

УДК: 78.071.1(477)(092):782

DOI 10.34064/khnum1-58.07

***Гогайзель Ольга Сергіївна***

асистент-стажист кафедри сольного співу та оперної підготовки

Харківського національного університету

мистецтв імені І. П. Котляревського;

e-mail: gogaizel@rambler.ru

ORCID 0000-0002-5201-1153

**ОБРАЗ АННИ В ОПЕРІ «УКРАДЕНЕ ЩАСТЯ» Ю. МЕЙТУСА:  
ІНТЕРПРЕТАЦІЙНИЙ АНАЛІЗ**

*У статті проводиться аналіз музичного матеріалу двох арій Анни як ключових характеристик її образу в опері Ю. Мейтуса «Украдене щастя», спираючись на досвід виконавського аналізу, адже арії знаходяться в репертуарі автора дослідження. Запропоновано трактування образу з виконавсько-інтерпретаційної точки зору осмислення взаємодій слова і музики, композиторської логіки емоційних переживань, з огляду на комплекс таких складових, як: природа музичної тканини та історичний аспект дії опери. Метою дослідження є визначення специфіки виконавської інтерпретації образу Анни з опери «Украдене щастя» Ю. Мейтуса. Основні результати*

дослідження на базі проведеного аналізу окреслено наступним чином: 1) вокальна партія в опері Ю. Мейтуса є невід'ємною складовою частиною всієї фабури, 2) 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, 3) партія підходить для міцного ліричного, лірико-драматичного (спінтового) або драматичного сопрано, в інтерпретаційному аспекті важливим стає урахування психологічного портрету героїні, що дає змогу співачці, окресливши певні риси характеру та історії персонажу, створити власне бачення багатогранного образу живої людини.

■ **Ключові слова:** творчість Ю. Мейтуса, образ Анни, «Украдене щастя», виконавський інтерпретаційний аналіз.

**Постановка проблеми.** Творчість Ю. Мейтуса, як композитора, який стояв біля витоків формування української композиторської школи ХХ століття, залишається досі актуальною і, зокрема, його опера «Украдене щастя», яка, за правдивою думкою Ю. Малишева (1964: 26), є «значним внеском в розвиток реалістичного оперного мистецтва». Новаторський для української опери тип музичної драматургії – аріозно-мелодійна музична драма – як пише Ю. Малишев (1964: 25) «тісно пов'язаний разом з тим з її кращими традиціями, які немислимі без широкого мелодійного дихання, справжнього *belcanto*».

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. Вірно зауважує Н. Малишева (1988: 27) 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”». 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 фабури, композиторських

прийомів для усвідомлення у втіленні характеру виконуваного образу, продуманої і вибудованої логіки емоційних переживань.

**Мета дослідження** – визначити специфіку виконавської інтерпретації образу Анни з опери «Украдене щастя» Ю. Мейтуса.

**Методи дослідження.** У дослідженні застосовано наступні методи: *історичний* – застосовано при огляді основних тенденцій в оперній музиці першої половини ХХ ст.; *стильовий* – у зв'язку з обраною оперною творчістю Ю. Мейтуса; *системно-структурний* – задіює різні види аналізу (інтонаційний, гармонічний, цілісний); інтерпретаційний – застосований при виконавському аналізі партії Анни.

**Аналіз останніх публікацій за темою.** Щодо творчості Ю. Мейтуса є дослідження Ю. Малишева (1964), Л. Архімовіча (1990, 1983), І. Мамчура (1983), Л. Баса (1973), де висвітлено його роль як оперного композитора. Стосовно опери «Украдене щастя» існує невелика кількість джерел, та цілісного і глибокого інтерпретаційного виконавського аналізу немає.

**Виклад основного матеріалу.** Будучи «текстом» своєї епохи, опера відбила в собі деякі основні тенденції того часу: національна визначеність – опора на пісенний український фольклор – як зауважують Л. Архімовіч і І. Мамчур (1983: 23), роботі над оперою передувала багатопланова і багаторічна робота Ю. Мейтуса по вивченню українського фольклору, поїздки в Західну Україну, важливо і те, що «Ю. Мейтус зумів витримати протягом усіх 3-х актів опери єдиний ладо-гармонічний колорит»; глибока психологічна розробка характерів героїв; динамізація оперної форми і наскрізний музично-драматичний розвиток. Л. Архимович та Н. Грицюк (1990: 253) пишуть, що «головним засобом розкриття внутрішнього стану героїв в опері стає сцена, в якій думка і почуття ніби поступово розгортаються, проходять перед нами в постійному русі».

Величезна роль оркестру, яка проявилася в симфонічній розробці складної системи лейтмотивів. Важливим є, як пише В. Довженко (1967: 23), «майстерне органічне злиття прийомів сучасної композиторської техніки з народно-пісенними елементами»; певним чином в опері відбилася і ідея теорії «безконфліктності», характерна спрямованості мистецтва 50-х років.

Широко використовуючи в опері «Украдене щастя» ладо-гармонічну основу західноукраїнського фольклору, Ю. Мейтус підкреслив національну самобутність і колорит героїв, зокрема головної героїні, засобами симфонічного розвитку музичного матеріалу створює драматургічно продуманий розвиток багатогранного і психологічно глибокого характеру в образі Анни. Завдання вокального виконавства полягає в усвідомленому прочитанні «партитури почуттів» персонажа, яка міститься насамперед у музичній фактурі, що багато і повно передає динаміку розвитку образу. Вокальна партія, мелодія, будучи часткою гармонії, є конденсатом, квінтесенцією гармонійної думки композитора, що вимагає від виконавця уваги, інтуїції, уваги, чуттєвого сприйняття, емоційної чуйності.

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

Як справедливо зауважують Л. Архімович і І. Мамчур (1983: 56), «відсутня в п'єсі молитва Анни, стає в опері виразною моносценою героїні і служить вражаючим емоційним підсумком першої картини». 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 неповний спектр емоцій, що охоплюють героїню.

Арія має 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 різкими акордами в ля-гуцульському ладі. Далі вокальна та інструментальна партії поєднуються, оркестр починає місцями дублювати мелодію, підсилюючи щемливі інтонації відчаю. Фраза «*А він жие!*» перший раз звучить як далека і примарна надія (висхідна кварта на слові «жие!»),

віра на вже втрачене давно щастя. Друга фраза-підсумок «Він жиє!» (спадаючий 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 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» передано немов ридання, майже відчай. Висока теситура, низхідна 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, сьогодні, 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).

Як тихий плач про найпотаємніше, в мі-бемоль-мажорі, починається друге речення теми «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, Из жоною-сиротою*») і *accelerando* в супроводі передає внутрішню боротьбу Анни – 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 зазначили Л. Архімовіч і І. Мамчур (1983: 62), Ю. Мейтус «наділяє партію оркестру різного роду авторськими відступами, коментарями, насичує її драматичним підтекстом». 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, як пишуть Л. Архімовіч і І. Мамчур (1983: 62) «експресивні динамічні хвилі, спрямовані до кульмінації» і нагнітаючи збільшення внутрішнього психологічного напруження сцени. Оркестр малює безвихідь, 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 підвищенням

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.

Заключний розділ арії представляє нам емоційно виснажену слабку жінку, покірну долі, беспорядну 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 (*ritornello 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 беспорядність, 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 до-мажорного 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.

#### **Друга арія-монолог Анни «Вже семей день ...»**

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:

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 слугує 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)» (1983: 62). Це ніжна і сильна любов, туга і щирість, невловимий і незрозумілий страх разом з тяжінням 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 тезитура (в клавирі позначено «*parlando*», говіркою), тому виконується промовляючи, немов заклинання.

Взагалі вся арія вибудовується навколо одного мотиву Гурмана, немов нав'язливої ідеї. Цей мотив «*Вже сьомий 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; вихід з нього вона не тіль-

ки 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. 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 *riano* 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, ламаній 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 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 вверх й одразу стрибок на квінту вниз 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 головний 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 зазначає В. Самітов (2010: 135), «фактурні зміни відображають як особистісно-стильове мислення композитора, так і особистісно-перевтілене розуміння художнього образу». У зв'язку з цим точно зауважила Н. Малишева (1988: 24) 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», 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 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 пристрасністю звучить емоційним

сплеском над оркестром. Мелодія побудована за принципом секвенції, а низхідні мотиви і тональна нестійкість передають стан 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 *subitopiano*, 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 пристрасно, 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 основного смислового навантаження. Музика тут поглиблює зміст вербального тексту. Оркестр малює стан 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 походить з 1-го мотиву-ядра «*Вже сьомий 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 по-

чатку 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. Як епілог-підсумок, немов передчуття, на переінтонованій темі нездійсненого щастя, звучить просвітлений вокаліз на *piano*, 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 (експозиції складної двочастинної форми): на секстолях безперервних шістнадцятих вимовляється «*Дев'ятнадцять, двадцять, двадцять і одна, і дві, і 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 відчути навіть боязке схлипування.

**Висновки.** Виконавський аналіз образу Анни з опери «Украдене щастя» Ю. Мейтуса на прикладі двох її основних арій, можна сформулювати наступні висновки:

1. В опері «Украдене щастя» велику роль відіграють 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, вокальні 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.

2. Найвизначнішими в розвитку образу героїні є дві її сольні характеристики: арія-молитва з I-ої дії та арія-монолог з III-ї 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, пе-

ред нами вже сильніша внутрішньо, хоча досі слабка перед своїми бажаннями, жінка. Це людина, яка спроможна кинути виклик суспільству, саме тому у другій арії ми спостерігаємо «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.

3. Фактура музичного матеріалу визначає амплуа голосу. Партія потребує міцного ліричного, лірико-драматичного (спінтового) або драматичного сопрано, тобто 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-діафрагмального 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 співачці, окресливши певні риси характеру та історії персонажу, створити власне бачення багатогранного образу живої людини. Саме це й додає ширшу темброву палітру голосу.

#### ЛІТЕРАТУРА

- Архимович, Л. & Грицюк, Н. (1990). *Історія української радянської музики*. Київ, 296.
- Архимович, Л. & Мамчур, И. (1983). *Юлий Мейтус. Очерк жизни и творчества*. Москва: Советский композитор, 136.
- Бас, Л. Ю. (1973). *Мейтус*. Київ: Музична Україна, 57.
- Губарев, В. (2006). *Історія України*. Донецьк, 384.

- Довженко, В. (1967). *Нариси з історії Української радянської музики*. Частина II. Київ, 563.
- Западноукраинские земли в составе Австрийской (Австро-Венгерской) империи во второй половине XIX в. Retrieved from <http://uhistory.ru/history/noviy-hour/42-zapadnoukrainskie-land-in-composition-austrian-avstro-hungarian-to-empires-in-second-half-xix-v.html> (дата звернення 25.04.2020).
- Мальшева, Н. (1988). *О пениш (Из опыта работы с певцами)*. М.: Советский композитор, 136.
- Малишев, Ю. (1964). *Украдене щастя: опера Ю. Мейтуса*. К.: Мистецтво, 26.
- Самітов, В. (2010). Виконавське осмислення авторської концепції музичного твору. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: науковий журнал*. Київ, № 1 (6), 135–143.
- Труш, Н. (2002). Поновлення шедевр: опера Ю. Мейтуса «Украдене щастя» у Львів. акад. театрі опери та балету ім. С. Крушельницької, 2002 р. *Просценіум*. Вип. № 2, 103–104.
- Франко, І. Пісня про шандаря. Жіноча неволя в руських піснях народних. Retrieved from: <http://www.i-franko.name/uk/Folklore/1882/ZhinochaNevoljaVPisnjax/PisnjaProShandarja.html> (дата звернення 14.03.2020).
- Холопова, В. Н. (2001). *Формы музыкальных произведений*. (Учебное пособие). 2-е изд., испр. СПб. Лань, 496.
- Экономическое развитие украинских земель во второй половине XIX – начале XX века. Retrieved from: <http://ukrmap.su/ru-uh9/370.html> (дата звернення 23.04.2020).

***Olha Hohaizel***

Assistant Trainee at the Solo Singing and Opera Training Department,  
Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts;  
e-mail: gogaizel@rambler.ru  
ORCID 0000-0002-5201-1153

**THE IMAGE OF ANNA IN THE OPERA “STOLEN HAPPINESS”  
BY Y. MEYTUS: INTERPRETATIVE ANALYSIS**

*The article analyzes the musical material of the two arias of Anna – as the key characteristics of her image in the opera Y. Meytus “Stolen Happiness” (based on the experience of analysis, since the arias are in the work and repertoire of the author of the study). Consideration of the image from the point of view of performance and interpretation of the understanding of the interactions of words and music, the composer logic of emotional experiences, taking into account a complex of components such as the nature of the musical fabric and the historical aspect, is proposed. operas.*

***Statement of the problem.*** *The creativity of Y. Meytus as a composer, who stood at the origins of the formation of the Ukrainian composing school of the twentieth century, is still relevant and, in particular, his rarely performed opera «Stolen Happiness», which in the true opinion of Y. Malyshev, is a «significant contribution» in the development of realistic opera art. There are still an undeserved number of records of this opera, and accordingly a small number of variants of interpretations of images, semantic texts and subtexts, and this work in this sense is of practical importance from the performer’s point of view. Since Anna’s arias are in the work and repertoire of the author of the study, the relevance of this topic is also related to the direct presentation of this music on stage.*

***The purpose of the study*** – *to determine the specificity of the interpretation of the image of Anna from the opera “Stolen Happiness” by Y. Maytus.*

***Analysis of publications on the topic of the study.*** *Regarding the works of Y. Meytus, there are researches and publications by Y. Malyshev, L. Archimovich, I. Mamchur, L. Bas, where the composer’s creativity is covered. There are few sources for the opera «Stolen Happiness», and there is no comprehensive and in-depth interpretative performance analysis.*

**Presentation of the main research material.** Widely utilizing the opera-harmonic basis of the features of Western Ukrainian folklore in the opera «Stolen Happiness», Y. Meytus emphasizes the national identity and color of the characters, including the main heroine, by means of the symphonic development of the musical material creates a dramatically and intelligently developed development of the multifaceted and multifaceted. The task of vocal performance is to consciously read the “score of feelings” of the performed character, which is contained primarily in the musical texture, which much and fully conveys the dynamics of character image development. The vocal part, the melody, being a part of harmony, is the condensate, the quintessence of the harmonious thought of the composer, which demands from the performer imagination, intuition, attention, sensory perception, emotional sensitivity.

**Conclusions of the study.** Having performed a performative analysis of the image of Anna in the opera «Stolen Happiness» by Y. Meytus.

1. Because, first and foremost, it is an aria-melodic musical drama, close in style to verisim (the melody in Y. Meytus does not lose the properties of the length and cantilenes) therefore performance requires good long vocal breathing, cantilever, legato, flexibility of voice and timbral equality with simultaneous force of sound in climaxes, long thought of phrases, fullness of each vowel, clear diction, that is, awareness of the relationship between words and music, the smoothness of the language line. Good intonation hearing and good coordination of vocal apparatus are required not only from the point of view of breathing, but also from the point of view of difficult intonational musical language.

2. Performing arias requires from the singer a deep emotional responsiveness, great mental strength and physical endurance, as well as an actor's understanding of the image-role. This image does not tolerate excessive passion for expressiveness, unnecessary emotions and hysterics, it will penetrate the depth of the tragedy of the heroine. The nuances from pianissimo, not transient to whispering, but voiced, to the filled fortissimo, not transitional to cry. The choice of tempo, especially given their frequent change, should be consistent with the natural sound of the vocal language.

3. The texture of the music material determines the role of the voice. The party is suitable for a solid lyric, lyric-dramatic (spinto) or dramatic soprano, that is, for voice, has the flight to “cut through” the orchestra and be sounded part of its rich texture. ■ **Key words:** Y. Meytus creativity, the image of Anna, «Stolen Happiness», performing interpretation analysis.

REFERENCES

- Arkhyimovych, L. & Ghrycjuk, N. (1990). *Istoriya ukrajinsjkoji radjansjkoji muzyky [History of Ukrainian Soviet music]*. Kyjiv, 296 [in Ukrainian].
- Arkhimovich, L. & Mamchur, I. (1983). *Yuliy Meytus. Ocherk zhizni i tvorchestva [Yuliy Meytus. The research of life and work]*. Moskva: Sovetskiy kompozitor, 136 [in Russian].
- Bas, L. Ju. (1973). *Mejtus. [Yuliy Meytus]*. Kyjiv: Muzychna Ukrajina, 57. [in Ukrainian].
- Gubarev, V. (2006). *Istoriya Ukrainy [History of Ukraine]*. Donetsk, 384. [in Russian].
- Dovzhenko, V. (1967). *Narysy z istoriji Ukrajinsjkoji radjansjkoji muzyky. Chastyna II. [Essays on the history of Ukrainian Soviet music. Part II]*. Kyjiv, 563 [in Ukrainian].
- Zapadnoukrainskie zemli v sostave Avstrijskoj (Avstro-Vengerskoj) imperii vo vtoroy polovine XIX v. [Western Ukrainian lands as part of the Austrian (Austro-Hungarian) Empire in the second half of the 19th century]. Retrieved from <http://uhistory.ru/history/noviy-hour/42-zapadnoukrainskie-land-in-composition-austrian-avstro-hungarian-to-empires-in-second-half-xix-v.html> [in Russian].
- Malysheva, N. (1988). *O penii (iz opyta raboty s pevtsami) [About singing (from experience with singers)]*. M.: Sovetskiy kompozitor, 136 [in Russian].
- Malyshev, Ju. (1964). *Ukradene shhastja: opera Ju. Mejtusa [Stealing Happiness: opera by J. Matthews]*. K.: Mystectvo, 26 [in Ukrainian].
- Samitov, V. (2010). Vykonavsjske osmyslennja avtorsjkoji koncepcij i muzychnogho tvorcu [Performing comprehension of the author's concept of a musical work]. *Chasopys Nacionaljnoji muzychnoji akademiji Ukrajiny imeni P. I. Chajkovskjogho. (Naukovyj zhurnal). [Journal of the National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky: a scientific journal]*. Kyjiv, № 1 (6), 135–143 [in Ukrainian].
- Trush, N. (2002). Ponovlennja shedevru: (opera Ju. Mejtusa «Ukradene shhastja» u Ljviv. akad. teatri opery ta baletu im. S. Krusheljnycjkoji, 2002 r.) [Masterpiece renewal: (opera by J. Meitus «Stolen Happiness» in Lviv. acad. Opera and Ballet Theater. S. Krushelnytska, 2002)]. *Proscenium. Vyp. № 2*, 103–104 [in Ukrainian].

- Franko, I. Pisnja pro shandarja. Zhinocha nevolja v rusjkykh pisnjakh narodnykh [A song about a shandar. Women's captivity in Russian folk songs]. Retrieved from: <http://www.i-franko.name/uk/Folklore/1882/ZhinochaNevoljaVPisnjax/PisnjaProShandarja.html> [in Ukrainian].
- Kholopova, V. N. (2001). *Formy muzykalnykh proizvedeniy [Forms of musical works]*. Uchebnoe posobie. 2-e izd., ispr. SPb. Lan, 496 [in Russian].
- Ekonomicheskoe razvitie ukrainskikh zemel vo vtoroy polovine XIX – nachale XX veka [Economic development of Ukrainian lands in the second half of the XIX – early XX century]. Retrieved from: <http://ukrmap.su/ru-uh9/370.html> [in Russian].

*Стаття надійшла в редакцію 25 лютого 2021 року.*