-драматичного інституту по класу композиції до професора С.Богатирьова. Захоплення оперною і вокальною музикою посилюється під час роботи концертмейстером в Харківському театрі опери і балету. Робота сприяє досягненню принципів вокального мистецтва, знайомству з законами музично-сценічної драматургії завдяки спілкуванню з великими майстрами радянського музичного театру: диригентами А.Пазовським, І.Паліциним, Л.Штейнбергом, режисерами І.Лапіцьким, М.Боголюбовим, хормейстером В.Штоком.

1926-1932 роки відзначені творчою роботою Ю.Мейтуса з видатним українським режисером Лесем Курбасом, який в 1926 перевозить з Києва до Харкова театр «Березіль». Вистави Л.Курбаса були відзначені пошуком нових засобів сценічної виразності. Дослідники Л.Архимович та І.Мамчур [6] свідчать, що композитор і режисер працювали в тісній творчій співдружності. Вони разом визначали характер тем і методи їх розвитку, намічали епізоди, в яких музика повинна була грати особливо важливу роль і нерідко ставала

виразником основної ідеї, створюючи узагальнений характер всієї сцени або окремого персонажа. Дослідники Л.Бас [9], Л.Архимович та І.Мамчур [6] слушно вказують, що в театрі Л.Курбаса формувалися деякі стилеві і музично-драматичні принципи творчості композитора. Тоді ж Ю.Мейтус всерйоз замислювався про створення опери. Композитор пише музику для театру Пролеткульту, співпрацює з режисерами «Березілю», Харківського державного драматичного театру ім. Т.Г.Шевченка (1933), пише для кіно, робить дослідні обробки народних пісень, пише кілька пісень для репертуару К.Шульженко.

На початку 1930-х років Ю.Мейтус захоплюється українським фольклором і пошуком оригінальних прийомів його обробки. Інтерес до народної пісні обумовлений зустрічами і розмовами з відомим письменником, мистецтвознавцем і бандуристом Г.Хоткевичем, актором Ф.Лопатінським, які знайомили молодого композитора з народною творчістю, багато розповідали йому про фольклор західних областей України, як свідчать Л.Архимович та І.Мамчур [6]. Ю. Мейтус пробує свої сили в різних жанрах: пише «Народні жарти для голосу з фортепіано», засновані на гармонізації пісень «Задумавши дідошок» і «Коли б мати не була», взятих із збірки Д.Ревуцького «Золоті ключі».

У 1934 р. композитор створює великий вокально-симфонічний твір, сюїтної побудови, але пов'язаний єдиним емоційно-психологічним задумом – «П'ять українських народних пісень» у вільній обробці для низького голосу та симфонічного оркестру. Вихідний народно-пісенний матеріал в «П'яти піснях» піддається активній драматизації. Композитор знаходить нові засоби ладового забарвлення народних мелодій, імітує «троїсті музики», використовує поліфонічні прийоми. Цей цикл обробок, як романси, що виникли незабаром, на слова І.Франка, можна вважати, як свідчать Л.Архимович та І.Мамчур [6], своєрідною підготовкою композитора до створення в кінці 1950-х рр. опери «Украдене щастя».

Протягом 1938-1939 рр. разом з харківськими композиторами

В.Рибальченком і М.Тіцем Ю.Мейтус працює над оперою «Перекоп». Лібрето, як зазначають дослідники Л.Архимович та І.Мамчур [6], виявилось фрагментарним через використання великої кількості документальних матеріалів, а музична мова – мозаїчною. Брак глибини в характеристиках кожного з персонажів зумовлювався, відповідно, великою кількістю останніх. У цій опері піднімалися новаторські для музичного театру того часу художньо-естетичні питання, пов'язані із завданням відображення революційної історії нашої країни.

В іншій спільній опері Ю.Мейтуса, В.Рибальченка і М. Тіца «Гайдамаки», за поемою Т. Шевченка, представлена широка розробка національних фольклорних джерел. Л.Архимович та І.Мамчур [6] зазначають, що стилістичними і структурними ознаками ця опера наслідує традиції, що склалися в українському оперному мистецтві до кінця XIX століття: застосування сталої системи вокальних форм (пісенно-куплетних арій, монологів-роздумів, дуетів, масштабних хорових сцен). Разом з тим в цьому творі втілюються риси і тенденції зображення глибокого внутрішнього духовного життя людини, до показу героя в динамічному розвитку почуттів, емоцій, переживань.

У ці роки, випробувавши свою майстерність в різних жанрах інструментальної, вокальної та театральної музики, Ю.Мейтус остаточно визначає себе як оперного композитора. Важливі процеси формування індивідуального стилю Ю.Мейтуса пов'язані із створенням симфонічних сюїт: освоєння їм фольклорних джерел тематизму, поступового переосмислення самого принципу сюїтності, наповнення цієї форми наскрізним сюжетним розвитком.

У 1943 р спільно з композитором Ашир Кулієвим Ю. Мейтус працював над оперою «Абадан». Витоки мови опери – в туркменському національному фольклорі. До туркменської народної музики, її високопрофесійної обробки

композитор повернувся в опері «Лейла і Меджнун» в 1946 р.

У післявоєнні роки з'явилися оперні твори Ю.Мейтуса: «Молода гвардія», «Північні зорі» (заснована на фольклорному матеріалі); осмислення класичної української поезики відчутне в операх «Украдене щастя» і «Дочка Вітру», опері на туркменський сюжет «Махтумкулі»; майстерність виявляється й в операх «Брати Ульянови», «Анна Кареніна», «Ярослав Мудрий», «Ріхард Зорге», «Мар'яна Пінеда», «Іван Грозний».

Якщо в 1940-1950х рр. композитор тяжів до структури номерного типу, то пізніше він все більше віддає перевагу принципам наскрізного розвитку. Відбувається еволюція музичної мови, гармонійної мови, змінюється функція оркестру (все більшого значення набувають різноманітні інтерлюдії, симфонічні епізоди і узагальнення, в яких містяться як би коментарі до подій, що відбуваються на сцені).

Для камерної вокальної, так само як і для оперної, творчості Ю.Мейтуса, важливе значення мають обробки народних пісень. Протягом усієї своєї діяльності композитор послідовно освоює різні пласти українського музичного фольклору. Саме багаторічний досвід обробок народних пісень ліг в основу таких оперних творів, як «Украдене щастя», «Дочка Вітру» і частково «Ярослав Мудрий».

Висновки до Розділу 1

З огляду на вищевикладений огляд спрямованості оперної творчості українських композиторів, можна зробити висновки.

1. Можна виокремити загальні тенденції української оперної музики першої половини ХХ століття:

1) Шлях реалізму, і як наслідок - тенденція демократизації мистецтва: масовість, видовищність, доступність.

2) Нетривала модерністська штучність в 20-і роки: вплив урбанізму,

експресіонізму, конструктивізму.

3) Загальна позитивна оптимістична спрямованість.

4) Національна визначеність: загальна тенденція використання і розробки національного фольклору.

5) Прагнення до народності: використання народної і масової радянської пісенності.

6) Орієнтація в драматургії на досвід драматичного театру, тенденція до наскрізного розвитку дії, динамізації оперної форми.

7) Тенденція тематики героїчних тем і сюжетів минулого, патріотизму.

8) Пошук музичних прийомів «нової» музичної мови і нових форм вираження.

9) Тенденція завершеності оперних форм, збереження вокальної природи жанру, мелодизація речитативів, декламаційність музичної мови.

10) Зростання ролі оркестру в опері, психологічна розробка образів.

11) Тенденція філософського осмислення дійсності в 1940-1950-ті роки.

2. З моменту появи першої української опери, українськими композиторами був подоланий доволі тернистий шлях щодо психологізації стосовно жіночих образів. За короткий час від доволі типізованих образів жіночих героїнь, що були ніби віддзеркаленням подій та вчинків в перших операх, відіграючи одноманітність по суті, поступово змінюється їх роль стосовно сюжетних ліній, жінка стає героїнею, що починає розкривати свої почуття все більш різноманітно, глибоко. Риси пізнього романтизму, такі, як: проблема особистості, її конфлікт з оточуючим світом, конфлікт між реальністю та мрією, а далі й експресіонізму, що прагнув не тільки вже описати дійсність, але й показати емоційний відгук самого автора твору (що ми бачимо вже в більш пізніших операх і що саме найяскравіше виявляється в «Украденому щасті» Ю.Мейтуса, де оркестр вже є голосом композитора, який тлумачить своє бачення й відчуття до героїв), — все це вплинуло на становлення нових

характерів, розкриття глибших почуттів, та спровокувало шлях до психологізації, що має на увазі внутрішню роботу рефлексуючого героя, у котрого відбувається певний катарсис та переосмислення подій, вчинків, почуттів. Треба також зазначити той факт, що більшість цих партій підходить для міцного ліричного або лірико-драматичного сопрано. Вокальні партії жіночих образів не відрізняються колоратурною технікою та пасажами, а навпроти їм притаманна — чутливість, співочість, найчастіше народність інтонацій, що може теж свідчити певною мірою про закладення певного ступеню до психологізації вже від початку, де саме техніка по суті відходить на другий план, поступаючи місце, перш за все, глибині переживань.

3. Ю.Мейтус поступово опановував себе як оперний композитор. Цьому передувала доволі насичена робота. Захопившись українським фольклором, композитор постійно повертався до опрацювання нових обробок українських народних пісень. Робота концертмейстером у оперному театрі, а далі й співпраця із драматичним театром, зокрема співпраця з Л.Курбасом, — все це спричинило в його творчому стилі не тільки відчуття театру, а й формувало його подальші творчі принципи. Творчість композитора — це камерно-вокальна музика, вокально-симфонічні, хорові твори, музика для кінофільмів, театральних вистав, але все ж таки здебільшого – оперна спадщина (17 опер). Саме в цьому жанрі здійснено його найвидатніші досягнення. До визначних взірців оперної творчості композитора відноситься опера «Украдене щастя», аналіз котрої буде здійснено в розділі 2.

РОЗДІЛ 2

КОМПОЗИТОРСЬКА ТА ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ОБРАЗУ АННИ В ОПЕРІ «УКРАДЕНЕ ЩАСТЯ»

2.1. Історія створення опери

Опера «Украдене щастя» Ю.Мейтуса по праву вважається одним з найбільших досягнень радянської оперної музики середини ХХ століття. Ця сьома опера композитора являє собою психологічну народну музичну драму з наскрізним динамічним розвитком.

Л.Архимович та Н.Грицюк зазначають, що у цій опері «сконцентрувалися важливі риси української оперної творчості в цілому. Це глибоке розкриття літературного першоджерела засобами, властивими саме оперному жанру, цілісність музичної драматургії, яскравість інтонаційно-ладових фарб, що ґрунтуються на тонкому осмисленні національно-фольклорних джерел, високий ступінь симфонічних узагальнень і композиторського професіоналізму взагалі» [2, с.143].

Задум опери за однойменною п'єсою І. Франка виник у композитора ще в кінці 1930-х років, однак здійснив він його в 1957-1959 роках. Опис опери був б неповним без історії створення самої п'єси «Украдене щастя» І.Франка.

П'єса є найкращою і найпопулярнішою драмою І.Франка. Вперше вона була надрукована в 1894 році. Як відзначають редактори зібрання творів І.Франка, спочатку драма носила назву «Жандарм». І.Франко переробляв п'єсу, зважаючи на австрійську цензуру, змінюючи жандарма на листоношу, а самого жандарма роблячи епізодичним персонажем, коли заарештовують Миколу. У цьому виді драма не видавалася. З 1913 р. театр грав п'єсу за текстом до втручання цензури. За визнанням самого І.Франка, темою його драми

послужила народна «Пісня про шандаря». Цю пісню записала його приятелька Михайлина Рошкевич в с. Лолині, Стрійського повіту в 1878 році (текст пісні наведено у Додатку А).

Сам І.Франко докладно розглядає цю пісню в своїй брошурі «Жіноча неволя в руських піснях народних» [38]. Героїню пісні драматург називає жінкою з безмірно сильним характером і силою почуттів. У п'єсі збережена фабула історії: заради своєї сильної любові заміжня жінка вирішується на відкрите безчестя, що і призводить до трагедії, коли чоловік вбиває коханця. І.Франка тонко малює психологічні образи героїв, і так розставляє персонажів своєї п'єси і події, що ми не можемо звично розділити героїв на позитивних і негативних. Сам автор закінчує свою драму питанням Миколи на стогони Анни про те, як же їй жити далі: «Анно, успокійся, хіба ти не маєш для кого жити?». Ю.Мейтус же закінчує свою оперу питанням, яке читається між рядків самої п'єси і по суті є визначальним для самого І.Франка, і він про це пише в своїй брошурі при аналізі «Пісні про шандаря»: «Вони не винні .. А чия ж вина? ... ». І в цьому є глибинне розуміння композитором задуму драматурга, оскільки це питання і є квінтесенція основної ідеї. У цьому сенсі відповідь дає сам І.Франко: «Винно нещасливе уладження наших родинних обставин, котре не дозволяє легально розірвати зв'язок, уже фактично розірваний, котре насилує любов і серце жінчини і через те скривляє їх, зводить на манівці. А далі винно погане, нечесне поступування шандаря, а посередньо ті причини, котрі зробили його безсердечним і нечесним, т. є. касарняна деморалізація...» [38]. Як відзначають Л.Архімовіч і І.Мамчур, «незримий і грізний негативний образ “Украденого щастя” – соціальний лад, безжально руйнує людські долі. Але і він не в силах вбити в людині високих і чистих прагнень» [6, с.55].

Лібрето опери створив поет М.Рильський. Як зауважують Л.Архімовіч і І.Мамчур, акцентуючи лірико-психологічні моменти п'єси, його тексти «ґрунтуються на тексті п'єси і в той же час близькі народно-пісенним зразкам по

типовим прийомам паралелізму, ритміки, метафоричності» [6, с.56]. М.Рильський зберіг виразність діалогів, створив глибокі монологи, збагачуючи характери героїв новими фарбами.

Ю.Мейтус, зауважують Л.Архимович та Н.Грицюк, майстерно підбирає «до кожної дійової особи ритмоінтонаційну сферу» [2, с.253]. За слушним ствердженням дослідників, з боку музичної драматургії, «широкий симфонічний розвиток отримують лейткомплекси: лаконічність у виборі тем, симфонічність сприяють створенню цілісного музичної мови» [2 с.253].

Будучи продуктом своєї епохи, опера відбила в собі деякі основні тенденції того часу, зокрема, національну визначеність (опора на пісенний український фольклор). Як зауважують Л.Архимович і І.Мамчур [6], роботі над оперою передувала багатопланова і багаторічна робота Ю.Мейтуса по вивченню українського фольклору, поїздки в Західну Україну. Важливо і те, що, за спостереженнями Ю.Малишева, «Ю.Мейтус зумів витримати протягом усіх 3-х актів опери єдиний ладо-гармонічний колорит» [24, с.23]; надав глибокої психологічної розробки характерам героїв; динамізував оперну форму за рахунок наскрізного музично-драматичного розвитку. Л.Архимович та Н.Грицюк зауважують, що «головним способом розкриття внутрішнього стану героїв в опері стає сцена, в якій думка і почуття ніби поступово розгортаються, проходять перед нами в постійному русі» [2, с.253]. Відмітимо й величезну роль оркестру, яка проявилася в симфонічній розробці складної системи лейтмотивів, також важливим моментом є майстерне, за думкою Ю.Малишева, «органічне злиття прийомів сучасної композиторської техніки з народнопісенними елементами» [24, с.23].

2.2. Аналіз взаємодії слова та музики в аріях Анни

Широко використовуючи в опері «Украдене щастя» ладо-гармонічну основу особливостей західно-українського фольклору, Ю.Мейтус підкреслює національну самобутність і колорит образів героїв, зокрема головної героїні, засобами симфонічного розвитку музичного матеріалу створює драматургічно продуманий розвиток багатогранного і психологічно глибокого характеру в образі Анни. Л.Архимович та І.Мамчур зауважують, що саме «народна пісня в опері “Украдене щастя” стає інтонаційним фундаментом вокальної характеристики героїв» [6, с. 60].

Як вірно зауважує Ю. Малишев, «українська опера розвивалася і розвивається, головним чином, як аріозно-мелодійна опера, заснована на закінчених музичних номерах» [24, с.24]. Але Ю. Мейтус долає номерну структуру, при цьому не відмовляючись від «широких мелодичних узагальнень, аріозних форм і справжнього «оперного» співу. На першому плані у нього <...> аріозно-мелодійні форми, які він прагне підпорядкувати наскрізного музично-драматичному розвитку» [24, с. 25]. Л.Архимович та І.Мамчур визначають: «найбільш самобутня в опері вокальна партія Анни. <...> Аріозній мелодиці Анни притаманні м'які інтонації, сексти, вокальний розспів; в ній чітко відчутній спадкоємний зв'язок з оперною творчістю П. Чайковського, і це дозволяє говорити про деякий літературний характер мови героїні, що виділяє її з кола побутових інтонацій Миколи, Насті та інших персонажів. Пластичні аріозні мелодії вдало передають дрібніші рухи прозового та поетичного текстів» [6, с.61].

Завдання вокального виконавства полягає в усвідомленому прочитанні «партитури почуттів» виконуваного персонажа, яка міститься насамперед у музичній фактурі, багато і повно передає динаміку розвитку образу персонажа. Вокальна партія, мелодія, будучи частиною гармонії, є конденсат, квінтесенція

гармонійної думки композитора, що вимагає від виконавця уяви, інтуїції, уваги, чуттєвого сприйняття, емоційної чуйності.

Перейдемо до виконавського аналізу.

Перша арія-молитва Анни «І молилась, І поклони клала»¹

Як справедливо зауважують Л.Архімович і І.Мамчур в нарисі про життя і творчість Ю.Мейтуса, «відсутня в п'єсі молитва Анни, стає в опері виразною моносценою героїні і служить вражаючим емоційним підсумком першої картини» [6, с.56].

Це момент в опері, коли Анна дізнається, що її колишній коханий, якого вона кілька років вважала загиблим, виявляється живий. Це молитва-плач, в кульмінації доходить майже до істерики, несамовитості. Розгубленість, образа, відчай, любов, співчуття, стійкий і одночасно вирішений вирок самій собі про неможливість повернути це вкрадене щастя – ось той далеко не повний спектр емоцій, що охоплюють героїню.

Арія являє собою наскрізну нестрофічну форму.

Схвильований вступ до аріозо, що впливає з дуету Анни та Насті, – це потік вихором спадаючих секунд, що різко обривається акордом (терцквартакорд III низького ступеню мі-мінору).

В експозиційному розділі молитви звучить плач Анни – це як пролог до подальшого розвитку всієї сцени героїні. Спадаючі інтонації передають безнадійність, самотність свого горя героїні: акапельно звучить перша фраза «І молилась, і поклони клала, і сльозами камінь обливала», що супроводжується двома сухими, різкими акордами в ля-гуцульському ладі. Далі вокальна та інструментальна партії поєднуються, оркестр починає місцями дублювати мелодію, підсилюючи щемливі інтонації відчаю. Фраза «А він жиє!» перший раз звучить як далека і примарна надія (висхідна кварта на слові «жиє!»), віра на вже втрачене давно щастя. Друга фраза-підсумок «Він жиє!» (спадаючий

¹ Ноти арії – у Додатку В.

мінорний тризвук, що розв'язується в мажорі), підкреслена синкопою, на слові «жиє!», звучить як вирок, як неможливість щастя. Ніби підсилює ефект розбіжності бажань героїні з навколишньою дійсністю перерваний каданс на слові «жиє!».

Далі звучить серединно-розробковий розділ, який втілює надемоційний драматизм стану Анни. Несамовитий плач героїні, крик душі передається за допомогою прийому секвенційного розвитку музичного матеріалу, тим самим посилюючи біль і психологічне напруження, що зростає в героїні. Розділ характеризується тональною нестійкістю, безперервністю розвитку музики і емоційного стану Анни. Починаючись в тональності мі-мінор («Обманили, обдурили»), продовжується вже з другого речення в мі-бемоль-мажорі («Ох, мій болю»), знову повертаючи нас до тональної невизначеності в розвитку цього матеріалу. Партія оркестру майже весь час дублює вокальну, тим самим посилюючи в цій лавині емоцій психологічну напругу і біль, та розкриваючи розвиненою гармонією величезний спектр переживань героїні.

На словах «Обманили, обдурили, лихом-горем напоїли» передається немов ридання, майже відчай. Висока теситура, нисхідна секвенція і далі хвилеподібний динамічний спад на словах «Ніччю чорною накрили» і потім буквально ридма звучить «все» (соль другої октави) майже два такти, сильно й емоційно насичено (в цей час в оркестрі на цьому слові вгадуються інтонації на *forte* теми любові, що в ще більшому ступені відображає нестерпність ситуації для героїні). Наступна фраза – «що красне в світі є» – і знову низхідна секвенція «Все, що красне в світі є » (з підтекстом: все, що прекрасне, світле, сьогодення, істинно чисте в цьому світі, настільки важкому своїми реаліями для героїні) – справжній крик і тут же усвідомлення – «Він жиє!» (висхідна кварта – як радість і надія, але тут же, на цих же словах, низхідна мала секунда в мелодії і висхідна мала терція – як розуміння, що це вже нічого не може змінити).

Далі, як тихий плач про найпотаємніше, в мі-бемоль-мажорі, починається

друге речення періоду «О, мій болю, неспокою». Саме бемольна тональність і мажор на словах «О, мій болю» підсилює відчуття драматичності і ще більшого співпереживання героїні, саме мі-бемоль-мажором передається ніжна, тендітна, жіночна сутність Анни, ніби відгомін тієї романтичності, яка ще жевріє в її серці. Далі знову мінор повертає в цей вир буднів, суворой дійсності, зламу її долі: в музиці це зміна гармоній, ладо-тональна нестійкість, висхідні секвенції («Що це робиться зо мною, Із жоною-сиротою») і *accelerando* в супроводі передає внутрішню боротьбу Анни з собою, вже не сум'яття, а прагнення бути з Михайлом. В кульмінації цього музичного речення звучить немов відповідь самій собі, несподіване рішення-питання: «Може долю віддає» (*forte* ля-бемоль другої октави *tenuto* «Може»), далі зміна темпу – як зміна стану і прийняття рішення – на словах «бог мені?» (на *piano*, немов боячись злякати своє примарне щастя), і далі «жиє, жиє» – висхідні інтонації секунди і кварта в мелодії, як надія на щастя.

Як справедливо зазначають Л.Архімовіч і І.Мамчур, Ю. Мейтус «наділяє партію оркестру різного роду авторськими відступами, коментарями, насичує її драматичним підтекстом» [3, с.62]. Тут оркестрові інтерлюдії передають почуття героїні, пластичні фрази соло інструментів передають те, що вже неможливо висловити словами. У зв'язку з цим дуже точно і повно саме оркестр в інтерлюдіях розкриває, збагачує образно-емоційний стан Анни, створюючи «експресивні динамічні хвилі, спрямовані до кульмінації» [3, с.62] і нагнітаючи збільшення внутрішнього психологічного напруження сцени. Оркестр малює безвихідь, горе, що роздирає протиріччями душу Анни, переломність моменту в житті героїні і вже внутрішню зламаність її моральних засад. Подальший епізод виводить до головної кульмінації в цій молитві.

Її стогони набирають більше пристрасті і екстатичності. У фразі «Дні минали серед муки, дні повзли немов гадюки...» тремоло в оркестрі й часте дублювання вокальної партії підсилюють схвильованість і зростаюче

напруження емоцій. Далі немов відлунням звучать й в інтонаціях партії Анни. Мелодія, немов хвиля, виходить до головної кульмінації: «Де ти, де по днях розлуки, щастя вкрадене моє?» (хвилеподібний спад на *forte*) і нова «хвиля», вже крик душі *ff* «Щастя вкрадене моє? Де ти?» – на цьому несамовитому вигуку в оркестрі *tutti* звучить лейтмотив любові, з виразними рисами західноукраїнського фольклору, і зокрема, гуцульський лад (мінор з IV підвищеним ступенем і дорійською секстою). І далі оркестр немов обрушується з силою і пристрастю, передаючи душевний світ Анни. Подальша інтермедія на інтонаціях теми любові, які звучать в оркестрі (немов передаючи весь відчай і неможливість виправлення ситуації), представляє нам істинно люблячу жінку, загнану в безвихідь ситуації соціальними умовами і обманом. Все більш ми бачимо одурену жінку, котра не в змозі відмовитись від свого єдиного кохання.

Саме «особливий характер художнього мислення Ю. Мейтуса – жанрово-картинний принцип зображення навколишньої дійсності», за словами Л.Архимович [3, с.23] і його живий інтерес неповторного людського характеру, що розкривається в самих різних психологічних ситуаціях, дозволяє в повній мірі розкрити світ внутрішніх метань і болю Анни та одночасно її безсилля.

Заключний розділ викладу музичного матеріалу арії представляє нам емоційно виснажену слабку жінку, покірну долі, безпорадну перед суворим соціальним ладом, що сама собі забороняє ці сміливі думки: «Ні, не хочу й думати про нього» – як відгомін інтонаційно зміненої фрази попереднього розділу і звучить вже майже декламаційно. Далі різка зміна тональності, без переходу, від сі-бемоль-мінору в порожній і прозорий акорд ля-мінор. Темп змінюється (*meno mosso*) і як безвихідь і тупий біль, протверезіння від цієї бурі почуттів звучать слова «Є в мене шлюбний чоловік, Йому я присягала, присягала». В акомпанементі в цей час звучать чергування порожніх паралельних мінорних тризвуків I і II низького ступенів, що втілюють порожнечу і безпорадність, емоційну виснаженість, покірність і безвихідь. Після

фрази «Є в мене шлюбний чоловік» на слові «чоловік» в оркестрі звучить на *piano* прозоро чиста квінта, що змальовує повну байдужість до чоловіка, порожнечу і тупий біль в душі Анни. Остання фраза цієї арії-молитви «І додержу віри». На словах «І додержу» – мелодія йде вгору по звуках домажорного тризвуку, потім затримується в гармонії на домінанті (у вокальній партії витримані ноти соль і фа другої октави *pp*), що розв'язується в ля-мажорі *piano* (перерваний каданс з неприродною мажорною терцією). І, як розуміння і нагадування внутрішньої боротьби, звучить повторюваний квінтовий тон в оркестрі. Саме це неприродне закінчення в просвітленому мажорі й підсилює трагічність образу і дає відчуття живої людської душі. Саме це закінчення і народжує в сприйнятті відчуття важкої драми Анни. Як вірно відзначила В. Арканова, «... драма народжується не тоді, коли людина сподівається на долю, а тоді, коли в її долі ми відчуваємо трагічну невідповідність між мрією, внутрішньою потребою і тими життєвими законами, які диктує суспільство» [1, с.139].

Друга арія-монолог Анни «Вже семей день ...»²

Це момент в опері, коли Анна постає вже не боязкою слабкою жінкою, розгубленою, яка підкоряється долі. Ми бачимо жінку, цілком і повністю у владі згубної пристрасті, сильної любові до Михайла, жінку, яка переступила вже які б то не було моральні підвалини суспільства і того соціального строю, в якому вона живе. Це момент, коли героїня чекає Михайла і її головна мета і думка — це якнайшвидша зустріч з ним. Тут в повній мірі розкриваються почуття і переживання Анни. Їй вже нічого втрачати, точка неповернення пройдена безповоротно і остаточно. Вона розуміє, що вже не в силах подолати себе, вона навіть не намагається це робити.

Арія-монолог написана в складній двочастинній формі, де:

²Ноти арії – у Додатку В.

I частина: А («говоріння», період), В (власне арія, модулюючий період повторної будови).

Програш.

II частина – проста тричастинна форма (соль мінор): А (а, а1 – період), програш, В (Allegro), А1 (Темпо I, скорочена реприза),

Кода-обрамлення: А (музичний матеріал з I частини).

Вступом до монологу Анни служить прелюдія до III дії 1 картини. Це момент перелому драми. Тут ми виразно чуємо, як справедливо відзначають Л.Архімовіч і І.Мамчур, як відбувається авторське осмислення подій, музика надає психологічну оцінку подіям, «увага перемикається на Анну (вводиться, так би мовити, великий план)» [6, с.62]. Це ніжна і сильна любов, це туга і щирість, це невловимий і незрозумілий страх разом з тягою до цього почуття, незважаючи ні на які перешкоди. Оркестрова прелюдія логічно підводить до арії-монологу Анни – центральному в її характеристиці.

Вступ – Анна мотає пряжу і рахує нитки – оркестровий супровід малює безперервними секстолями шістнадцятих безперервність і монотонність роботи мотовила. На цьому фоні Анна вимовляє слова «Одинадцять, дванадцять, тринадцять, чотирнадцять, п'ятнадцять», як би дивлячись в одну точку машинально, декламує. Це мовна теситура (в клавірі позначено «parlando», говіркою), тому виконується промовляючи, немов заклинання.

Експозиційний розділ. Взагалі вся арія вибудовується навколо одного мотиву Гурмана, немов нав'язливої ідеї. Цей мотив «Вже семей день його нема» спочатку звучить в мажорі, але тільки в експозиції, а далі нав'язливо повертається в однойменному соль-мінорі. Цей мотив-тема, як образ замкнутого кола, в якому опинилася героїня і вихід з якого вона не тільки вже не шукає, а й сама для себе закрила.

Першу ж фразу підхоплює в акомпанементі початок теми нездійсненого щастя і далі на словах «Боюсь його» знову звучить характерний гуцульський лад

з IV високим ступенем в мінорі. Мелодія вокальної партії сильно та експресивно продовжує розпочату раніше в партії оркестру тему нездійсненого щастя на словах «Без нього жить не можу» – це немов підсумок, і сміливість з головою кинутися в вир ганьби і одночасного щастя (спадаючий пасаж). Далі похмуро, майже зловісно та вже трагічно той же мотив звучить в мі-бемоль-мінорі в динаміці *piano* і буквально зліт до кульмінації цього розділу: «Без нього світ немов тюрма». В цій фразі пунктир підсилює значення висхідного гострого збільшеного тризвуку і потім нібито питання самій собі: «Ох, нащо, нащо серце я тривожу?». Фраза близька до промовляння питання завдяки своїй інструментальній природі, зламаній мелодичній лінії, що передає надломленість життя героїні.

Далі йде виразна зв'язка – інтермедія оркестру, заснована на інтонаціях теми нездійсненого щастя, яка підводить нас до власне арії.

«Який страшний! Який грізний!» – повторюється вже заявлена тема першої частини. Перша фраза («Який страшний!») викладена восьмими по звуках розкладеного мінорного квартсекстакорду, як констатація факту, вирок. Друга фраза («Який грізний!»): тут звучить контрастом, майже лякаючий IV високий ступінь в соль-мінорі, – як її страх і жах. Далі виразна мелодика передає (на словах «Яка жахлива в нього сила») одночасно і біль, і захоплення. Відхилення тут в мінорну тональність домінанти підсилює, разом з ритмічним остинато синкоп в акомпанементі, відчуття тривожного очікування і нездоланного потягу й прагнення до цієї забороненої пристрасті.

«Що перед ним нікчема мій! Комаха!» – повтор теми, основного мотиву арії в мелодії. Ю.Мейтус використовує дублювання партією оркестру вокальної партії з одночасними низхідними модулюючими хроматизмами в оркестровій тканині, що ніби змальовують стогін героїні. Стрибок на чисту кварту уверх й одразу стрибок на квінту униз на слові «Комаха!» дає відчуття близькості до мовної інтонації. Звучить з презирством й одночасним безсиллям (це

посилюється нагнітанням напруги в партії оркестру синкопами та висхідним ходом восьмих, що призводить до нового сплеску емоцій). Далі остинатний ритм оркестру передає ніби серцебиття. В цей час в оркестрі звучать інтонації лейтмотиву кохання, контрапунктом котрим проводиться хроматичний низхідний хід басу. Тональна нестійкість посилює пригніченість стану Анни. В цей час декламується «Честь я загубила» — ці мовні інтонації, на фоні розвинутої оркестрової партії (що передає психологічний стан Анни), є по суті частиною партитури, підпорядковуючись їй. Завдяки довгому та короткому пунктиру з'являється відчуття ритму, що стилізований під траурний марш: честь загублена назавжди й безповоротно.

Далі знову, немов приспівом, повертається головна мотив арії, практично точний ритмічно («Забула все. Але дарма! Без нього і життя нема!») — тут вже більше розвинена партія оркестру: акомпанемент посилює психологізм імітаційною відповіддю-продовженням, що доходить в кульмінації фрази до повного дублювання вокальної лінії. Саме оркестр відображає той спектр переживань, який охоплює головну героїню.

Як вірно зауважив В. Самітов, «фактурні зміни відображають як особистісно-стильове мислення композитора, так і особистісно-перевтілене розуміння художнього образу» [32, с.135]. У зв'язку з цим точно зауважила Н.Малишева стосовно того, що «партитура почуття» виражається саме за допомогою оркестру: музичний супровід вокальної партії буквально «затоплює своєю силою слово, особливо <...> де слово дає лише початковий поштовх» [23, с.24], так би мовити імпульс до подальшого музичного руху.

Саме таким чином оркестрова фактура далі виходить на перший план, за допомогою поліфонічних прийомів письма, розширення діапазону фактурних пластів, безперервного супроводу тріольних восьмих, що підсилюють схвильованість і пристрасність героїні. Мелодія вокальної партії спочатку спускається вниз на словах «Що схоче він, — усе вчиню я, піду на смерть...». В

цей час в оркестрі, навпаки, сила цього рішення героїні і її переконаність передаються висхідними секвенційними мелодичними рухами, вокальна партія немов «пірнає» в «безодню» акомпанементу і в момент кульмінації цієї фрази – «Ох, як люблю я! Ох, як люблю я! » – з новою силою і пристрастю звучить емоційним сплеском над оркестром. Мелодія побудована за принципом секвенції, а низхідні мотиви і тональна нестійкість передають стан самої Анни. В той час, як в мелодії звучать спадаючі інтонації, в оркестрі, навпаки, хвилями «злітають» вгору мелодичні оберти, немов малюючи розбіжність і протиріччя внутрішніх бажань і прагнень героїні з жорсткими межами соціального ладу.

Далі звучить невелика оркестрова зв'язка, що підводить до головної кульмінації всього монологу. Кульмінаційний розділ (*Allegro*) починається *subito piano*, буквально промовляючи початкові репліки – «Боюсь його, його люблю – без волі, думки, без жалю, без сорому, без каяття». На цих мовних інтонаціях в оркестрі виразно звучать інтонації теми нездійсненого щастя Анни, немов би штовхаючи її в цю безодню емоцій, ганьби і щастя. І, як крик душі, сильно і пристрастно, майже скандуючи і ще більш натхненно звучить кульмінація на словах «Він, він – усе моє життя, усе моє життя!». Як твердження звучать ці слова, підкреслені стрибком на малу сексту в вокальній партії (на сі-бемоль другої октави, край діапазону) та модуляцією в тональність мі-бемоль-мажор. Але символом нерозв'язності конфліктної ситуації звучить цей квінтовий тон мі-бемоль мажору. Спочатку оркестр дублює вокальну партію (на словах «...усе моє життя»), підводячи до кульмінації, потім партія оркестру фактурно «розростається», підхоплюючи *Appassionato* на інтонаціях теми нездійсненого щастя *fortissimo* і приймаючи на себе функцію головного носія основного смислового навантаження. Музика тут поглиблює і розширює зміст словесного тексту. Оркестром малюється обстановка граничного напруження сил. У цій частині монологу – *Allegro* – зосереджено істинний вибух почуттів, неможливість їм протистояти.

Реприза починається з теми-«заспіву», практично без змін в порівнянні з першим проведенням цієї теми, в соль-мінорі, на словах «Для нього совість я приспала, свою присягу поламала». Фактично, однотемність цієї арії-монологу виходить з 1-го мотиву-ядра «Вже семей день його нема» (яка на початку, завдяки мажору самий перший раз, ще звучить як надія, і далі модифікує свій смисловий підтекст з огляду на мінорне проведення), і саме ця основна «нав'язлива» думка пронизує собою весь монолог Анни. І знову в кінці цього розділу фраза «І світ увесь немов тюрма» (є смисловою аркою до початку монологу – «Честь я загубила»), звучить монотонно, приречено, в ритмі пунктиру, нагадуючи траурні інтонації, на тлі «порожніх» октав-синкоп, що звучать в оркестрі та малюють стан занепокоєння і безнадії. Вся арія просякнута щирістю і ніжністю, пристрасстю і поетичністю, як справедливо зазначили А.Архімовіч і І.Мамчур [6].

Як епілог-підсумок, немов передчуття, на переінтонованій темі нездійсненого щастя, звучить просвітлений вокаліз на ріано, немов тихий плач. На завершення монологу оркестр м'яко повторює тему-«заспів», як відгомін, посилюючи відчуття ніжності й надії на щастя Анни.

В Коді повертається матеріал вступу (першого розділу першої частини складної двочастинної форми): на секстолях безперервних шістнадцятих вимовляється «Дев'ятнадцять, двадцять, двадцять и одна, и дві , и три ... ». Таке обрамлення повертає нас до монотонності й символізує замкненість світу Анни, й замкненість ситуації, в якій вона опинилась. На останніх словах «і дві ... і три» можна відчувати навіть боязке схлипування.

2.3. Психологічний портрет героїні і виконавська специфіка втілення образу Анни

З виконавської точки зору у втіленні образу героїні важливим є розуміння не тільки музичної мови, що народжує емоційну складову виконання, а й

розуміння того, хто є ця людина, образ якої втілюється на сцені. У зв'язку з цим наведемо, крім аналізу взаємодії слова і музики в аріях Анни, складений психологічний портрет героїні, що враховує аспекти часу дії та її психологічні реакції на події в опері.

Автори опери – М.Рильський та Ю.Мейтус – чуйно та повно розкривають характер героїні п'єси І.Франка. У відображенні соціально-психологічного конфлікту національно історичної дійсності композитор створив оперу, як зауважує Н.Труш, «в стилі, що наближений до веристського» [36, с.103].

Анна Задорожна - молода жінка років 25, як написано в п'єсі І.Франка. Дія відбувається в західноукраїнському селі Незванічі, близько 1870 року. Це час, коли ці землі перебували під владою Австро-Угорщини. Для розуміння характеру і психології героїні важливими є ті умови, в яких вона живе. Отже, «аграрні реформи, здійснені на західноукраїнських землях під час революції 1848-1849 рр., звільнили селян від залишків кріпацтва, проте їхнє становище залишалося дуже важким. За своє звільнення селяни повинні були протягом 50 років платити щорічні платежі » [17]. Більш родючі угіддя, зрозуміло, перейшли до поміщиків, а відповідно, праця у власному дрібному селянському господарстві не могла забезпечити мінімальні потреби селянина, що і змушувало його шукати додаткові заробітки. Таким ми і бачимо Миколу, чоловіка Анни, з традиційним патріархальним поглядом, галицького селянина, чесного трудівника, який цими важкими випадковими заробітками намагається прогодувати свою сім'ю.

Галичина, зокрема, в цей час (середина XIX століття) залишалася провінцією з незначними накопиченнями капіталу, низьким заробітком і надлишковістю робочої сили. Головна героїня живе в галицькому селі спочатку з братами. В родині дуже складні, навіть ворожі, взаємини, її б'ють і ненавидять. Адже Анна теж має право на свою землю, це розуміють і брати. Саме ця бідність, суворий лад, в якому вони живуть і є той привід для підлості, яку вони

роблять. Постійна бідність, буквально боротьба за виживання, психологічний і моральний тиск рідні – на такому тлі єдиним світлом життя для юної дівчини³, який пом'якшував її існування в цьому моральному «пеклі», була любов до Михайла. Гурман – дуже харизматична, сильна, вольова людина. Про це постфактум ми дізнаємося з другого монологу Анни (вона і боїться його, але водночас жити не може без нього). Отже, повіривши братам, які оперували фальшивими паперами, що Михайло загинув, вона з горя, вочевидь, виходить заміж за доброго і тихого роботягу, який готовий мало не молиться на неї. Мабуть, важливу роль для прийняття Анною рішення вийти заміж за Миколу відіграє відчуття нею того, що з ним принаймні не буде цієї незримой ненависті та гніту, який є постійним в її родині. Дівчина морально розчавлена, душевно спустошена, у неї є єдиний вихід – заміжжя і життя вдалині від братів, нехай навіть ціною своєї частки приданого. Її ламає звістка про загибель Михайла, з цього моменту їй все стає байдуже, навіть власне життя, а тут поруч опиняється людина – спокійний, протилежний її оточенню, м'який і слабовільний чоловік, з яким їй буде комфортно не виходити зі своєї шкаралупи, переживаючи поодиноці своє втрачене щастя. Вона виходить заміж. Життя знову починає йти по своїй колії. Життя, в якому кожний наступний новий день схожий на попередній. І ось, в один день сірі і важкі будні безрадісного життя молодой 25-річної жінки, яка змирилася зі своєю долею, змінюють слова куми Насті про те, що Михайло не загинув в Боснії, на війні, а живий-здоровий і тепер він жандарм. Для Анни, як для людини глибоко віруючої, поняття віри, честі і закону Божого – не просто слова, це спосіб мислення. Але вона вірна в своєму почутті до Михайла. Вона чесна сама з собою в своїй любові, але водночас також розуміє, що є закони, переступити через які в тому суспільстві і в тому порядку, в якому вона живе, неможливо. І починається найсильніша боротьба всередині неї: адже в її житті

³В 9-му томі драматичних творів І.Франка наводиться рукопис частини п'єси, яка раніше не була опублікована. Вона відрізняється від загальноприйнятого тексту, де з діалогу Насті і Анни ми дізнаємося, що Анна заміжня вже третій рік.

знову з'явився той самий промінчик сонця, який давав їй сили раніше, у неї є знову ефемерна надія повернути своє власне вкрадене щастя. Але як переступити через ці закони? Не варто забувати, що це глухе село ХІХ століття, де панує особливе ставлення до заміжжя, шлюбу і подружньої жіночої вірності. До тих пір, доки Анна не бачить Михайла, не відчуває його самого, його присутності в своєму житті, доки вона думає, що він може ненавидіти її за те, що вона тепер заміжня, вона може стоїчно опиратися почуттям, смиренно приймаючи свою долю, з гіркотою і болем змушуючи сама себе замовкнути, задушити в собі ці переживання. Для неї ця любов – це немов інший світ, світ казки, світ, далекий від тієї реальності, яка її тисне і пригнічує. Точка неповернення настає тоді, коли вона розуміє і бачить, що Михайло як і раніше її любить, і більш того – пробачив її, пристрасно бажаючи відібрати її, вирвати своє вкрадене щастя з рук Миколи. Її руки розв'язуються і наклепом на Миколу. Тепер з Гурманом, у владі своїх почуттів, їй уже ніщо не становить перешкод для прийняття рішення. Вона доведена до цієї кондиції: втомлена від тягот цього соціального порядку і важких умов життя, домашніх клопіт, які вичавлюють останні сили; ненависті і підлості братів, що покалічили її життя – найближчих, а тепер найлютіших ворогів. Анну мучать почуття самотності і неможливості відкритися і бути самою собою. З одного боку, цій молодій жінці вже здавалося, що життя закінчене. Зворотні відчуття – що життя-то ось тільки починається – дає любов, дає Михайло. Перед ним і перед істинним першим її почуттям, що знову нахлинуло, тендітним і чистим, правдивим і справжнім, з одного боку, та сильним і пристрасним, нестримним і підкорюючим — з іншого, вона немов загіпнотизована, не бачить і не чує нічого. Вона – всього лише слабка жінка, яка несамовито бажає кохання. Вона, щиро любляча багато років сама, робить сильний і сміливий крок – відкрито демонструє всім свою любов. І.Франко пише про прототип своєї героїні в своєму аналізі «Пісні про Шандаря»: «Жінка не любить Николая і, щоб вдоволити потребу свого молодого серця,

віддається шандареві. І як то звичайно буває, що заборонена любов найсильніша, так само діється і тут. Для неї все міститься в тій любові, поза нею вона нічого не бачить: ні дому, ні мужа, ні прочого світу. Задля своєї любові вона рішається на найбільшу жертву, яку тільки може принести жінчина, – на неславу, на прилюдну нечесть. Вона не вагується показати перед всіми людьми свою любов, не вагується з своїм милим попідруч іти через церков, поміж народ, немов на знак, що нова любов ломить давній шлюб, не вагується з тим же шандарем одверто гуляти на ринку» [38].

На основі вищесказаного, надамо психологічну характеристику героїні.

ТЕМПЕРАМЕНТ: меланхолік-холерик, вона замкнута і мрійлива, доброзичлива, м'яка і вразлива, нерішуча, при цьому це дуже емоційна натура. Зовнішність не помітна, мила, тендітна статура, охайна, кілька сутулюється в силу постійної фізичної роботи

ІНТЕЛЕКТ: вона не має освіти, селянка, живе законами церкви та тими догмами соціального порядку, в якому знаходиться.

ХАРАКТЕР: не здатна холоднокровно пригнічувати свої емоції.

ПОВЕДІНКА: Анна явний інтроверт (переживає все найпотаємніше в собі, дуже глибоко, замкнута, орієнтована всередину себе); основна частина енергії спрямована на власний внутрішній світ переживань і почуттів, любить проводити багато часу на самоті. Її знайомі нечисленні, вона не любить бути в центрі уваги, стримана в прояві емоцій на людях. Вважає правильним рішенням те, що враховує почуття людей. З'ясуванню істини воліє згоду.

Людина, бачачи свою подобу, автоматично стає спокійною. Анна обирає в чоловіки Миколу саме тому, що в чомусь вони з ним схожі: вони обидва «пливуть» за течією, і в якийсь момент починають плисти разом, вони обидва не претендують на більше від того, що вже мають. Він являє собою людину з темпераментом флегматика: його позитивні та головні якості (ті, що просто необхідні для заспокоєння Анни) – сталість, терпіння, надійність, це саме те, що

врівноважує стан Анни, як меланхоліка. Михайло ж, з його темпераментом холерика, буквально «поглинає» її енергетично, і вона підпорядковується більш сильній особистості не тільки через кохання, а й через слабкий характер.

Її переважний настрій – пригніченість, типова реакція на стрес – розгубленість, у неї легко збудлива психіка, вона гостро реагує на будь-які потрясіння, але її воля проявляється в рішучому і сміливому вчинку – піти проти загальноприйнятої моралі. Анна – добра, чуйна, співчутлива, працьовита, скромна. Система її цінностей і установок змінюється з появою знову в її житті Михайла. Якщо спочатку для неї домінуючими є соціальні цінності (вона виросла в орієнтації на загальноприйняті норми моралі, звичаї), то потім, після появи Гурмана, визначальними стають вже особистісні оцінки, серед яких важливою є задоволення власних бажань.

Що стосується виконавської специфіки втілення образу Анни, то на початку опери, і відповідно в першій арії, її рухи скупі, вона сама себе немов би стримує, тембр голосу має ліричне забарвлення. У другій арії-монологі, не дивлячись на специфіку фактури, вона вже розкривається в повній силі своїх емоцій, тембр голосу можна наситити великим драматизмом. Кульмінації арій не терплять, не дивлячись на всю драматичність і складність ситуацій, крику і різкості звучання, тобто необхідне вільне володіння співочою технікою, а значить вільним диханням і природним словом.

Необхідний хороший інтонаційний слух і хороша координація вокального апарату не тільки з точки зору дихання, але і з позиції складної, ламаної мелодики. Виконання арій вимагає від співачки глибокої емоційної чуйності, великих душевних сил і фізичної витривалості, важливим є також акторське осмислення образу-ролі. Цей образ не терпить надмірного захоплення, зайвих емоцій і істерики, він проникнутий глибиною трагедії героїні. У зв'язку з цим актуальним є зауваження К. Станіславського: «Мистецтво переживання цінує не стільки силу, скільки якість почуттів і переживання» [35, с.77].

Висновки до Розділу 2.

На основі здійсненого аналізу композиторського задуму та виконавської специфіки, можна сформулювати наступні висновки:

1. Взявши за основу опери однойменну п'єсу І.Франка «Украдене щастя», Ю.Мейтус поглиблює психологічний конфлікт. Композитор створює національно-визначений колорит опери в цілому завдяки широкому використанню типового для Західної України гуцульського ладу. Розвиваючи персонаж головної героїні, він посилює глибину переживань.

2. Відтворення композитором взаємодії слова та музики відбувається через часту декламацію, речитативність мовних інтонацій, широкі наспівні вокальні лінії. Характерне посилення емоційних наголосів поліфонічними прийомами письма. Виокремлення кульмінацій супроводжується вимогою використання широкого спектру володіння голосом (розвинутий діапазон, тембральна однорідність, вільне дихання). Мова персонажу доволі поетична, проникнута щирістю. Музична мова арій героїні зображує найменші психологічні підтексти завдяки розвинутій гармонії та тонкій, проникливій реакції вокальної партії до слова.

3. Окремо було звернуто увагу на психологічну основу портрету Анни у виконавській специфіці втілення образу. Виокремлено характеристику темпераменту (меланхолік), характеру (м'який, що поступово набуває внутрішньої сили), інтелекту (селянка, що живе догмами соціального порядку). Проаналізовано зіставлення внутрішнього психологічного конфлікту в порівнянні з п'єсою І.Франка. Це молода жінка 25 років, змушена вийти заміж через брехню, оскільки хибно вважає свого коханого загиблим. Руйнування та заміна значущих в її житті морально-етичних цінностей, які становлять основу її свідомості, — породжують складний психологічний стан Анни. Це зумовлює багатоплановість виконавського трактування образу-ролі.

ВИСНОВКИ

Провівши виконавський аналіз образу Анни в опері «Украдене щастя» Ю.Мейтуса, можна сформулювати наступні висновки.

1. З історичної точки зору розвитку українського оперного мистецтва можна окреслити наступні типи опер: історичні, сатиричні, побутові, казкові. Менш ніж за сто років українськими оперними композиторами був пройдений шлях від типізованого жіночого образу, окресленого однією барвою почуття, до складних й глибоких образів багатостраждальних, духовних, складних героїнь сопранових партій. Типи опер (історична, побутова, психологічна музична драма) вимагали відповідних типів героїнь. Умовно виділяючи певні етапи опер, можемо зауважити: перші опери (до радянської доби) вимагали більш типізованих, простих, зрозумілих героїнь, окреслених декількома барвами; перші радянські опери — період певного пошуку, експериментів музичної мови зумовив, відповідно, пошук нових образів, часом детальніше розроблених, але сконцентрованих, перш за все, на близькість і зрозумілість героїв опер народові; опери повоєнних років – період осмислення значних потрясінь — народжують більш розвинуті образи, характерною рисою яких стає дедалі глибше психологічне навантаження музичної мови та образу, більша рефлексійність персонажу.

2. Оперна творчість Ю.Мейтуса увібрала в себе найкращі досягнення попередніх етапів становлення українського оперного мистецтва. Зокрема, провідні принципи оперної творчості композитора ми простежуємо в його опері «Украдене щастя»: опора на фольклорні мотиви в характеристиці героїв та створення за допомогою оригінальних обробок народних пісень засобами розвинутого поліфонічного письма національного колориту. Посилення ролі оркестру, як певної дійової особи, що являє собою своєрідне втручання самого композитора, котрий ніби разом зі своїми героями через страждання сягає катарсису. Треба зауважити, що в опері «Украдене щастя» велику роль

відіграють у цьому сенсі саме інтерлюдії, а також розвинута система лейтмотивів героїв та їх почуттів. Вокальна партія у Ю.Мейтуса не виокремлюється від супроводу: вона є невід'ємною складовою частиною всієї фактури. Власне, вокальній партії властиві співочість, довгі фрази, широкий діапазон, що зумовлюється виявленням тембрових та технічних можливостей голосу. За допомогою розвинутої гармонії та засобами симфонічного розвитку композитор будує кульмінації, що сповнені сильних емоційних переживань. З драматургічної точки зору Ю. Мейтус залишається спрямованим до наскрізного розвитку всієї дії.

3. Партія Анни, загалом, доволі насичена: дві сольні великі арії, кілька дуетів з Миколою та Михайлом, секстет, ансамблі. Найвизначнішими в розвитку образу героїні є дві її сольні характеристики: арія-молитва з I дії та арія-монолог з III дії. Обидві арії надаються Ю.Мейтусом на початку дій, ніби визначаючи тим самим подальший настрій й тонус розвитку всієї дії опери. На прикладі цих арій ми простежуємо розвиток Анни від розгубленої, знесиленої, покірної своїй долі, мрійливої у своєму коханні жінки до героїні, що поступово, піддаючись своєму бажанню повернути своє втрачене щастя, змінюється внутрішньо. Пірнаючи у вир цієї пристрасті, перед нами вже сильніша внутрішньо, хоча досі слабка перед своїми бажаннями, жінка. Це людина, що спроможна кинути виклик суспільству, саме тому у другій арії ми спостерігаємо цей «нав'язливий» мотив, що пронизує собою усю арію, певну тональну стійкість в ньому, як певну ілюстрацію її незламності та затвердженості у своєму рішенні. На відміну від першої арії, де тональна невизначеність і в окремих випадках майже мелодекламація передають ще невизначеність героїні, її невпевненість. Ю.Мейтус створює багатогранний, глибокий, психологічно наповнений образ героїні.

4. Фактура музичного матеріалу визначає амплуа голосу. Партія підходить для міцного ліричного, лірико-драматичного (спінтового) або драматичного

сопрано, тобто для голосу, що володіє польотністю, щоб «прорізувати» оркестр і бути озвученою частиною його насиченої фактури.

Основними виконавськими завданнями у втіленні образу Анни стають:

1) у технічному аспекті — використання грудинно-діафрагменного типу дихання для вільного виконання довгих вокальних ліній;

2) у вокально-виконавському аспекті — володіння кантиленою, гнучкість голосу і тембральна рівність з одночасною силою звучання в кульмінаціях, наповненість кожної голосної, чітка дикція, тобто усвідомлення взаємозв'язку слова та музики, плавність мовної лінії;

3) в інтерпретаційному аспекті виконавською специфікою втілення образу Анни є акторське глибоке прочитання цього образу. З огляду на це важливим стає урахування психологічного портрету героїні, що дає змогу співакці, окресливши певні риси характеру та історії персонажу, створити власне бачення багатогранного образу живої людини. Саме це й додає ширшу темброву палітру голосу.

Отже, на закінчення дослідження, підкреслимо своє стійке враження від вивчення всієї опери й, зокрема, образу Анни. Опера Ю.Мейтуса – яскраве явище українського мистецтва середини ХХ ст. Закладені композитором риси дозволяють співакці розкривати власні здібності, втілюючи цей багатогранний образ. 10 вересня 2020 року — 60 років з дня прем'єри, що відбулася на сцені Львівської Національної Опери. Сьогодні ця вистава постійно йде лише у Львівському оперному театрі, де вона з часу прем'єри залишається в репертуарі. Але вона, в тому моє велике переконання, повинна йти в інших українських театрах і жити в нових та нових інтерпретаціях.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Арканова В. Трактовка образу партії Виолетти в опері Дж.Верді «Травиата» // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: збірник наукових праць/ ХДІМ. Х., 2001. Вип.6. С.135–140.
2. Архимович Л., Грицюк Н. Історія української радянської музики. Київ, 1990. 296 с.
3. Архимович Л., Каришева Т. Нариси з історії української музики. К. Мистецтво, 1964, частина 1. 309 с.
4. Архимович Л., Каришева Т. Нариси з історії української музики. К. Мистецтво, 1964, частина 2. 408 с.
5. Архимович Л. Українська класична опера. Історичний нарис. К. 1957. 310 с.
6. Архимович Л., Мамчур И. Юлий Мейтус. Очерк жизни и творчества. Москва. Советский композитор, 1983. 136 с.
7. Архимович Л. Шляхи розвитку української радянської опери. К. Музична Україна, 1970. 374 с.
8. Асафьев Б. Речевая интонация. М.-Л., 1965. 136 с.
9. Бас Л. Ю.Мейтус. Київ, «Музична Україна», 1973. 57 с.
10. Гнатюк Д. Мелодика слова як виконавська проблема // Проблеми музичної освіти: збірник наукових праць. Національна музична академія України ім. П.І.Чайковського. К., 2003, С. 94– 104.
11. Головков Д., Пархимович П. Юридическая психология. Учебное пособие. Мн., 2004. URL: <http://yurpsy.com/files/ucheb/belor/belor.htm> (дата звернення 16.12.2019).
12. Гордійчук М., Пархоменко Л. Історія української музики в 6-ти томах. Том 4. Київ : Наукова думка, 1992. 617 с.
13. Гордійчук М. «На русалчин Великдень» // Творчість М.Леонтовича:

зб.статей / упоряд. В.Золочевський. Київ, 1977. С.37– 62.

14. Губарев В. История Украины. Донецк, 2006. 384 с.

15. Довженко В. Нариси з історії Української радянської музики. Частина І. Київ, 1957. 376 с.

16. Довженко В. Нариси з історії Української радянської музики. Частина ІІ. Київ, 1967. 563 с.

17. Западноукраинские земли в составе Австрийской (Австро-Венгерской) империи во второй половине XIX в. URL: <http://uhistory.ru/history/noviy-hour/42-zapadnoukrainskie-land-in-composition-austrian-avstro-hungarian-to-empires-in-second-half-xix-v.html> (дата звернення 25.04.2019).

18. Крუსь О. Історія української музики ХХ століття. Навчально-методичний посібник. Луцьк: Надстир'я, 1997. 82 с.

19. Мадышева Т. К проблеме интерпретации вокальной музыки // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: збірник наукових праць / ХІМ. Х., 1999. Вип.3. С. 32– 36.

20. Мазель Л. О мелодии. М., Музгиз, 1952. 300 с.

21. Майбутова К. Віталій Кирейко. Творчі портрети українських композиторів. К., Музична Україна, 1979. 47 с.

22. Максименко С. Общая психология. М. Рефл-бук, К. Ваклер, 2001. 528 с.

23. Малышева Н. О пении (Из опыта работы с певцами). М. : Советский композитор, 1988. 136 с.

24. Малишев Ю. Украдене щастя: опера Ю. Мейтуса. К.: Мистецтво, 1964. 26 с.

25. Малишев Ю. Українська опера (1958-1960) // Сучасна українська музика. Збірник статей. К., 1966. С.85– 117.

26. Михайлов М. Українська радянська опера. Київ, 1958. 59 с.

27. Науковий вісник: [зб. ст.]. Вип. 34. Юлій Сергійович Мейтус. Сторінки життя. К., 2006. 231 с.

28. Окушко Н.В. Психологический аспект украинской оперы 60х-70-х годов: автореферат дис... канд. искусствоведения. К., 1991. 17с.
29. Особенности экономики Западной Украины в XVIII-XIX ст. URL: <https://studfiles.net/preview/5595010/page:33/>. (дата звернення 23.04.2019).
30. Ревенко В.В. Опера М.Аркаса «Катерина» та її місце у музичній культурі кінця XIX століття// Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник. Вип. 2. Одеса, Астропринт, 2001. С.134–140.
- 31.Рожок В. Музика і сучасність. Монографічні дослідження. Науково-популярні, критичні та публіцистичні твори. К., 2003. 219 с.
32. Самітов В. Виконавське осмислення авторської концепції музичного твору // Часопис Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського: науковий журнал. Київ, 2010, № 1 (6). С. 135–143.
33. Скребков С. К вопросу об исполнительской трактовке музыкальных произведений // Избранные статьи / С.С. Скребков. М.: Музыка, 1980. С. 17– 23.
34. Сердюк А.В., Уманець О.В. Пути развития украинского и зарубежного музыкального искусства. Пособие. Харків, Основа, 2001. 242 с.
35. Станиславский К. Искусство представления. Издательская группа Азбука-классика, Санкт-Петербург, 2010. 192 с.
36. Труш Н. Поновлення шедевр: [опера Ю. Мейтуса «Украдене щастя» у Львів. акад. театрі опери та балету ім. С. Крушельницької, 2002 р.] / Н. Труш // Просценіум, 2002. Вип.№ 2. С. 103–104.
37. Франко І. Драматичні твори. Том IX. Київ, 1952. 476 с.
38. Франко І. Пісня про шандаря //Жіноча неволя в руських піснях. URL: <https://www.i-franko.name/uk/Folklore/1882/ZhinochaNevoljaVPisnjax/PisnjaProShandarja.html> (дата звернення 14.03.2018).
39. Холопова В.Н. Формы музыкальных произведений. Учебное пособие. 2-е изд., испр. СПб. Лань, 2001. 496 с.

40. Черкашина-Губаренко М. Проблема соотношения слова, музыки и действия в современной украинской опере //Музыка и театр на перекрёстке времен. Том 1. Київ, 2002. С.56–70.
41. Шреер-Ткаченко А.Я. История украинской музыки. М.: Музыка, 1981. 271 с.
42. Экономическое развитие украинских земель во второй половине XIX - начале XX века. URL: <http://ukrmap.su/ru-uh9/370.html> (дата звернення 23.04.2019).

«Пісня про шандаря»

«Ой пити би горівочку, ой пити би, пити;
Ой прійшлося шандареви з Делятина іти.
Ой положу на віконце горіхову гранку;
Прійшов шандар з Делятина, бо має коханку.

Ой піп іде до церковці та на хвалу божу,
А шандар ся відзиває: та й я вам поможу!
Ой піп службу відправляє та людей жегнає,
А шандар си став на хори, апостол читає.

Ой люди ся проступили та стали у кутки,
А він любку за ручечку, повів через сутки
– Ой ходімо, моя мила, та на торговицю,
Та будемо попивати мід та й сливовицю.

Ой як прійшов Николайко до своєї хати –
Ані ключів, ані жінки нема коло хати.
А він пішов до сусіди, зачався питати:
– Ци нема ту меї жінки, нема коло хати?

Вони його притримують: «Просиме сидати!»
Він зняв шапку, поклонився: йду далі шукати.
– Ой іди ж ти, Николайку, та на торговицю,
Ой там жінка із шандарем п'є мід, сливовицю.

Ой пішов же Николайко попід годинички:
Лежить шандар по постелі, голий, без сорочки.
Ой пішов же Николайко попід віконниці:
Лежить жінка до постелі, гола, без спідниці.

А він пішов до жидівки та й взяв їй казати:
– Дай, жидівко, сокирочки, двері відрубати.
Взяв сокиру у жидівки, розрубав верії...
Забрав річи шандарські до фірвальтерії.

Ой зачали за Николов у погоні бічи:
Завернули Николайка, – неси назад річи!
У покою піп Николу на смерть сповідає,
А у другім його жінка ручки си ломає.

– Любі мої єгомосцю, щось маю казати.
Ци мож мене із шандарем разом поховати?
– Ой молода молодице, не мож то зробити:
Уже шандар тиждень гниє, ти будеш рік жити».

Перша арія-молитва Анни «І молилась, і поклони клала»

48 30

L'istesso tempo

АННА

espress.

І МО-ЛИ-ЛАСЬ, І ПОКЛО-НИ КЛА-ЛА, І СЬО-У РІВ-

ff

ff

p

НА-МНІ ОБ-ЛА-ДА-ЛА, СЕР-ЦЕ Я ЗА-ВА-НИ
НА-МНІ ОБ-ЛА-ДА-ЛА, СЕР-ЦЕ Я ЗА-ВА-НИ

ff

espress.

ТІС-НУ ЗА СВО-Є-В-СЬО АРД-М-У
І Я ТІС-НУ ЗА СВО-Є-В-СЬО АРД-М-У

pp dolce

len

А ВІН ЖИ-ВІ ВОІ ВІН ЖИ-ВІ

pp

с 3763 к

31 *Piu mosso da 63* 49

ff

О-Б-ЛА-ДА-ЛА, СЕР-ЦЕ Я ЗА-ВА-НИ
О-Б-ЛА-ДА-ЛА, СЕР-ЦЕ Я ЗА-ВА-НИ

ff

accelerando

espress.

НІЧ-О ЧОР-НО-Ю НА-КРМ-ЛИ, НІЧ-О ЧОР-НО-Ю
НОЧ-О ЧОР-НО-Ю НА-КРМ-ЛИ, НІЧ-О ЧОР-НО-Ю

pp

espress.

Ю НА-КРМ-ЛИ, ВСЬО, ЧО ЧО
Ю НА-КРМ-ЛИ, ВСЬО, ЧО ЧО

f

2/2

с 3763 к

50

a tempo

32

p

А. *rit.*

МОЖЕ В СІ - ТІ Є, ВОГ, МОЖЕ В СІ - ТІ Є...
ЩАСТЬ НАМ ДА - ОІ, ВОГ, ЧТО ЩАСТЬ НАМ ДА - ОІ...

rit.

Він жиє, жиє, жиє! Навіть!
Ой, жиє, жиє, жиє!

a tempo

О, мій боже, що не сло - во - ю, ю,
О, мій боже, що не сло - во - ю, ю,

33 *accelerando*

mf

МОЖЕ РО - БИТЬ - ОІ ВО МНО - Ю, ІЗ МО - ВО - РО - ТО - Ю,
ЧТО МОЖЕ - ОІ ВО МНО - Ю, БИТЬ НЕ - ВО - РО - ТО - Ю,

с 3763 к

Moderato 51

f

А. *rit.*

ІЗ МО - ВО - РО - ТО - Ю? МОЖЕ,
БИТЬ НЕ - ВО - РО - ТО - Ю? МОЖЕ,

mf

ДО ЛЮ ВІДАВ, Є БОГ НЕ - НІ?
З - ТУ ДО ЛЮ МНО БОГ ПО - СЛАВ?

mf

Ніє, жиє, жиє!
Ніє, жиє, жиє!

34

с 3763 к

52

accelerando

f

rit.

Poco agitato

piu f

А. *с 3763 к*

Дні ми - не - ля се - ред му - ки, дні повз - ля, не -
Міє до - ста - ань то - ль - ко му - ки, дні повз - ля, не -

35

Мов гв. - дю - ки... до ти, до оча - по дих роз -
дих - гв. - дю - ки... щасть, оча - сть, в дні рев -

f

с 3763 к

53

ff

А. *ff*

ЩО ТЯ ВІД - ДА - НЕ - Є?
КТО У - КРА - ДІ - НЕ - Є?

36 *Appassionato*

piu ff

Де ти? Де ти?

Tr - ba

с 3763 к

54

12.2

37

Ні, не

f *espress.*

mf

Росо тосо тосо

ко-чу й ду-ма-ти про ньо-го! Є в ме-не
на-до о ном нме и ду-мать! Есть муж ла...

шаюбий чо-ло-ні! Йо-ну я пряс-га-ла, прн-сп-
нон-ий у мо-ні! Веда с ним я об-во-на-ла, об-вен-

p *pp* *p* *pp*

с 3763 к

55

meno rall. *pp*

-га-ла і до-дор-ну ві-ри.
-чв-лась и вер-на бу-ду.

38

Allegro $\text{♩} = 100$ (приглушается) *p* *mf*

Ма-ко-ла І-де! Ма-ко-ла о-де!

5 4 1 3 2 1 4 1 2 4 2 3 1 2

Господи слава! Слва тебе, боже!

mf *p* *cres. molto* *ff*

dim. *mf*

с 3763 к

Друга арія-монолог Анни «Вже сесий день ...»

237

ДІЯ ТРЕТЯ Картина перша

Хата Миколи. Вечір. Анна під вікном мотає пряжу на мотовило і рахує нитки.

ДЕЙСТВИЕ ТРЕТЬЕ Картина первая

Хата Микола. Вечер. Анна под окном мотает пряжу на мотовило и считает нитки

Andante *m. s. espress.*

Ob.

p

f

p

f

V — ni

с 3763 к

235

156

Зависа
танец

АИНА *parlando*

О - АИ - НАДЦАТЬ, ДВА - НАДЦАТЬ, ТРИ - НАДЦАТЬ, ЧО-ТРИ -
О - АИ - НАДЦАТЬ, ДВА - НАДЦАТЬ, ТРИ - НАДЦАТЬ, ЧО-ТРИ -

роско рт.
(затанцовывается)
(остановка клавиш)

АИ - НАДЦАТЬ, ПЯТ - НАДЦАТЬ -
НАДЦАТЬ, ПЯТ - НАДЦАТЬ -

с 3763 к

240

158

А. *p* *cresc.* *mf*

Я ей страши! Я ний гра, ний Я...
Что сдела он с мо. ей ду. шой! На...

А. *cresc.*

на нахлива в нього он... ла! Що переа ний... че... ми! Но...
на... я грозив... я в нем си... ла! Что перед ний... ний... чужий шой! На...

А. *p* *Роса animato*

на - хал... хал... Честь...
чем - ний... за... за... Гр...

pp *p* *mf cresc.*

с 3763 к

[illegible][illegible]

[illegible]

24

dim. poco a poco

rit. Tempo I (Andante) $\text{♩} = 63$ *cresc.*

А. Для этого со-
И честь и со-

p *cresc.*

А. - вость я при- спл- ав, сво- ю при- сп- гу по- ав- на- ав.
- вость у- сы- пл- ав, и змет- ву я сво- ю зм- бм- ав.

cresc.

А. *p cresc.* Ах, дады,
Но как мне быть?

во- го не- на, но- на...
Е- го все нет, все нет...

p cresc. *mf*

с 3753 к

Allegro $\text{♩} = 116$

A.
Бо-жью во-лю, Бо-жью во-лю,
люб-лю е-го, е-го бо-жью те-ря-ю
без со-рому, без на-вст, т.
без со-вести и без стыд.

ff *fz* *mf*

cresc. *poco rall.*

A.
Вин-он, Вин-он у-се мо-е нит-я, у-се мо-е нит-
он, он те-перь вса жизнь мо-я, те-перь вса жизнь мо-

cresc. *Meno mosso. Appassionato*

A.
...ти-...
...и...
...и...
...и...

ff *fff*

с 3763 к

162

А. *mf* *pp*

І світ уявсь, но нов тор. маї... А...
Торь. мо ю ствє мнє бе. ляр. світ!..

Cor. *mf* *f* *mf* *p*

А. *p* *im* *rit.* *a tempo*

Cl. Fl. *mf* *pp*

C. Ing. *mf* *pp*

Cor. *p* *3* *3* *3*

Два т. двадцать.
Де. вят. двадцать.

Двадцать і один.
Двадцять і один.

pp

- 3763 -

246

A. *poco rit.*

і дві, і три...
и две, и три...

163

Handwritten wavy line above the piano right hand in the third measure.