

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ
УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ ІМЕНІ
І.П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

Кафедра сольного співу та оперної підготовки

Кафедра інтерпретології та аналізу музики

**Вокально-сценічний образ Милани з однойменної опери Г.Майбороди:
виконавська специфіка**

Магістерська робота

Яковлева Ганна Вікторівна

Науковий керівник:

кандидат мистецтвознавства,

М. М. Оболенська

Текст містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших авторів

Мають посилання на відповідне джерело

Яковлева Г. В.



Харків 2025

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНІ ТА СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ОПЕРИ Г. МАЙБОРОДИ «МИЛАНА».....	
1.1 Творчість Г. Майбороди та місце опери «Милана» в українській музичній культурі.....	7
1.2 Передумови створення, лібрето та сюжет опери.....	14
1.3 Жанрово-стильові риси опери та концепція образу Милани.....	19
Висновки до розділу 1.....	21
РОЗДІЛ 2. ВОКАЛЬНО-СЦЕНІЧНА СПЕЦИФІКА ОБРАЗУ МИЛАНИ.....	
2.1 Виконавсько-драматургічний аналіз партії Милани.....	22
2.2 Інтерпретаційні підходи та практичні аспекти втілення образу.....	42
Висновки до розділу 2.....	46
ВИСНОВКИ.....	48
Список літератури.....	51

Вступ

Вокально-сценічний образ – це складне комплексне явище, яке вимагає від виконавця його детального вивчення задля майстерного поєднання музичного, драматичного та візуального компонентів. Унікальність опери полягає у її здатності поєднувати музику, драму і вокальну майстерність. Герой опери – це, перш за все, драматичний образ, який має власні почуття, емоції, життя та особистісний розвиток. При виконанні партії на сцені співак має не тільки бездоганно виконувати вокальну партію, а й бути цим героєм, тобто майстерно поєднувати акторське та вокальне. Для досягнення цього результату допоможе робота над розумінням внутрішнього світу та драматургії персонажа, вдосконаленням акторської гри та вокалу та їх поєднанням. Під час роботи над роллю та образом не менш важливим є розуміння змісту музичного матеріалу та почуттів, що були вкладені композитором.

Усвідомлення образу героя допомагає співаку дати життя персонажу на сцені, це уможливорює органічну взаємодію з іншими героями, розкриття індивідуальних якостей співака, підтримку та реалізацію режисерських поглядів та задумів на оперній сцені.

Вокально-сценічний образ Милани – це серце однойменної опери Г. Майбороди. Оскільки дана опера не лунала з української сцени вже декілька десятиліть, вивчення глибини даного образу допоможе виконавцям та режисерам подивитися на персонажку з іншого боку та відновити серцебиття героїні на оперній сцені.

Актуальність теми полягає у практичній значущості вивчення та розкриття вокально-сценічного образу Милани та його виконавської специфіки задля подальшого застосування дослідження на практиці. Тема магістерської роботи охоплює ряд факторів, які мають ґрунтовне значення для сучасного музикознавства та вокального мистецтва. Опера «Милана» Г. Майбороди є важливою ланкою української музичної культури, що

збагачує національне оперне мистецтво. Вивчення та популяризація таких творів сприяють підвищенню інтересу до української опери серед сучасної аудиторії та розвитку української оперної школи.

Вокально-сценічний образ Милани є багатограним, що вимагає від виконавця не лише технічної майстерності, але й глибокого розуміння драматургії та психологічної складності героїні. Дослідження цього образу дозволяє глибше розкрити індивідуальність персонажу, що особливо важливо для оперних співаків та режисерів.

Особливості інтерпретації образу Милани мають суттєве значення для вокально-сценічного мистецтва, оскільки виконання українського репертуару потребує окремих технічних, емоційних і сценічних підходів. Вивчення вокально-сценічного образу Милани в контексті українського музичного мистецтва дозволяє не лише зберегти культурну спадщину, але й адаптувати її до сучасних сценічних умов, забезпечуючи живе функціонування національної музики на оперній сцені.

Метою дослідження є визначення специфіки вокально-сценічного образу Милани в опері Г. Майбороди «Милана» з урахуванням її музично-драматичних характеристик та виконавських особливостей.

Завданнями дослідження є:

- Огляд життєтворчості композитора;
- Визначення місця опери «Милана» в українській музичній культурі;
- Виявлення особливостей виконавської інтерпретації вокально-сценічного образу Милани;
- Розкриття драматургічних, вокальних і сценічних аспектів, які є ключовими для адекватного втілення образу на сцені;
- Розробка рекомендацій щодо виконавського підходу, що відповідає національним традиціям українського оперного мистецтва.

Об'єкт: оперне мистецтво Г. Майбороди в контексті української культури ХХ століття.

Предмет: специфіка вокально-сценічного образу Милани з однойменної опери Г. Майбороди та особливості його інтерпретації в контексті вокальних, драматургічних та сценічних вимог.

Матеріали дослідження включають: партитуру та лібрето опери, аудіо- та відеозаписи її виконання, рецензії, критичні статті та праці, власний досвід виконання партії Милани.

Методи:

1. *Історико-культурологічний* - визначення історичної «ваги» опери Г. Майбороди «Милана» в українському культурному просторі
2. *Структурно-функціональний аналіз* – розкриття драматургічної структури опери, визначення ролі вокальних та музичних засобів виразності у створенні образу Милани.
3. *Інтерпретаційний аналіз* – дослідження сценічних аспектів втілення образу: робота над акторськими прийомами, сценічним рухом, свободою та взаємодією з партнерами по сцені.
4. *Метод виконавського аналізу* – формування практичних порад, що засновані на аналізі вокальної специфіки опери.

Теоретична база. Концепція магістерської роботи спирається на взаємодію загальних та спеціальних дослідження та включає джерела з:

- *Теорії та практики вокального мистецтва* (роботи Микиші М., Гнидь Б., Вотріної В., Коханик А., Колодуба І., Лобанової Л.);
- *Історії вокального мистецтва* (Архимович Л., Іванова І., Куколь Г., Черкашина М., Загайкевич М., Лисенко І., Бугаєва О., Шуляр О., Рожок В., Шреср-Ткаченко О., Цуркан Л., Клименко М., Станішевський Ю.);
- *Життя і творчість Г. Майбороди* (Зінькевич О., Довженко В., Гордійчук М., Кирейко В., Пархоменко Л.);

- *Біографічні джерела* (Антонюк В., Бондарчук В., Гамкало І., Пархоменко Л., Гмиря Б., Зоценко М., Гордійчук М., Орлик П.);

- *Методика акторської майстерності* (Woody R., Yakubovskaya I., Десятник, Kopijn, E.).

Новизна результатів. Дослідження вокально-сценічних образів в українській опері ще не повністю вивчене, і образ Милани є одним із прикладів, який потребує більш детального музикознавчого та виконавського аналізу. Дана робота є першим результатом аналізу образу Милани в однойменній опері Г. Майбороди та його виконавської специфіки, що розширює межі сучасної науки про українське оперне мистецтво.

Практичне значення отриманих результатів полягає у можливості їх вивчення та подальшому практичному використанні педагогами та співачками для кращого розуміння природи образу та вокальної специфіки ролі.

Апробація результатів дослідження. Результати дослідження були представлені на VI Міжнародній науково-творчій конференції «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі», 14–15 листопада 2025 року, Харків.

Структура роботи. Робота складається зі вступу, 2 розділів з підрозділами та висновками, загального висновку та списку використаної літератури. Загальний обсяг – 57 сторінок, з них основного тексту – 48 сторінок.

РОЗДІЛ 1. ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНІ ТА СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ОПЕРИ Г. МАЙБОРОДИ «МИЛАНА»

1.1 Творчість Г. Майбороди та місце опери «Милана» в українській музичній культурі

Георгій Майборода (1913–1992) – видатна постать музичної культури України, чия творчість стала невід’ємною частиною національного культурного надбання ХХ століття. Композитор народився 1 грудня 1913 року на хуторі Пелехівщина (нині село Глобинського району) на Полтавщині. Батько – Іларіон, простий селянин, працююча та освічена людина, музикував на гітарі, скрипці, мандоліні, бандурі та балалайці. Мати Одарка мала гарний голос та співала в церковному хорі, а прадід Федір був відомий як співак та майстер створювати музичні інструменти.

Початкову освіту Георгій отримував в рідній Пелехівщині, пізніше довчався в сусідньому селі Горби, що розташовувалися поруч з рідним селом М. Лисенка, Гриньки. Хоч до цього Г. Майборода вже знав музичну грамоту, саме тут у нього з’явився перший вчитель музики та співу – шанувальник творчості М. Лисенка Іван Олександрович Гиренко.

У 1928 році Г. Майборода закінчив семирічну школу, після якої впродовж 3 років навчався в Кременчуцькому індустріальному технікумі. З 1931 року він став техніком на Запорізькому алюмінієвому комбінаті, але й тут знаходить можливість проявляти себе як музикант в капелі «Дніпробуд» та відвідувати вистави. Так, першим найяскравішим музичним враженням стала опера «Паяци» Леонкавалло, яку привіз пересувний театр. Пізніше, не менш захопливим відкриттям для Георгія стали фортепіанні сонати Бетховена.

Відтоді багато часу Г. Майборода займався самоосвітою, став постійним відвідувачем репетицій невеликого оркестру в місцевому клубі під орудою С. Ароцького. Диригент зацікавився юнаком та всіляко

допомагав йому навчатися, зрозуміти специфіку симфонічного оркестру. Так, молодий композитор оркеструє «Японську сюїту» Йосітомо, яку в подальшому було виконано. Пізніше, Георгій Майборода намагається писати інші твори, серед яких скрипковий концерт. Композитор написав дві частини твору й прописав лише скрипкову партію. Оскільки для написання оркестрової партії знань ще не вистачало, завершення концерту було відкладено на невизначений термін.

Вирішивши отримати професійну музичну освіту, Г. Майборода вирушає до Києва, де намагається вступити в консерваторію. Композитора було зараховано на четвертий курс музичного училища. По закінченню училища в 1936 році, Георгій вступив до консерваторії, де навчався композиції в класі Л.М. Ревуцького. В 1941 році завершив навчання й до 1945 року воював на фронті, пережив полон. По завершенню війни повернувся до навчання, але тепер вже в аспірантурі під орудою Л.М. Ревуцького, яке тривало до 1949 року.

У період з 1952 по 1958 роки Г. Майборода займався педагогічною діяльністю – викладав курс оркестровки й читання партитур на історико-теоретичному та диригентському факультетах Київської консерваторії.

Активна творча діяльність композитора не лишилася непоміченою владою. У 1960 році Георгій Майборода був удостоєний звання Народного артиста СРСР, а у 1963 році став лауреатом Державної премії УРСР імені Т. Г. Шевченка.

Зважаючи на те, що Георгій Майборода був не лише композитором, а й диригентом та культурно-громадським діячем, його творчість та діяльність не обмежуються лише написанням музичних творів, які збагачували музичну спадщину. Як суспільно-культурний діяч Майборода був секретарем та заступником, а пізніше й головою правління Спілки композиторів УРСР, сприяв розвитку та популяризації української музики

та національної культури України, а також підтримував нові покоління музикантів.

Як диригент, Георгій Майборода проявляв себе, виконуючи власні та інші українські твори, таким чином популяризуючи національну музику у тому числі й на міжнародному рівні. Період життєтворчості маестро припадає на часи радянського періоду, коли українські композитори та їх музика особливо потребувала підтримки. Ідею сприяння розвитку та підтримки молодих митців, а також захисту української музики Георгій Майборода реалізовував обіймаючи посаду голови Спілки композиторів України, таким чином закріплюючи за собою статус вагової культурно-громадської постаті. Та найбільший внесок до нашої музичної спадщини зробив Майборода-композитор. Перші знакові твори були написані в студентські роки: симфонічні поеми «Лілея» (1939), Перша симфонія (1940), «Каменярі» (1941). Навчаючись на III курсі консерваторії, Майборода отримав першу премію за написану «Лілею», яка була високо оцінена не тільки слухачем, а й всесвітньо відомими композиторами.

Загалом композитор створив низку хорів, романсів, пісень для дітей, збірок обробок український народних пісень, музику до театральних вистав та кінофільмів, декілька рапсодій, увертюр, концертів для голосу та скрипки, що являють собою національне надбання та збагачують українську музичну традицію. Серед творчого доробку Г. Майбороди 4 симфонії монументального характеру з використанням українських мелодичних інтонацій, а також 4 опери історично-патріотичного характеру: «Арсенал» (1960), «Тарас Шевченко» (1964), «Ярослав Мудрий» (1973), серед яких – опера «Милана» (1957). Саме вона вважається одним з найбільших творчих досягнень композитора, оскільки поєднує в собі українські народні мотиви та глибокий драматизм. Так, у своїх творах він розкриває власне захоплення українською народною музикою, підкреслюючи її колорит та поєднуючи його з глибоким ліризмом та епічною масштабністю.

Життєтворчість Георгія Майбороди лишила глибокий слід в національній культурі України, оскільки композитор лишив по собі твори, що стали частиною української класики, виховав нове покоління митців, сприяв розвитку та зміцненню національної оперної та симфонічної традиції.

Оскільки Георгій Майборода першим прокладав шлях до музичного мистецтва, саме він навчав свого молодшого брата нотній грамоті. Пізніше, світ дізнається про нього, як про видатного й легендарного композитора Платона Майбороду – автора численних пісень та хорів, музики до театральних вистав та кінофільмів, вокально-ораторіальних творів, а також обробок народних пісень. Оскільки сім'я складала музичний ансамбль, Георгій віддавав перевагу грі на мандоліні, а Платон – балалайці.

Плани здобувати музичну освіту порушила війна. У 1941 році брати разом пішли на фронт добровольцями. Ось що говорить про це син Георгія – Роман Майборода, якого нині ми знаємо як відомого баритона, Народного артиста України: «Обирати не доводилося. Тоді ніхто ні в кого не запитував: підеш на війну чи ні? Захищати батьківщину мусили всі» (Пухарев, 2018). Згадуючи ті часи, Платон Майборода говорить: «Коли я пішов на фронт, я з собою взяв три речі – хліб, зброю та пісню» (Яковленко, 2024). Брати разом потрапили в оточення та полон у німецькому концентраційному таборі на Полтавщині. Мати, подолавши сотні кілометрів, визволила синів з полону, викупивши їх у поліцаїв. Після звільнення у 1943 році, вони були депортовані на примусові роботи до Польщі. Пізніше, їм вдалося втекти на приєднатися до радянської армії, Платон став зв'язківцем, а Георгій – кулеметником. Навіть під час служби музика не полишала братів, і поміж боїв вони влаштовували концерти для своїх побратимів. Збережена документація воєнних часів говорить про те, що сам Л. Ревуцький від імені Правління Спілки Композиторів України прохав про звільнення Г. Майбороди з військової служби. У листі польової пошти він називає

Майбороду «одним з найбільш талановитих композиторів України», вказуючи на вищу освіту та створення «ряду високохудожніх симфонічних творів» (Пухарев, 2018). Після демобілізації у 1945 році Платон та Георгій повернулися до навчання. Разом навчалися в класі композиції Л. Ревуцького (Платон в училищі, бо не мав достатньої бази для консерваторії, а Георгій вже був студентом консерваторії; Платон пройшов 4річний курс навчання за 2 роки і вступив до консерваторії).

Тема війни є надзвичайно болючою для сім'ї Майбород і через те, що Іларіон Майборода був заарештований та визнаний радянським злочинцем. Через місяць Іларіон підписав «зізнання у контрреволюційній діяльності» і невдовзі був розстріляний за рішенням «трійки» енкаведистів. Про це свідчать розсекречені нині архівні матеріали КДБ. У 1957 році Іларіона Майбороду посмертно реабілітували за фактом відсутності злочину.

Творчі шляхи брати Майбороди обрали різні. На відміну від Георгія, Платон присвятив себе написанню музики до кінофільмів та театральних вистав, створенню сотні ліричних пісень у співпраці з А. Малишко, В. Симоненко та В.Сосюрою, які стали справжнім популярним надбанням української культури, обробці народних пісень та написанню пісень для дітей. Але серед творчого доробку композитора є й вокально-ораторіальні твори та «Героїчна увертюра» для симфонічного оркестру .

На початку другої половини ХХ сторіччя, українські композитори створювали опери, які носили історичний, фольклорний характер, а також були вимушені висвітлювати події сьогодення, що підкріплювали ідеї «єдності та братерства» радянського народу, зокрема українців та росіян. Так, у період 1950-1960 роки світ побачив такі опери: «Богдан Хмельницький» (1953-2 ред.) та «Назар Стодоля» (1960) К. Данькевича, «Молода гвардія» (1947, 2 ред. 1950), «Зоря над Двіною» (1951-55 – у книзі оперні лібрето дати 1952-55, 2 ред.-«Північні зорі» – 1957), «Украдене щастя» (1958-59, в книзі оперні лібрето рік 1960) Ю. Мейтуса, «На русалчин

Великдень» (1959), «Лісова пісня» (1957) В. Кирейко, «Одеська балада» (1961) А. Кос-Анатольський, «Арсенал» (1960) і «Тарас Шевченко» (1964) Г. Майбороди.

Опера «Милана» – один з найнедооцінених творів українського оперного мистецтва. Прем'єра відбулась 1 листопада 1957 року в Київському театрі опери та балету ім. Т. Шевченка під орудою диригента В. С. Тольби. Того ж року була показана в Москві на декаді українського мистецтва. У 1970 році «Милана» була представлена у Болгарії. Покази опери відбувалися до кінця 1980-х років у Києві, після чого оперу було знято з показів. Найімовірніше за все, причиною вилучення опери з репертуару театру слугувала зміна культурної політики. Оскільки опера висвітлює події, що відбуваються на Закарпатті у період 1939-1945 років, її соціально-політичний контекст міг стати менш актуальним для театрального репертуару під впливом змін, що зазнав соціум. Згадуючи оперу «Милана» у власній статті М. Стріха висловлює думку, що такі видатні опери як: «Богдан Хмельницький» К. Данькевича, «Милана» та «Арсенал» Г. Майбороди зникли з оперної сцени через «надто ідеологічно марковані тексти» (Стріха, 2020). В опері надзвичайно майстерно показана ідея любові головних героїв до рідного краю, що розкривається через музику, яка будується на українському фольклорі та героїчні вчинки, на які йде молодь заради свободи. Саме ці ідеї є актуальними й нині для українського народу. Оскільки зараз український народ тяжіє до вивчення витоків власної культури, традицій та їхньої популяризації, доречним буде повернути оперу «Милана» до репертуару оперних театрів України. Так, український народ зможе познайомитися з майстром мелодичної оперної драми Г. Майбородою, заглибитися в українську історію та долю людини у Другій світовій війні. «Милана» не поступається глибиною сюжету та красою музики відомим західним творам, тому за наявності фінансування, редагування певних частин лібрето, український оперний світ зможе

побачити нове прочитання масштабної оперної драми ХХ століття. Це та історія, яка може привернути увагу західних партнерів до українського оперного надбання та політичної ситуації в Україні.

Тема Закарпаття (його історії, культурного міксу, політичних трансформацій) вибрана не випадково: це регіон із складною долею міжвоєнного та воєнного періодів. Після 1918 року Закарпаття опинилося в статусі анексованого регіону. Після втрати незалежності Чехо-Словаччини 15 березня 1939 року на території Закарпаття було утворено незалежну державу – Карпатську Україну, незалежність якої була ліквідована угорськими окупаційними військами 18 березня того ж року. Поразка війська Карпатської Січі, яке складалося з молоді, добровольців, студентів та січовиків призвела до захоплення угорцями міста Хуст. Наслідком стали: знищення залишків опору, ліквідація органів Карпатської України, репресії (страсти, ув'язнення, переслідування, депортації 27 тис. українців). Саме така непроста доля краю стає основою сюжету опери, що показує зіткнення культур та людських цінностей та боротьбу народу за власну ідентичність.

Героїня Милана символізує не лише особисту долю, а й долю краю й народу: любов, боротьбу, втрату, надію. Милана постає перед нами не тільки як особистість, а як втілення всього народу Закарпаття, образ долі жінки та народу. Образ дівчини зітканий з любові до коханого, рідного краю, рішучості, жертвності та внутрішньої сили. Кожна її арія – це сповідь, дуети – непорушне затвердження вибору серця, а сцени за її участі – досить голосні, навіть якщо Милана в них не співає.

В опері проявляється поєднання елементів героїки й трагедії, особистого й громадського, що характерно для музично-драматичних творів другої половини ХХ століття. З огляду на опери-сучасниці можна говорити про те, що героїко-патріотична тематика була популярною для оперного мистецтва другої половини ХХ століття. Оскільки «Милана» була створена

у післявоєнний час, вона поєднує в собі особисту драму, громадянський подвиг та всенародну трагедію. Це робить оперу близькою та зрозумілою народу, а значить – популярною. Також даний тематизм твору наближає його до європейського оперного надбання того часу.

Оскільки мова йде про післявоєнний час в умовах радянської ідеології, даний сюжет ідеально підходив для того, аби бути допущеним до слухача владою. Тому в опері в закарпатському селі проживають практично лише комуністичні підпільники та партизани, підсвітлюється тема «дружби народів», яку уособлюють українка Милана та угорка Йолан, але аж ніяк не згадується новоутворена Карпатська Україна, яка невдовзі припинила своє існування. Оскільки «Милана» висвітлює події Другої світової війни, можна зазначити, що опера має історико-героїчний сюжет, що було розповсюдженим явищем для опери українських композиторів ХХ століття. Такий вибір тематики оперних творів підкреслює зацікавленість композиторів минулим України, її боротьбою за соборність та висвітленням національного духу та героїчних історичних постатей.

Вибір даного сюжету та майстерно вплетені у музику національні мотиви підкреслюють зацікавленість Г. Майбородою українським фольклором, а також його прагнення розвивати українську оперу як жанр.

1.2. Передумови створення, лібрето та сюжет опери

Молодий композитор Георгій Майборода розпочав свій творчий шлях з написання симфонічної музики, до якої тяжів найбільше. Але пізніше, у творчому доробку композитора почали з'являтися й вокальні твори: дитячі та хорові пісні, романси. Так, набутий композиторський досвід та невелика кількість написаних в ХХ столітті українських опер, надихнули композитора на написання «Милани» – своєї першої опери.

На той час Г. Майборода займався педагогічною діяльністю, що тривала до 1958 року, виступав як рецензент та критик, а також диригент, у

тому числі й власних творів. Оперне надбання композитора налічує чотири опери, першою була написана «Милана» на лібрето А. Турчинської. Після неї світ побачив «Арсенал», лібрето О. Левади та А. Малишка. Г. Майборода був лібретистом двох наступних опер – «Тарас Шевченко» та «Ярослав Мудрий». Лібрето останньої було написане за драматичною поемою І. Кочерги. До «Милани» були написані й такі вокально-симфонічні твори як: кантата «Дружба народів» (1948) та поема «Запорожці» (1954). Більшість творів, які складають творчий спадок композитора (беру ті твори, в яких зазначені дати), були написані після виходу у світ «Милани». Це і вокально-симфонічні-твори, частина оркестрових творів та романсів, після 1958 року було написано музику до семи драматичних спектаклів та фільмів.

Лібрето опери було написано у 1955 році Агатою Турчинською – українською письменницею, поетесою та прозаїком, за власною повістю.

Поетеса народилася на Львівщині, тому тема Другої світової війни на території заходу сучасної України є близькою та особистою до неї (хоча під час війни працювала в Ашгабаті в газеті, була членкинею КППС). Належала до літературної організації «Західна Україна» - організація, що діяла у Харкові 1925-1933. Метою організації було об'єднання письменників, які мали походження із західноукраїнських земель, ідеологічного впливу на цю територію з радянського боку та підтримка літературного процесу.

З огляду на лібрето до «Милани», роль А. Турчинської можна вважати важливою для поєднання музично-драматургічного тексту з історико-соціальним сюжетом. Водночас сучасні подібні лібрето у радянський період часто мали дуже виразний ідеологічний характер, що може впливати на сприйняття твору сьогодні.

Сюжет «Милани» розгортається на Закарпатті у 1939–1944 роках і ґрунтується на соціально-політичному конфлікті з лірико-психологічним наповненням. Події опери висвітлюються у чотирьох діях. Перша та друга дії опери описують весну та осінь 1939 року. В фіналі другої дії оповідається

про події на Закарпатті, пов'язані з возз'єднанням західноукраїнських земель з Радянською Україною. Третя і четверта дії опери відбуваються наприкінці Другої світової війни 1941-1945 років Охоплення кількох років і зміна історичних контекстів є цілком природною формою драматургії для опер середини ХХ століття, особливо таких, що мають соціально-політичну та історичну тематику. Це дозволяє автору глибше показати трансформації особистості героїв та суспільства.

Пропонуємо короткий огляд сюжету опери. Твір розпочинається увертюрою та хором парубків, після якого з'являється головна героїня опери. Її настій контрастує з хором – вона чекає на свого коханого-партизана Василя. Бабуся Гафа намагається втішити молоду дівчину. Тим часом місцеві парубки знущаються зі старости села Михайла Шибак та над місцевим багатієм Климпушем, які віддані Угорщині. Конфлікту, що назріває, запобігає Мартин – один з парубків (комуніст).

Після того, як парубки ховаються, на сцені з'являється Шибак разом з нотаріусом Флейсом. Флейс невдоволений Михайлом, оскільки на його думку, той погано «служить святостефанській короні» (Клавір опери, с. 48) та пропонує йому завести роман з місцевою дівчиною, аби через неї дізнаватися про партизанську діяльність у селі. Шибак зізнається, що «уже залюблює одну» (Клавір опери, с. 50) дівчину, але ці почуття не є взаємними. Спостерігаючи за хатою Милани Шибак вирішує, будь-якою ціною він має покорити серце дівчини. Аж тут парубки на чолі з Мартином кидаються на Шибак та зв'язують його, одягнувши хлопцю мішок на голову. Шибак вивільняє Козолап – дід, що проходив повз. Шибак тікає.

Здалеку лунає спів, це Василь прийшов до Милани, яка радісно зустрічає його біля хати. Парубок розповідає їй про безчинства, які роблять бандити-хортисти проти народу. Але комуністи заохочують людей до боротьби, найближчим часом очікується прибуття Рушака – керівника

підпілля. Молоді люди клянуться одне одному у вірності й коханні, мріють про щасливе спільне майбутнє та вірять у перемогу.

Друга дія. Події відбуваються восени. Біля хати Милани молоді люди лущать кукурудзу, хлопці співають, а дівчата – спілкуються між собою. З'являється Рушак, переодягнений, з наклеєною бородою. Селяни діляться з ним думками й переживаннями про складне життя. Рушак говорить, що єдиним правильним рішенням буде об'єднатися зі східними українцями, своїми братами. Василь та Йолан розповідають про єднання Києва та Львова і селяни радісно підтримують цю новину. Йолан викладає на стіл агітаційні листівки, які необхідно роздати людям, аби вони дізналися новину: настав час звільнення.

Рушак прощається з селянами, але у цей час підходить Козолап. Він упізнав Рушак, але вирішує не видавати його, оскільки сам має галицьке коріння й переймається долею рідного народу. Хоч Козолап і працює на панів, та ненавидить їх і не втратить можливості відплатити своїм мученикам. Тому Козолап вказує Рушаку на безпечну (від жандармів) дорогу і прощається з ним. Новина про згуртування народу облетіла все село. Всі вирішують йти на зустріч Радянській Армії. Молоді люди радісно співають і танцюють, аж тут веселощі переривають кулеметні черги. Арештовану групу молоді ведуть на розстріл. Серед них Мартин, який розуміє, що це кінець, але підтримує бойовий дух товаришів.

Серед затриманих і Милана з Василем. Побачивши дівчину, Шибак говорить: «Цю відпустіть, вона не їхня, наша» (там само, с. 211). Вражений народ відвертається від неї, а Милана, осягнувши всю підлість Шибак, падає у відчаї на землю.

Третя дія. 1945 рік. В старій колибі серед синіх гір живе самотньо Милана. До неї приходить Йолан аби розповісти, що Василь втік від жандармів і врятувався, доєднавшись до Радянської Армії. Та радість Милани перериває трагічна новина: у Сегетській тюрмі було закатовано

коханого Йолан - Мартина. Йолан плаче і йде. Милана проводить її, повертаючись з Рущакком. Аби реабілітувати Милану в очах односельчан, Рущак дає дівчині завдання: перевести радянські війська через лінію фронту безпечними гірськими шляхами. Чоловік по-батьківськи наставляє Милану, просить не ризикувати та бути обережною. Рущак та Йолан йдуть.

Милана збирається в дорогу, аж тут з'являється Шибак. Благаннями та погрозами, ласкою та обманом про смерть Василя він намагається дістати прихильність Милани. Та дівчина не боїться його погроз і продовжує наполягати на своїй почуттях та вірності Василю. Парубок намагається застосувати силу до Милани, але вона не губиться й б'є Шибак топірцем по голові, коли той падає спіткнувшись. Шибак намагається підвестися, але падає без свідомості. Милана, тим часом, тікає в гори.

Четверта дія. Вже на підступах Радянська Армія, від якої в горах тікає група поліцаїв. На перевалі з'являється Милана разом з радянськими розвідниками – вона повертається додому після успішного виконання завдання Рущака. Несподівано виходить Шибак. Він розуміє, що дівчина є співницею комуністів та партизан і намагається її залякати: «одна дорога в тебе – зі мною, а друга – в могилу» (там само, с. 287-288).

Поблизу лунають вибухи. Милана відчуває наближення перемоги й сміливо заявляє Шибак, що куди б він не подався, його та інших зрадників усюди настигне смерть. Шибак лютує й змушує піти дівчину з ним, та вона вкотре відмовляє старості та йде до села. Розуміючи, що зазнав невдачі, Шибак стріляє Милані в спину й тікає. У цей час наближаються Радянські війська, а разом з ними й Василь. Народ та партизани зустрічають їх. Відбувається довгоочікувана, але остання зустріч Василя та Милани. Дівчина помирає на руках свого коханого. З глибоким сумом і співчуттям, народ схиляє голови перед вбитою Миланою та клянеться відомстити ворогу за неї та тисячі інших полеглих у війні героїв.

1.3. Жанрово-стильові риси опери та концепція образу Милани

Опера «Милана» Георгія Майбороди постає як багатогранний твір, що органічно поєднує в собі риси лірико-драматичної, героїко-трагедійної та романтичної опери. В її основі лежить глибоко емоційний конфлікт, розгорнутий на фоні масштабних історичних подій, що зумовлює її жанрову складність і виводить на перший план тематику особистої драми в контексті національної трагедії.

Сюжетна канва опери ґрунтується на соціально-політичному протистоянні, в якому розкривається особиста трагедія головної героїні Милани. Її внутрішній світ, боротьба за любов, віра у справедливість та глибоке почуття обов'язку перед народом формують психологічну напругу, яка визначає драматургічну структуру твору. Милана постає не лише як лірична героїня, але й як символ патріотизму, жертвності та національної нескореності. На тлі війни та окупації її образ набуває значення уособлення духовної сили українського народу.

Драматургія опери наскрізна, що означає безперервний розвиток музичної тканини без традиційного поділу на закінчені номери. Це дозволяє глибше інтегрувати музику в розвиток сценічної дії, а вокальні партії, які вирізняються широкими кантиленними фразами та глибоким емоційним змістом, є тісно пов'язаними із внутрішнім станом героїв. Особливої ролі набувають хори, що виконують не лише коментаторську функцію, а й виступають повноцінними носіями колективної емоції, соціального настрою та народної волі.

Стильові особливості опери відображають естетику доби 1950–1960х років: твір відзначається монументальністю, епічністю та героїко-драматичним пафосом. У музиці присутні риси соціалістичного реалізму – провідною є ідея боротьби народу за визволення, героїзм, утвердження народної сили. Композитор інтегрує класичну форму опери (арії, ансамблі, хори) з модерновими гармоніями, використовуючи лейтмотивну систему,

яка поглиблює музичну характеристику персонажів і посилює емоційний вплив на слухача.

Особливу увагу заслуговує національний колорит опери. Г. Майборода майстерно використовує фольклорні елементи: у музичній тканині присутні інтонації східно- і західноукраїнських народних пісень, характерна мелодика, ритмічна структура та ладовість, що наближує матеріал до автентичного народного музикування. У творі використано елементи народного епосу, ліричні й сатиричні пісні, що дозволяє створити індивідуалізований портрет кожного персонажа. Через фольклорну основу опера не лише зберігає зв'язок із традиційною українською культурою, а й надає твору глибоко національного характеру, де фольклор слугує носієм ідентичності, історичної пам'яті та спільного досвіду народу.

Індивідуальний стиль композитора відчувається в мелодизмі, лаконізмі та глибокій емоційності музичного вислову. Оркестрова партитура має не лише супровідне, а й виразно драматичне значення: оркестр стає активним носієм психологічної напруги, допомагає в розкритті внутрішнього світу героїв, формує атмосферу сцен і підсилює кульмінаційні моменти. Милана, як центральний образ, репрезентує жіночу силу, вірність і любов, ставши справжнім символом моральної незламності. Уникаючи зовнішньої віртуозності, Г. Майборода тяжіє до глибокої драматичної концентрації, завдяки чому опера набуває особливої емоційної інтенсивності.

Опера «Милана» – це цілісний музично-драматичний твір, у якому взаємопов'язано особистісне та національне, ліричне та героїчне, традиційне й новаторське. Вона утверджує ідеї патріотизму, вірності, жертвності, поєднуючи їх з глибокою емоційною виразністю, національним стилем і драматургічною складністю. Опера не лише відображає культурно-історичний контекст своєї доби, але й зберігає

актуальність як музичне висловлення про гідність, свободу й силу людського духу.

Художня концепція образу головної героїні є набагато більшою, ніж суто центральна дійова особа опери. В її постаті сконцентровано типові риси української жінки: глибока емоційність, моральна стійкість, вірність кохання та ідеї свободи. Образ Милани формує ідейну вісь опери, навколо якої обертаються всі інші сюжетні та музичні лінії. З огляду на значущість цієї постаті, її художнє наповнення, еволюцію та символічне навантаження, в наступному розділі буде здійснено поглиблений аналіз образу Милани як центральної фігури опери, що репрезентує узагальнений образ народного спротиву, самопожертви та незламності.

Висновки до розділу 1.

Проаналізувавши життєтворчість Георгія Майбороди можна із впевненістю сказати, що його творча спадщина займає важливе місце у формуванні національної музичної культури України середини ХХ століття. Вивчення історичних передумов написання опери «Милана» засвідчило глибоку інтеграцію композитора в соціокультурні процеси сучасності, що визначило ідею, зміст та художню самобутність твору. Вивчення жанрово-стильових особливостей опери виявило синтез традиційних та новаторських засобів музичної виразності, що відображає прагнення Майбороди до оновлення національної оперної форми та підкреслює унікальність даного твору. Аналіз драматургії образу героїні в контексті опери доводить її ключову роль у побудові конфліктної структури опери та формуванні її ідейно-художнього змісту. Таким чином, отримані результати дослідження свідчать про високий художній рівень твору та його важливе місце в національній культурній спадщині України.

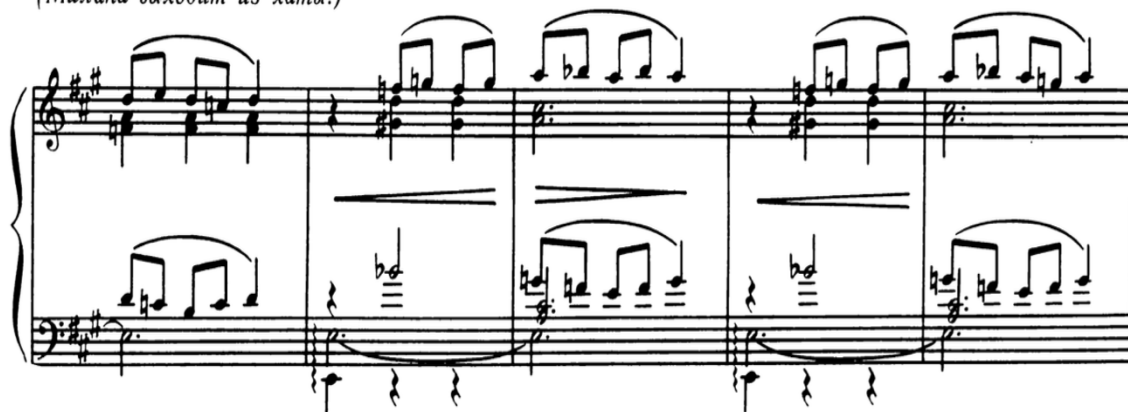
РОЗДІЛ 2. ВОКАЛЬНО-СЦЕНІЧНА СПЕЦИФІКА ОБРАЗУ МИЛАНИ

2.1 Виконавсько-драматургічний аналіз партії Милани

Події розгортаються в умовах війни, де український народ відчайдушно відстоює право бути вільним та захищає рідну землю. Милана є збірним персонажем, що відображає образ сильної, нескореної української жінки, є символом боротьби та незламного духу. Вона є уособленням української землі, яка зазнає тортур та страждань, але врешті-решт кривавою ціною виборює свободу та справедливість. Її нескореність та жертівність – це відображення бажання українського народу бути вільним. Милана – ніби сама Україна, в чий образ вкладено найкращі якості людини, патріотки та національної героїні, для якої свобода рідної землі важливіше власної. Такий символізм говорить про ідеологічне наповнення опери.

Першу дію опери відкриває хор парубків, який оспівує красу Буковини, створює певну атмосферу та ніби запрошує головну героїню на сцену словами: «О, вийди, кохана, о, вийди, єдина, посидимо тут під зірками» (Клавір опери, с. 16-17). Погойдування висхідних секунд, оспівування та повтор інтонаційного малюнку в оркестровому вступі до вихідної арії Милани, на перший погляд, імітують весняну природу Буковини. Але такий характер акомпанементу також характеризує внутрішній стан неспокою та тривоги Милани. Оскільки, цей лейтмотив є емоційно-психологічним маркером, який супроводжує ключові моменти розвитку образу Милани, найважливіші події та рішення в житті головної героїні, умовно, назвемо його *мотивом «передчуття»*.

(Милана виходить з хати.)
(Милана выходит из хаты.)



2. 3-3048. «Милана»

17

Монолог Милани розпочинається *a capella*, що робить початок партії надзвичайно прозорим, близьким до глядача. В гармонічному наповненні мелодичної лінії наявний зменшений септаккорд, що, незважаючи на вербальну складову (Весна... Природа оживає...) (там само, с. 18), підкреслює внутрішню напругу персонажа. У першій фразі вбачаємо подвійний сенс: з одного боку, Милана сповіщає про прихід весни, а з іншого – слухач відчуває емоційну напругу дівчини. Цей стан продовжується в наступному фрагменті арії (*andantino*), що викладається в стилістиці веснянки. Характерними ознаками веснянки є: розмір 6/4, що створює відчуття вільного темпу у поєднанні з кантиленою та *ritenuto* й *proso ritenuto*, які розгортаються у вокальній партії, вузький діапазон мелодичної лінії, арпеджовані акорди у супроводі, що імітують акомпанемент кобзи, розспівування висхідних терцій, нисхідна мелодія з оспівуванням звуків.

Andantino

mp

М.

Знов при_ йшла вес_ на, знов при_ йшла крас_ на,
 Сно_ ва к нам при_ шла крас_ на_ я вес_ на.

mp

2*

19

Композитор зображає Милану як романтичну молоду дівчину з чистою душею, що підхоплює настрій хору та захоплюється весняною природою. Та поміж слів, присвячених весні, вплітається неспокій Милани: «не до сна мені сьогодні» (там само, с. 20), що стосується очікування Василя – її коханого: «першотравнева ніч, а Василя нема. Подумать страшно... Тривожний час, жорстокий час судився на долю нашу, Васильку мій.» (там само, с. 20-21). На словах «не до сна мені сьогодні» діатонічна мелодія збагачується хроматизмом, і з'являється перший октавний стрибок, що супроводжується ферматою. Фактура оркестрової партії ущільнюється за рахунок введення шістнадцятих тривалостей що ще більше підкреслює хвилювання героїні. В партії сопрано оспівування основних тонів тризвука з нисхідною квінтою (V-I) підкреслює народний мелодизм. Зміна характеру оркестрової фактури призводить до зміни викладення вокальної лінії – кантиленний спів змінюється на речитатив. Стрімкі висхідні пасажі струнних чергуються з речитативними фразами Милани. Потім короткі імітаційні перегукування в оркестрі повертають музичну тканину до мотиву веснянки. Попередні думки повертаються і контрастують з душевним станом дівчини: «ти для всіх, весно, радісна, красна, лиш для мене люте горе, весно, принесла...може, смерть між нами стане, навік, навік розлучить

нас...» (там само, с. 21-25). Дівчина хвилюється, чи живий її коханий, чи дочекається вона його і зі слів: «о рідні гори, смереки тихі, завжди до вас несла я свої жалі...» (там само, с. 22-23) – на цих словах з’являється новий лейтмотив, короткий, емоційно напружений, пунктирний в своїй ритмічній основі, що можна порівняти з ударами схвильованого серця бідної дівчини. Цей мотив має глибоку психологічну й символічну функцію. Він пов’язаний із внутрішнім болем, тривогою за життя коханого, темою смерті, але водночас і з любов’ю, надією, вірністю, бо впродовж опери повторюється у важливих моментах, де героїня стикається з емоційними переживаннями. Це вузлова інтонація, яка символізує не просто фатум, а емоційний мікс: любов + страждання + вірність + межа між життям і смертю. Враховуючи такий складний набір емоційних станів, почуттів і символіки, назовемо цей лейтмотив *мотивом «фатальної вірності»*.



В наступному фрагменті арії (*moderato con moto*) фактура супроводу змінюється на хвилеподібне погойдування триолей. На його фоні мотив «фатальної вірності» перегукується в партії сопрано з різними оркестровими тембрами. Зі слів і дій Милани ми розуміємо, що вона не наважується розділити свої думки та переживання з іншими. Тому коли бабуся Гафа питає, чому Милана сумна, вона не зізнається в своїх жалях і в її партії знов лунає мотив веснянки. Цей мотив повертається видозміненим

як у вокальній партії, так і в оркестровій фактурі, оскільки з'являється більше дрібних тривалостей, шістнадцятих та тридцять других, які лунають в унісон, акценти в оркестрі, синкопований ритм, що підкреслює стан внутрішнього занепокоєння Милани. Під час дуету Милани та Гафи, композитор майстерно підкреслює різницю у віці, емоційному стані та характері обох героїнь. Милана не дослуховує фразу бабусі й вступає на слабку долю такту. Композитор змальовує партією Гафи спокійну ніч на Верховині, а Милана знову не дослуховує спів бабусі і продовжує свою думку. Динаміка поступово нарощується, проводячи розвиток мелодичної партії до кульмінації на h^2 , що перший раз з'явилася в партії головної героїні та є однією з крайніх високих нот у теситурі центрального ліричного сопрано. Кожна наступна фраза Милани в арії постійно контрастує з попередньою. Це говорить про емоційність та чуйність головної героїні, які є природними для молодої закоханої дівчини.



Серце Милани ніби відчувало скору зустріч з коханим. Так і стається: композитор знайомить нас з Василем у їх спільній сцені. Парубок співає схожі за змістовним наповненням до своєї коханої слова, в яких спочатку змальовується краса весняної природи, яка потім затемнюється відтінком журби. Таке вторення думкам одне одного, вказує на глибоку духовну

близькість пари. Появу Милани на сцені супроводжує видозмінений мотив «передчуття» з найпершої появи дівчини. Але якщо на початку мотив погойдування викладався в спокійному темпі восьмими тривалостями, то в цій сцені він розгортається стрімкими шістнадцятими. Також змінюється гармонічне наповнення лейтмотиву, яке з первинної діатоніки, поступово ускладнюється хроматизмами.

(З хати вибігає Милана.)
(Из хаты выбегает Милана.)

p subito

cresc.

80

Речитатив Милани передає внутрішній неспокій, переживання за Василя, прагнення скоріше дізнатися новини. Речитативні репліки Милани і Василя схожі за емоційним забарвленням – їх характер доволі світлий, символізує романтичну та інтимну атмосферу, не зважаючи на хвилюючий зміст діалогу. Композитор підкреслює турботливе ставлення та світлі почуття молодих людей одне до одного. Не зважаючи на те, що Василь повідомляє дівчині недобрі новини, він говорить про спільне майбутнє,

перемогу народу над ворогом та простить вірити йому. Відбувається діалог, з якого ми дізнаємося від Василя про «безчинства, що творять хортівські звірі» (там само, с. 82) та мрії про вільне майбутнє: «скоро прийде омріяна година, усміхнеться зелена Верховина...» (там само, с. 83).

Andante espressivo

V.
Ско – ро при – йде о – мрі – я – на го – ди –
Близ – ко час – тья же – лан – на – я го – ди –

– на, у – сміх – неть – ся зе – ле – на Вер – хо – ви –
– на, у – луб – нет – ся сво – бод – но Вер – хо – ви –

– на. При – йде час, Ми – ла – но, вір,
– на. Он при – дет, же – лан – ний час,

Милана поділяє погляди коханого, що підкріплюється дуєтом згоди: «разом будемо виглядати довгождану днину, разом будемо прославляти, о мій коханий, будемо прославляти вільну Верховину» (там само, с. 86-87). Дуєт

закоханих завершується обопільною клятвою: «без вагання й жалю я віддам честь і життя своє» (там само, с. 91-92).

Другу дію опери відкриває хорова сцена біля хати Милани. Молодь забавляється та запрошує доєднатися до них Рущак – старосту комуністичного підпілля. Як старшого та мудрішого жителя села, вони питають його: «чи довго ще ждати, коли вже настане неправді кінець?» (там само, с. 112-113) та просять: «порадьте, як бути, порадьте, як горя позбутись...» (там само, с. 118-119). Рушак впевнений: «одна людина це вчинить не в силі, та сила ця є в кожного народу» (там само, с. 119-120).

В цій дії Милана не має сольних номерів, але бере активну участь в різних ансамблевих складах. У квінтеті (Милана, Гафа, Василь, Мартин та Рушак) персонажі співають: «скоро прийде омріяна година, засміється зелена Верховина» (там само, с. 144-146). Ці ж слова співають і Милана з Василем в дуеті, тобто постійно проходить наскрізно ідея патріотизму та визволення рідного краю від окупантів, щасливе мирне майбутнє для героїв – найважливіше та найцінніше.

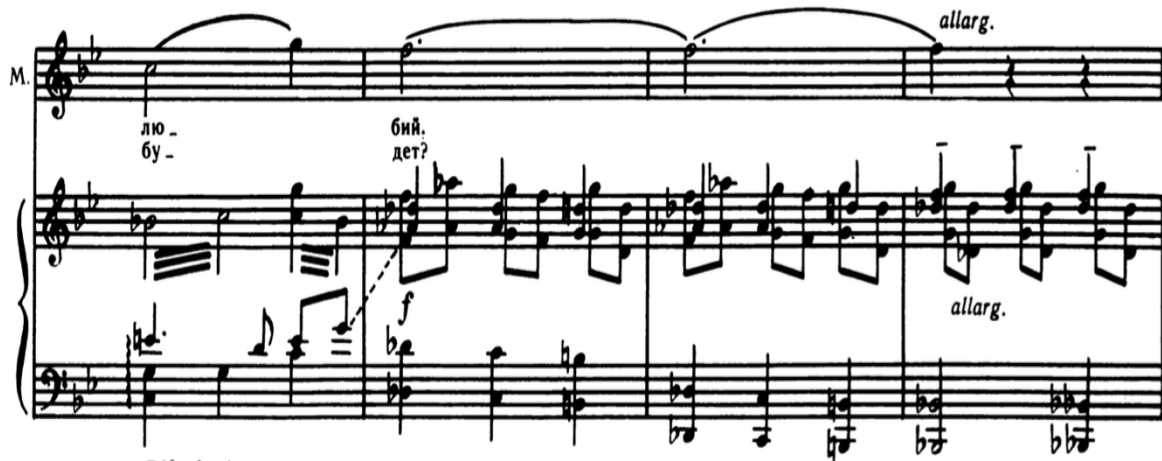
У сцені Рущака і Козолапа Милана не бере участь напряду, але її присутність вказує на її єдність із селянами. Такі номери, де головна героїня не співає, але присутня, суттєво допомагають зрозуміти психологічні особливості її сценічного образу. Наприклад, у фіналі другої дії розгортається хорова масова сцена, побудована на народних мотивах і має наспівний характер. Люди йдуть у гори зустрічати Червону Армію, тим часом Милана дістає з-під стріхи червоний прапор, що вказує на глибокі партіотичні настрої та одну з провідних ролей у партизанському русі. Це й стало причиною їх з Василем швидкого арешту.

Ще однією «німою», але психологічно напруженою сценою Милани є епізод, в якому її відпускають з-під арешту після того, як Шибак

привселюдно оголошує її «своєю». Так, в очах селян дівчина постає зрадницею національних інтересів. Коли вона обертається до людей, народ відвертається від неї. Усвідомлюючи всю підступність Шибак та несправедливість ситуації, Милана у відчаї падає на землю. Незважаючи на відсутність вокальної складової, ця сцена несе в собі велике психологічне навантаження, що вимагає від виконавиці високого рівня акторської майстерності.

Третю дію опери відкриває вступ і аріозо Милани. Дія відбувається в колибі в горах, біля якої сидить дівчина. Зауважимо, що це аріозо з точки зору репертуарної затребуваності є найбільш популярним серед інших вокальних номерів опери. Інструментальний вступ є доволі розгорнутим, фактура якого налаштовує вокалістку на кантиленний характер співу, імітуючи арпеджовані акорди бандури чи кобзи. Мелодика вокальної партії розгортається спокійним ходом восьмих тривалостей. В цій дії Милана знаходиться наодинці з власними переживаннями, тому аріозо набуває інтроспективного характеру. З точки зору виконавських труднощів аріозо є доволі зручним, що дає простір інтерпретації як для молодих, так і досвідчених виконавців. Логіка розгортання музичного матеріалу демонструє високий професіоналізм композитора в розумінні вокальної специфіки.

В ході свого розгортання, аріозо поступово набуває збудженого характеру, що призводить до емоційної кульмінації, яка лунає наче крик душі головної героїні.



На словах «де ж ти, де...» (там само, с. 220) композитор маркує кожну восьму тривалість, що вимагає зміни інтонаційного забарвлення фрази. Через часті паузи, що переривають її слова, фраза набуває рваного характеру, імітуючи плач, що підсилює розбитий емоційний стан дівчини.

Аріозо «Моє вірне дівування...» відіграє важливу роль в драматургії твору, слугуючи емоційним кульмінаційним центром. Воно продовжує попередню сцену, в якій Милана переживає глибоку внутрішню кризу: її вірність та відданість були поставлені під сумнів, а довіра громади зруйнована наклепом. Аріозо постає як своєрідне внутрішнє зізнання героїні, що має ознаки монологу-роздуму. Через вокальний монолог Милана намагається утвердити власну невинність, апелюючи водночас до образу коханого – Василя, який став для неї єдиною духовною опорою. Повторювані фрази «коханий, вір, невинна, невинна я перед тобою» звучать із внутрішньою надривністю, ніби адресовані через відстань і час, як остання надія бути почутою.

Мелодія аріозо наспівна, виразна, витримана в дусі української пісенності, з характерною кантиленністю, що єднає її з традиціями *bel canto*. Попри зовнішній спокій мелодичної лінії, акомпанемент насичений пульсуючими секстолями, які створюють атмосферу психологічної напруги, емоційного неспокою та наростаючого душевного болю. Таким чином,

композитор майстерно досягає поєднання зовнішньої ліричності з внутрішньою драматичною насиченістю.

Аріозо відзначається логічною агогікою та багатством динамічних відтінків, що сприяє вокальному розкриттю фрази, роблячи аріозо винятково зручним для співу. З педагогічної точки зору аріозо є надзвичайно цінним матеріалом для навчання молодих вокалісток. Воно охоплює основні принципи класичного вокалу: опора на дихання, ясне фразування, постійний рух музичної думки вперед, плавність кантилени. Таке поєднання технічної доцільності та емоційної виразності свідчить про глибоке розуміння вокальної природи музики композитором, що є особливо важливим у контексті сучасного оперного репертуару.

Виконання цього номеру вимагає від співачки високого рівня професійної майстерності. Необхідно досягти гармонії між вокальною технікою й емоційним змістом: часті агогічні зміни, динамічні контрасти (від *forte* до двох *pianissimo*), витончене проведення кантилени потребують від виконавиці глибокого психологічного занурення та повного контролю над вокальним апаратом. Хоч ці елементи й становлять основу вокального мистецтва, однак їх повноцінне втілення можливе лише за умов високої художньої культури виконавця.

Фіналом сцени є хоровий епізод, що постає як узагальнення особистісного болю Милани. Хор ніби продовжує її думки, трансформуючи їх у спільне переживання. Це художній прийом, який посилює трагізм ситуації та водночас підкреслює соціальне тло індивідуальної драми героїні.

Сцена Милани з Йолан (там само, с. 228–235) становить яскравий приклад контрастної драматургії, де через темп, ритмічну організацію та вокальну інтонацію розкривається психологічний стан обох героїнь. На противагу попередньому епізоду, побудованому на наспівній, ліричній, народнопісенній мелодиці хору, ця сцена відзначається темпом *presto* та активним ритмом, характерним для закличної або ігрової пісні. Така

музична організація створює ефект несподіваного драматургічного зламу, передаючи атмосферу очікування новин з боку Милани.

Партія Милани відзначається інтонаційною напругою та тривожною ритмікою: її вокальна фраза починається на паузі, що підсилює відчуття невизначеності, хвилювання, браку опори. Вокальний малюнок «Не вже Василь? Говори скоріше!» (там само, с. 229) містить хроматичні ходи та стрибки, які ускладнюють інтонування, а відсутність постійної гармонічної опори в акомпанементі вимагає від виконавиці стабільності інтонації та глибокого внутрішнього зосередження.

Moderato con moto
МИЛАНА

Не _ вже Ва _ сіль?.. Го _ во_ри ско _ рі _ ше!
У _ жель Ва _ сіль?.. Го _ во_ри ско _ ре _ е!

Контраст вокальної мови Милани до веселої, яскравої інтонації Йолан підкреслює різницю в емоційних станах героїнь: перша перебуває у напрузі, друга приносить добру звістку, в якій втілено надію та радість. Повідомлення про те, що Василь урятований, викликає у Милани емоційну реакцію подяки та полегшення. Водночас композитор залишає у мелодиці її партії риси попередньої сцени: звучання зберігає м'якість, ліризм, що вказує на глибоку внутрішню чутливість героїні, здатність до щирої вдячності та емоційної відкритості. Однак емоційний злет швидко змінюється новою драматичною звісткою – Йолан повідомляє про загибель свого коханого

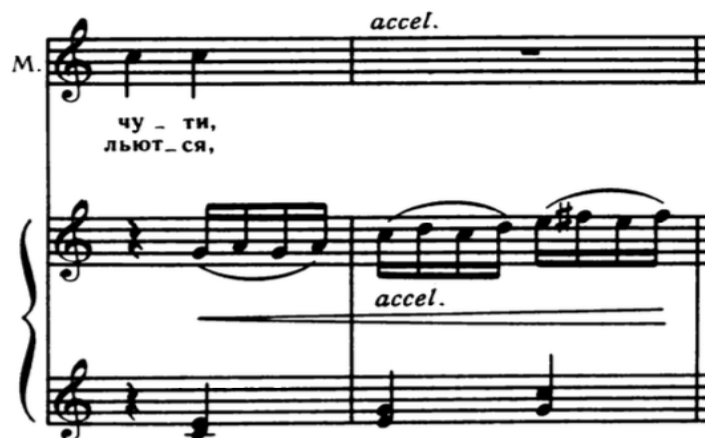
Мартина. В її монологі на теми, пов'язані з лейтмотивом Милани, передано не лише біль втрати, а й усвідомлення безповоротності змін. Цей епізод є символічно останнім для Йолан: вона зникає з подальшого розвитку дії, що надає сцені додаткового трагічного звучання – життя і смерть, надія і втрата поставлені поруч у драматичному протиставленні.

Наступна сцена (там само, с. 236–242), діалог Милани з Руцаком, розгортається вже у спокійнішій атмосфері. Хоча вокальна партія героїні тут незначна за обсягом, вона зберігає характерну ліричну наповненість. Мелодія лаконічна, кантиленна, що свідчить про стабільність внутрішнього стану Милани, попри всі пережиті потрясіння, її душа залишається наповненою надією та вірою. Пропозиція Руцака виконати важливе й небезпечне завдання звучить як ключовий момент для розкриття патріотичної природи героїні. Репліка Милани «щаслива я, що маю ще довір'я. Готова я!» (там само, с. 237) постає як усвідомлена декларація її готовності до жертвності та дії. До цього моменту образ Милани як учасниці підпілля існував переважно в опосередкованому плані через згадки та символічні жести. Лише в цій сцені глядач отримує чітке підтвердження її внутрішньої зрілості, рішучості та громадянської позиції. Без роздумів погоджуючись на завдання, навіть не знаючи його суті, вона демонструє глибоку довіру до Руцака, що символізує загальну ідею солідарності, характерну для опер на соціально-патріотичну тематику.

З драматургічної точки зору ці сцени є важливим етапом еволюції образу Милани. Вони виводять її з простору ліричної, емоційної героїні в простір активної, дієвої особистості, готової до самопожертви заради свободи рідного краю. Композитор майстерно досягає цього засобами інтонаційної драматургії, темпоритмічних контрастів та вокальної образності, які, у поєднанні зі сценічною дією, створюють повноцінний і переконливий сценічний портрет.

Сцена Милани з Шибаком (там само, с. 243–263) посідає особливе місце у структурі третьої дії опери, являючи собою одну з найбільш драматично насичених і психологічно напружених частин твору. В цьому епізоді відбувається кульмінаційне зіткнення двох антагоністичних сил: духовної чистоти та непохитності Милани й агресивної, владної, емоційно дестабілізованої постаті Шибака.

Вокальна партія Шибака має виразно домінантний характер як в плані інтонаційної організації, так і в текстовому наповненні. Його репліки насичені словесним тиском, прихованими погрозами та вдаваною поблажливістю, що лише підкреслює його владне становище. Навіть коли персонаж вимовляє фразу «людина я маленька: роблю, що скажуть старші» (там само, с. 244), у контексті сцени вона набуває глумливої інтонації, покликаної демонструвати перевагу над дівчиною. Слова Шибака про відправку Милани на примусову працю слугують не лише сюжетним розвитком, але й драматургічним інструментом маніпуляції та спробою психологічного зламу героїні. Однак Милана виявляє характерну для неї внутрішню зібраність і опір. Її реакція («Так ось чого сам пан Шибак прийшов у гірську колибу!...» (там само, с. 246) оголює справжню сутність Шибака: він не лише представник влади, але і людина, що живиться приниженням іншого. У вокальній партії Милани в цій сцені з'являється мотив, що раніше лунав у першій дії при її появі – мотив «передчуття», що створює музичну арку і поглиблює зв'язок між її внутрішніми станами. Цей мотив, який пронизує її фрази до кульмінації першої частини дуету, надає сцені психологічної напруги й символізує стійкість її характеру.



Репліка «О ні! Сльози не поллються...» (там само, с. 247-248) виводить партію героїні на кульмінаційну висоту. Двократне досягнення ноти сі-бемоль у високій теситурі, позначене *forte*, підкреслює волеву мобілізацію дівчини. Це не просто драматичний злам, а вокально-виконавський виклик, що потребує від співачки не лише технічної впевненості, але й високої емоційної напруги. Мелодичний матеріал, інтенсивна динаміка та драматичне забарвлення партії виводять Милану в площину героїчного жіночого образу, який водночас залишається глибоко ліричним.

Важливу ідейно-сміслову вагу має монолог Милани, в якому вона говорить про свою вірність Василеві. Репліки («Я вірю в це: минуть наруги дні...») (там само, с. 248-249) є не лише словесним ствердженням, але й художньою клятвою, через яку Милана обіцяє залишатися поруч зі своїм коханим до кінця. Це кульмінація образу вірності, що наскрізно пронизує весь твір. У сцені з Шибаким цей образ стає чітко окресленим в контрасті з моральною деградацією антагоніста.

Дует Милани і Шибак (там само, с. 256) має виняткове драматургічне напруження. Їх фрази ритмічно і змістово переплітаються, часто створюючи відчуття внутрішнього діалогу або вокального двобою. Така побудова фраз (на кшталт «Я тебе прошу мене залиш» (там само, с.

259), де словесний текст одного персонажа ніби логічно продовжує фразу іншого, формує надзвичайно щільну музично-психологічну тканину. Сцена є не просто етапом сюжетного розвитку, а глибоким музично-драматичним конфліктом, в якому Милана постає жертвою емоційного й психологічного тиску, але водночас зберігає гідність та переконаність у правоті власної позиції.

Музичний нотний зразок, що ілюструє дуєт Милани та Шибак. Нотна партитура складається з трьох систем: голос Милани (М.), голос Шибак (Ш.) та фортепіано. Ключовий знак: два дізми (D major). Темп: 2/4. Лірика українською мовою.

М.
 Ти хо_чеш взять мо_ю ді_во_чу честь,
 Ты за_хо_тел де_ви_чью честь украсть,

Ш.
 жит_тя не зна_ла, те_бе ті не_хри_сти
 не знаєшь жиз_ни, а те без_бож_ни_ки

Особливої емоційної сили досягає кульмінація дуєту, коли Шибак, намагаючись зламати Милану, повідомляє їй про нібито страту Василя. У відповідь вона не піддається на провокацію, відкидає образу і відкрито заявляє про свою любов і готовність до будь-якої ціни, але без зради. Завершення сцени, де Милана, рятуючись від фізичного насильства, вдаряє Шибак і тікає в гори, виводить її образ за межі пасивної жертви – вона стає активною, дієвою героїнею.

Дует Милани та Шибак винятковий за емоційним напруженням номер, який можна розглядати як драматичну кульмінацію всієї опери. Він має багато паралелей з класичними сценами оперного конфлікту, зокрема дуєтом Тоски і Скарпія у Дж. Пуччіні. Як і в Тосці, Милана опиняється в

ситуації емоційного катування, погроз, посягання на честь та спроби знищити її духовну опору – кохання. Але, як і Тоска, вона зберігає силу волі, чистоту та здатність чинити опір. Таким чином, сцена з Шибакком не лише розкриває драматичний потенціал образу Милани, але й підсилює її головні риси – вірність, мужність, моральну незламність. Чесноти героїні контрастують із внутрішньою спустошеністю антагоніста, що посилює етичну вертикаль твору й емоційне залучення слухача.

Четверта дія опери розгортається у просторі символічного фінального протистояння добра і зла, життя і смерті, вірності і зради. Вступ до дії подано через сцену Шибака з поліцаями (там само, с. 267), яка виконує функцію психологічної підготовки до кульмінаційних подій. У діалозі між поліцаями та Климпушем, що поступово переростає у трио-суперечку, композитор майстерно створює атмосферу хаосу й морального розкладу серед персонажів, що уособлюють репресивний апарат. Поява Шибака припиняє сварку, і він постає як фігура, що намагається втримати контроль над ситуацією. Його слова «Хто не хоче загинути, буде бити їх в спину» (там само, с. 275-276) набувають пізніше фатального значення, стаючи пророцтвом і його власного вибору.

Подальша сцена (там само, с. 278) відкриває дует Милани й Шибака, який стає кульмінацією всього їхнього сюжетного конфлікту. Після появи Милани на перевалі, в супроводі радянських розвідників, вона залишається на сцені сама. Її музичний супровід наповнений ритмічною пульсацією (репетиції на одній ноті, тріолі у шістнадцятих) і супроводжується лейтмотивом «фатальної вірності», що звучить у верхньому голосі фактури. Це інтонаційне звернення до попередніх частин опери підкреслює трагізм моменту – Милана ще раз стає в центрі доленосного вибору.



Шибак намагається схилити героїню до зради, апелюючи до її страху і пропонуючи їй вибір між життям із ним або смертю. Його репліки насичені сарказмом і прихованим шантажем, що позначається у вокальній лінії зміною темпу (*grave, meno mosso*), які додають реплікам характеру вироку. Милана, незважаючи на загрозу, не лише зберігає внутрішню стійкість, але й переходить у контрнаступ, її слова набувають формули викриття: «Партизанська воля, партизанська правда вас настигне всюди, зрадники й убивці! Оце вам правда!» (там само, с. 292-293). Її мелодія лаконічна, стримана, але ритмічно впевнена, що підкреслює втілення вольового зусилля.

Дует Милани та Шибак побудований на чергуванні вокальних фраз і поліфонічному переплетенні партій. Обидва персонажі, вступаючи в діалог, утворюють своєрідне музично-психологічне протистояння: інтонації погрози й відчаю у Шибак контрастують із внутрішньо зібраною, але рішучою манерою співу Милани. Композитор використовує прийом співу в терціях, повтор фраз та обмін емоційно насиченими репліками, що створює враження боротьби не лише словесної, а й душевної. Слова Милани «ніколи!» (там само, с. 294-295) подані на повторюваному мелодичному звороті і стають кульмінаційною точкою її внутрішнього спротиву. Попри наполегливі спроби Шибак втримати ситуацію під контролем, вона залишається непохитною. Сцена завершується трагічним актом: Шибак, розуміючи власну поразку, стріляє Милані в спину. Цей жест є буквальною реалізацією його попередніх слів «буде бити їх в спину» (Клавір опери, с. 276) і стає проявом крайньої деградації особистості.

Заклучна сцена (там само, с. 300–308) має глибокий емоційний і символічний характер. Поява радянських бійців, партизанів і селян символізує перемогу визвольного руху. Сцена прощання Василя з Миланою є однією з найтрагічніших у творі. Їхня зустріч, на яку було покладено так багато надій, відбувається в момент, коли Милана вже приречена. Її вокальна лінія, зокрема фраза «це ти... ти вернувся до мене...» (там само, с. 309), позначена глибоким ліризмом і відчуттям близької смерті. Василь намагається втішити кохану, повторюючи її мотив «о не тривож себе думами тяжкими», що надає сцені рис музичного єднання двох закоханих.

Poco meno mosso
pp

М. *pp*

Це ти... Ти вер-нув-ся до ме-не. Хо-чу
Ты здесь... Ты, ко мне воз-вра-тил-ся. Жить хо-

pp amoroso

М. *rit.* *Andante cantabile*

жи-ти, Хо-чу жи-ти, Ва-силь-ку!
-чу я... Жить хо-чу я, Ва-силь-ко!

ВАСИЛЬ *rit.*

О, не три-вож се-бе
О, не тре-вожь се-бя

Andante cantabile
p

Останні фрази Милани «мій коханий, мене не забудь... прощай!» (там само, с. 314-316) звучать як особиста молитва й заповіт. Вокальна лінія на словах «де стрілись ми з тобою» (там само, с. 316) має висхідний інтонаційний рух, який обривається, ніби символізуючи обірване життя, недомовлену історію. Завершальна репліка «прощай!» (там само, с. 316) не має нотного запису, вона виголошена, не заспівана, що надає їй особливої

експресивної сили. Хор, що завершує дію, виконує функцію заупокійної пісні та громадського голосу. Вислів «смерть! смерть! смерть!» (там само, с. 317-318) повторюється тричі, як вирок зрадникам, як емоційний підсумок усіх подій і як гімн майбутній перемозі. Милана постає у фіналі як узагальнений образ всіх полеглих за свободу бійців, символ чистоти, незламності, любові та жертвності. Її смерть набуває значення не поразки, а найвищої перемоги духу.

2.2 Інтерпретаційні підходи та практичні аспекти втілення образу

Образ Милани, головної героїні однойменної опери Георгія Майбороди, є не лише центральним елементом музично-драматичної структури твору, але й надзвичайно складним і багатовимірним завданням для виконавиці. Її партія поєднує в собі риси ліричної героїні, патріотки, активної учасниці історичних подій та жінки, здатної на самопожертву. Тому інтерпретація цього образу вимагає не лише вокальної майстерності, але й глибокого психологічного розуміння, драматичної чуйності та сценічної витонченості.

У виконавському аспекті образ Милани має внутрішню еволюцію, яку слід чітко виявити в акторській та вокальній подачі. На початку опери Милана постає як лірична дівчина, сповнена очікування, тривоги й ніжної любові. В цей період її вокальна партія відзначається кантиленим мелодизмом, розміщеним у середній теситурі, з характерною наспівністю, що наближає музику до фольклорних джерел. Співачка має виявити щирість і безпосередність, надати звучанню м'якого, проникливого тембрового забарвлення. Надзвичайно важливим є дотримання довгих фраз, чистота інтонації та вміння передати тонку ліричну емоцію, зокрема в аріозо «Моє вірне дівування...», яке можна вважати еталонним зразком ліричного зізнання.

З розвитком подій образ Милани поступово трансформується. Вона стає активною фігурою з глибоким внутрішнім конфліктом, який посилюється в сценах із Шибакком. У цих фрагментах композитор наповнює її партію емоційною насиченістю, широким теситурним діапазоном, частими змінами динаміки та агогіки. Зокрема, в сцені третьої дії, коли Милана відмовляє Шибакку, звучить репліка на межі фізичної та емоційної витривалості: двократне підняття на верхній сі-бемоль при позначенні *forte* вимагає від співачки не лише технічної впевненості, але й повного занурення в драматичну ситуацію. Тут, як і в фінальній сцені, критичним стає вміння поєднувати вокальну напругу з переконливим акторським жестом, зберігаючи при цьому музичну цілісність партії.

Дуети Милани з Шибакком вимагають високого рівня сценічної взаємодії та аналітичної роботи з підтекстом. Зокрема, в заключному дуеті (IV дія), композитор створює сцену-двобій, де фрази героїв не лише контрастують, але і часом переплітаються в терцевих гармоніях, що вимагає від виконавиці точності у ритмічній взаємодії, гнучкості у динамічній нюансировці, чіткого розуміння психологічної напруги сцени. Особливо складно утримати драматичний фокус у моментах вокального протиставлення, де текст Милани набуває характеру вироку, наприклад, фраза: «Усюди вас чекає смерть... Партизанська правда вас настигне!» потребує граничної сценічної концентрації та чіткого словесного акцентування.

Психологічна глибина образу розкривається у численних емоційних трансформаціях від внутрішнього сумніву до абсолютної впевненості, від надії до прощання. Тому особливу роль у підготовці партії відіграє робота над мовним текстом: артикуляційна виразність, точна дикція, розуміння семантики фраз дозволяють створити живу, правдиву сценічну присутність героїні. Це особливо важливо у сценах прощання з Василем, де спів перетікає у проговорене слово, і вокальна лінія поступається емоційному

монологу. Вміння «заспівати мовлення» або, навпаки, «вимовити музику» є ключем до створення переконливої сценічної мови.

Варто також відзначити практичну зручність окремих фрагментів партії для навчальної роботи: аріозо Милани, її фрази у другій дії, та початкові сцени можуть бути використані як навчальні зразки для формування кантилени, дихання, опори та фразування. Водночас сцени з Шибаком – це приклад високого виконавського рівня, що вимагає досвіду у створенні великої сценічної форми.

Отже, інтерпретація образу Милани потребує комплексного підходу: вокально-технічної майстерності, глибокої акторської роботи, емоційної зрілості, уважного прочитання музичного й словесного тексту. Це багатовимірна роль, в якій зосереджені ліризм, трагізм, сила і духовна краса. Милана постає перед виконавицею не як умовна героїня, а як жива, повноцінна особистість, яка проходить драматичний шлях від очікування до самопожертви, залишаючись вірною собі, своєму коханню та своїй землі.

Першою виконавицею партії Милана стала Народна артистка УРСР Лілія Лобанова. Іншими виконавицями партії Милани були: Олександра Жила, Ганна Колесник, Людмила Кравченко, Олександра Шестакова та Ірина Яценко. Загальнодоступним до прослуховування є запис у виконанні Л. Кравченко під орудою С. Турчака. Так, прослухавши цей запис ми можемо говорити про надзвичайне відчуття музики та образу співачки, створюється чуйний образ молодії дівчини. Співачка точно передає емоційний стан своєї героїні, що відчутно у тембральному забарвленні. Навіть на слух відчувається, що артистка співає серцем і душею, що є ознакою професіоналізму, любові до професії та запорукою того, що це виконання не залишить байдужим жодного слухача. Кантиленийний м'який спів, довге дихання, ідеальне фразування, чудова робота диригента-майстра, руки якого створюють справжню музику із втіленням у життя всіх композиторських задумів – все це говорить про важливість професійності

диригента, оскільки саме від нього залежить звучання оркестру, виконання ним всіх композиторських задумів, важливо те, як він відчуває, підтримує солістку в співі та створює баланс звучання оркестру та солістів. Таке зразкове виконання є симбіозом майстерної роботи солістки та диригента з повним розумінням та виконанням тих задач, які ставлять перед собою обидві сторони. На оперній сцені дуже допомагають і сценічні обставини, в яких знаходиться співак, тому не менш важливою є режисерська робота, яка розпочинається задовго до того, як соліст вийде на першу мізансцену репетицію. Тому режисер має провести бесіду з солістом, аби співак розумів, в яких обставинах знаходиться його герой: епоха, обставини та їх історичні передумови, звичаї, манери, побутові деталі. Важливо розуміти, що будь-яка дрібниця чи жест мають своє значення на сцені: від мінімальних деталей костюма до доторків та поглядів у взаємодії між солістами. Соліст-герой має жити в запропонованих обставинах, буквально бути героєм. Режисер, який має на меті поставити дійсно якісний спектакль не відходить від клавіру при втіленні власних задумів. Хоч композитор не має режисерської освіти, але при написанні опери він «бачить» обставини, стани героїв, тому зазвичай певні ремарки прописуються в клавірі словесно. Але професійний оперний режисер також має враховувати й музику, штрихи, динаміку та агогіку, які прописані в клавірі. Повністю зануритися в образ і відчувати себе героєм тієї чи іншої опери допомагають костюми. Так, соліст краще відчуває стиль ходи на сцені, які жести чи рухи більш доречні в тій чи іншій сцені, повністю перетворює співака на героя опери. Аби солісти максимально занурилися в атмосферу запропонованих обставин опери, проводиться певна кількість оркестрово-сценічних репетицій. Це допомагає побачити й почути режисеру та диригенту який продукт вони отримають, відпрацювати та допрацювати необхідні нюанси артистам.

Так, специфіка та складність оперного мистецтва заключається в роботі співака на власному організмі. Тому професіоналізмом є не тільки

віднаходження власної природи співаком, удосконалення набутих навичок, а й вміння зібратися та налаштувати себе на роботу у виставі у будь-якому стані, оскільки спів – це психоемоційний процес і тільки від самого співака залежить як він прозвучить в партії та яким створить свого героя.

Висновки до розділу 2

У другому розділі було здійснено комплексний аналіз вокально-сценічного втілення образу Милани, головної героїні однойменної опери Георгія Майбороди. Проведене дослідження засвідчило, що партія Милани є драматично цілісною та емоційно насиченою вокальною роллю, яка поєднує риси ліричної героїні, драматичної особистості та символу національної самопожертви.

Образ Милани виконує провідну функцію в художній структурі твору. Вона не лише головна героїня, а й драматургічний стрижень, навколо якого розгортаються ключові події, формується конфлікт і розвивається ідеологічне наповнення опери. Милана символізує водночас індивідуальну й колективну трагедію, поєднує особисте й суспільне, інтимне й героїчне. З перших сцен опера подає героїню як ніжну, щиру й ліричну дівчину, занурену в особисті переживання та сподівання. Проте з розвитком дії Милана проходить шлях глибокої трансформації – від романтичної натури до образу жінки-воїна, що здатна на самопожертву заради Батьківщини. Це зростання емоційної й моральної сили виводить Милану за межі звичайного драматичного персонажа – вона стає символом непохитної вірності, національної гідності та внутрішньої сили.

Музично образ Милани втілено через багаті лірико-драматичні інтонації, що базуються на народнопісенних мотивах. Цей музичний код підкреслює її зв'язок із рідною землею, з народом. Водночас симфонічний розвиток тематизму свідчить про глибоку внутрішню драму героїні, її боротьбу, сумніви, силу духу й здатність до рішучих дій. Композитор

свідомо «шифрує» патріотичний зміст через універсальні людські почуття, обходячи жорсткі рамки радянської цензури.

Кульмінаційні сцени – дуети з антагоністом Шибаким – демонструють не лише протистояння двох особистостей, а й втілюють глибоку соціально-політичну метафору: народ проти тиранії, жінка проти насильства, патріот проти зрадника. У цій конфронтації розкривається сила Милани як образу незламної української жінки, здатної чинити спротив навіть у безвиході. Її рішучість, гідність і внутрішній стрижень роблять цей образ надзвичайно промовистим для різних історичних і культурних контекстів.

У фіналі Милана гине, але її смерть сприймається як символічна перемога – не фізична, а духовна. Вона зберігає честь, любов і вірність до останнього подиху, що увиразнює її як втілення Матері-України, національного духу та одвічного прагнення до свободи. Таким чином, образ Милани в опері є багатофункціональним: він виконує і драматургічну, і емоційно-сміслову, і символічну роль. Через цю героїню опера Г. Майбороди набуває глибини, внутрішнього напруження і резонансу з глядачем, що перетворює твір на справжню національну трагедію з елементами епосу й гуманістичного послання.

ВИСНОВКИ

Магістерська робота присвячена комплексному дослідженню опери «Милана» Георгія Майбороди як визначного зразка українського музичного мистецтва другої половини ХХ століття. Проаналізовано історико-культурний контекст створення твору, його жанрово-стильові риси, музичну драматургію та особливості виконавської інтерпретації головної партії – Милани.

Опера «Милана» постає як багатошарова музично-сценічна композиція, в якій поєднано історичні події, національну тематику, патріотичний пафос і глибоку лірико-психологічну лінію. Побудова сюжету у чотирьох діях дає змогу простежити не лише розвиток подій, а й еволюцію головних героїв, їх внутрішнє зростання на тлі суспільно-політичних трансформацій у період 1939–1945 років. Композитор вдало поєднує елементи народно-пісенного мелосу з традиціями італійського *belcanto*, створюючи мелодично багатий і виразний музичний матеріал. Це надає твору етнічного колориту й емоційної глибини.

Особливої уваги заслуговує образ головної героїні. Її драматична лінія втілює складне поєднання жіночої ніжності, моральної сили, вірності, патріотизму та готовності до самопожертви. Вокально-сценічна партія Милани відзначається високим ступенем драматичної насиченості, що вимагає від виконавиці не лише технічної майстерності, а й глибокого психологічного проникнення в суть образу. Дуети, аріозо, кульмінаційні сцени й особливо фінал розкривають багатогранність емоційної природи героїні та утверджують її як символ незламного духу й національної гідності.

Протиставлення Милани та Шибак у творі слугує основою драматичного конфлікту, де герой-антагоніст уособлює зраду, слабкість і жорстокість, тоді як головна героїня – вірність, внутрішню силу та незламність. Через це опера досягає високого емоційного напруження,

особливо в кульмінаційних сценах, що залишають глибокий слід у свідомості слухача й глядача.

Виконавсько-драматургічний аналіз показав послідовний розвиток образу героїні: від внутрішньої тендітності та сподівання на кохання до рішучості, мужності, готовності до самопожертви в ім'я ідеї свободи. Ця еволюція відображена як на рівні музичного матеріалу (тематизм, мелодика, теситура, ритміка), так і в текстовому наповненні партії. Інтерпретація партії Милани вимагає від виконавиці глибокого емоційного переживання образу, сценічної переконливості, виразної дикції та технічної досконалості. Аріозо, дуети, монологи та фінальні сцени потребують гнучкого володіння динамікою, агогікою, кантиленою та внутрішнім фразуванням. Особливо значущими є моменти сценічного протистояння з антагоністом, де проявляється драматична природа голосу й сила морального стрижня персонажа.

Практичний аспект вивчення партії дозволяє розглядати окремі фрагменти як ефективний матеріал для формування основних вокальних навичок, що робить партію Милани цінною і з педагогічної точки зору. Таким чином, образ Милани постає як складна синтетична вокально-сценічна роль, що потребує всебічної виконавської підготовки. Її інтерпретація вимагає глибокого осмислення не лише музично-драматургічного контексту, а й внутрішньої суті героїні як символу жіночої сили, вірності, патріотизму та духовної чистоти.

Загалом опера «Милана» є унікальним явищем в українському музичному театрі. Вона втілює синтез національної ідеї, історичної пам'яті та гуманістичних цінностей. Її значення виходить за межі лише мистецького твору – опера стала частиною культурної спадщини радянської України, активно звучала на сцені Київської опери, зокрема у знаковому виконанні під керівництвом С. Турчака у 1972 році. Усе це свідчить про вагомість і

актуальність дослідженого твору як у контексті свого часу, так і з позицій сучасного виконавського осмислення.

Список використаної літератури

1. Архимович, Л. (1970). *Шлях розвитку української радянської опери*. Київ: Музична Україна.
2. Архимович, Л., Каришева Т., Шеффер, Т., Шреєр-Ткаченко, О. (1964). *Нариси з історії української музики* (Т. 1-2) Київ: Мистецтво.
3. Білицький, Р. (2003). Богиня оперної сцени. *Українські співаки у спогадах сучасників* (с.). Київ; Львів; Нью-Йорк: (видавець невідомий).
4. Бондарчук, В. О. (2019). *Феномен творчості Дмитра Гнатюка в музично-театральній культурі України другої половини XX – початку XXI століття* (Дисертація). Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, Міністерство культури України, Київ.
5. Бугаєва, О. (2019). *Музичне товариство імені М. Д. Леонтовича (1921–1931): Біографічний словник*. НАН України.
6. Венедиктов, Л. (2006). *Українська музична енциклопедія* (Г. Скрипник, ред.; т.1, с. Степанченко). Київ: Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. ISBN 966-02-4100.
7. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*, Вип. II. (2000). Івано-Франківськ: Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника.
8. Вотріна, В. (2001). *Мистецтво співу і вокальна методика М. Е. Донець-Тессейр*. Київ: Національна музична академія України (НМАУ).
9. Гамкало, І. Д. (2016). Лілія Данилівна Лобанова. *Енциклопедія сучасної України* <https://esu.com.ua/article-55968>.
10. Гмиря, Б. Р. (1975). Бесіди про вокал: *Борис Гмиря: статті, листи, спогади* (с. 68-85). Київ.
11. Гнидь, Б. (1997). *Історія вокального мистецтва*. НМАУ.
12. Гнидь, Б. (2002). *Виконавські школи України*. Київ.
13. Гордійчук, М. (1963). *Георгій Іларіонович Майборода*. Київ.
14. Гордійчук, М. (1964). *Платон Іларіонович Майборода*. Київ.

15. Говорухіна, Н. О. (2006). Значення харківського періоду у вокально-виконавській творчості Б. Р. Гмирі. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*, 39, 36-45.
16. Данканич, Г. М. (2020). Професійне вокальне мистецтво Закарпаття другої половини ХХ – початку ХХІ століття в аспекті міжкультурної комунікації (Дисертація).
17. Десятник, Г., Лимар, Л. (2020). *Основи акторської майстерності в екранній творчості*. Київський національний університет імені Т. Шевченка. Київ. 108 с.
18. Довженко, В. (1983, 30 листопада). Симфонія життя народного: до 70-річчя від дня народження Георгія Майбороди. *Вільна Україна*.
19. Драч, І. (2016). *Оперна студія — музичний театр майбутнього або його ерзац?* (9 с., рукопис). Харків: [автор не опубліковано/ самвидав].
20. Жулинський, М. Г. (Ред.) (2015). Турчак Стефан Васильович. *Шевченківська енциклопедія* (Т. 6, с. 335). Ін-т літератури НАНУ.
21. Жулинський, М. Г. (Ред.) (2015). Турчинська Агата Федорівна. *Шевченківська енциклопедія* (Т. 6, с. 336). Ін-т літератури НАНУ.
22. Загайкевич, М. (1959). *«Милана» Георгія Майбороди. Путівник по опері*. Київ: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР.
23. Зінькевич, О. (1973). *Георгій Майборода*. Київ: Музична Україна.
24. Зоценко, М. (1973). *Євгенія Мірошниченко: народна артистка СРСР*. Київ: Музична Україна.
25. Іванова, І.Л., Куколь, Г.В., Черкашина, М.Р. (1998). *Історія опери. Західна Європа. XVII-XIX століття*. Київ: Заповіт.
26. Касьяненко, М. А. (2018). *Життя та творчість Євгенії Семенівни Мірошниченко: джерелознавчий аспект* (Дисертація).

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
Міністерство культури України, Харків.

27. Кирейко, В. (1993). Незабутній: Про українського композитора Георгія Майбороду. *Музика*, (6), 19.

28. Кияновська, Л. О. (2000). *Українська музична культура*. Тернопіль: Астон.

29. Кияновська, Л. (2008). *Українська музична культура*. Львів: Тріада Плюс.

30. Клименко, М. (1998). *Українська вокальна школа: традиції та сучасність*. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського.

31. Козаренко, О. (2000). *Музична культура України: традиції і сучасність*. Львів: Вид-во ЛНМА ім. Лисенка.

32. Колодуб, І. С. (2010). *Практичні поради педагога-вокаліста*. Київ: Музична Україна.

33. Коханик, А. (2010). Вокальна педагогіка в Україні: історичний аспект. *Мистецтвознавчі записки*, 17, 112-119.

34. Кравченко аріозо Милани «Милана» Київ 1972. Режим доступу: URL <https://www.youtube.com/watch?v=E03d1ZubyuU>.

35. Кузик, В. (2001). Творчість українських композиторів другої половини ХХ століття. *Українське музиконавство*, 30, 56-67.

36. Кучер, Л. І. (2002). *Українські оперні студії: історія і сучасність*. Харків: Торсінг.

37. Летичевська, О. (2018). *Хорове виконавство в оперній виставі: творчість Л.М. Венедиктова*. (Монографія). Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського.

38. Лисенко, І. М. (1997). *Словник співаків України*. Рада.

39. Лисенко, І. М. (2003). *Українські співаки у спогадах сучасників*. Київ; Львів; Нью-Йорк: М. П. Коць.

40. Лобанова, Л. (2005). *Формування вокальної техніки в українській виконавській школі*. Харків: ХНУМ ім. І. П. Котляревського.
41. Майборода, Г. І. (1983). *Милана: Клавір*. Музична Україна.
42. Майборода, Г. І. (1973). *Милана* [Платівка]. Київський державний театр опери та балету.
43. Манік, А. В. (2021). *Хоровий цикл Г. Майбороди «Вісім хорових прелюдів a capella»*. Аналіз вибраних частин (Дипломна робота). ЛНМА ім. Лисенка.
44. Мельник, О. (2012). Історія розвитку української оперної студії. *Наукові записки НМАУ ім. І. П. Чайковського*, 96, 85-93.
45. Микиша, М. (1971). *Практичні основи вокального мистецтва*. Музична Україна.
46. Мірошніченко, Є. (1987). *Статті. Листи. Спогади*. Київ: Музична Україна.
47. Орлик, П. І. (1984). Турчинська Агата Федорівна. *Українська радянська енциклопедія*. 2(Т. 11, кн. 1, с. 412).
48. Охмакевич, Н. (1983). Неповторні теми неповторного життя. *Наука і культура: Україна* (с. 476-479). Київ.
49. Пархоменко, Л. О. (2017). Майборода Георгій Іларіонович. *Енциклопедія Сучасної України*. Режим доступу: URL <https://esu.com.ua/article-60470>.
50. Перцова, Н. О., Брояко, Н. Б. (н.д.). Постать Платона Майбороди в контексті української музичної хорової культури.
51. Петрушина, А. С. (2020). *Творчий портрет Євгенії Мірошніченко в оперному мистецтві України другої половини XX століття* (Магістерська кваліфікаційна робота).
52. Пухарев, Ф. (2018). «Цей біль несумісний з музикою». Як композитори Георгій і Платон Майборода пройшли війну. Karabas Live. Режим доступу: URL <https://karabas.live/georgij-i-platon-majboroda/>.

53. Рожок В.І. (2013). *До 100-річчя Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. НМАУ.
54. Станішевський, Ю. О. (1988). *Оперний театр Радянської України*. Музична Україна.
55. Стецюк, Р. (1998). Нелукавий діалог. *Українська культура*, (11-12), 14-15.
56. Стріха, М. (2012). Опера: проблема мови виконання. *Мистецтвознавство України*, 12, 81-85.
57. Стріха, М. (2020). Максим Рильський та «українізація» опери. *Народна творчість та етнологія*, (2), 5-20.
58. Стріха, М. (2020). Українська опера радянської доби: чи можливе перепрочитання? Режим доступу: URL <https://musicinukrainian.wordpress.com/2020/08/06/soviet-opera/>.
59. Турчак, С. В. (2015). У М. Г. Жулинського (Ред.), *Шевченківська енциклопедія* (Т. 6, с. 335). Київ.
60. Турчинська, А. Ф. (2015). У М. Г. Жулинського (Ред.), *Шевченківська енциклопедія* (Т. 6, с. 336). Київ.
61. Українська музика: історичний, теоретичний та культорологічний дискурси. (2019). НАН України, ІМФЕ.
62. Цуркан, Л. Г. (1993). Музично-художні та вокально-технічні принципи харківської вокальної школи. У А. В. Гудзенко (Ред.), *Актуальні питання педагогічної підготовки студентів музичних учбових закладів* (Ч. 2, с. 95—105). Донецьк.
63. Шевченківська енциклопедія (онлайн архів). Режим доступу: URL <https://archive.org/details/shevch06/page/336/mode/1up>.
64. Шреєр-Ткаченко, О. Я. (1974). *Хрестоматія української дожовтневої музики* (Ч. 1). Музична Україна.
65. Шреєр-Ткаченко, О. Я. (1980). *Історія української музики* (Ч. 1). Музична Україна.

66. Шуляр, О. Д. (2013). *Історія вокального мистецтва* (Ч. 2). Івано-Франківськ. (Монографія).

67. Яковленко, К. (2024). NSPU. Коли я пішов на фронт: «із собою взяв три речі – хліб, зброю та пісню» - Платон Майборода: композитор, доброволець і друг. Режим доступу: URL <https://nspu.com.ua/novini/koli-ya-pishov-na-front-iz-soboju-vzyav-tri-rechi-hlib-zbroju-ta-pisnju-platon-majboroda-kompozitor-dobrovolec-i-drug/>.

68. Н. Maiboroda (1913-1992) Overture to the opera «Milana». Режим доступу: URL <https://www.youtube.com/watch?v=PwCvpQe4tOI>.

69. Konijn, E. (2000). *Acting Emotions*. Amsterdam University Press. 208 p.

70. Kyiv Opera Theatre. Інформація про композиторів та твори проєкту «Український диптих. Музика». Георгій Майборода. Режим доступу: URL <https://kyivoperatheatre.com.ua/informacziya-pro-kompozytoriv-ta-tvory-proyektu-ukrayinskyj-dyptyh-muzyka/#1615555296848-fd840fb2-d4f0>.

71. Olga Golynska, (2024). Український інтернет-журнал Музика. *Хоровий всесвіт Льва Венедиктова*. Режим доступу: URL <https://mus.art.co.ua/khorovyy-vsesvit-lva-venedyktova/>.

72. Woody, R. H. (2000). Learning expressivity in music performance: An exploratory study. *Research Studies in Music Education*, 14. 14-23.

73. Woody, R. H. (2003). Explaining expressive performance: Component cognitive skills in an aural modeling task. *Journal of Research in Music Education*, 51, 51-63.

74. УМКА. Г. Майборода. «Милана», опера на 4 действия (2CD). Режим доступу: URL https://umka.com/rus/catalogue/opera-and-vocal/h-mayboroda-mylana-opera-na-4-diji-2-cds.html?print_this=1.

75. Yakubovskaya, I. (2014). Demystifying emotions: the flow state in acting. Режим доступу: URL

<https://sites.tufts.edu/emotiononthebrain/2014/10/24/demystifying-emotions-the-flow-state-in-acting/>.