

78.071.1

Б43

Б

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

Н. Бєлік-Золотарьова

**ОПЕРНО-ХОРОВА ТВОРЧІСТЬ В. С. ГУБАРЕНКА
КОНСПЕКТ ЛЕКЦІЙ З ХОРОВОЇ ЛІТЕРАТУРИ (УКРАЇНСЬКОЇ)**

Харків-2018

УДК 782.1.087.68.071.1 (477)

ББК 85.313 (4 УКР)

Б 43

Друкується за рішенням Вченої ради Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (протокол № 1 від 30.08.2018 р.).

Рецензенти:

Іванова Юлія Миколаївна – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри хорознавства та хорового диригування Харківської державної академії культури

Батовська Олена Миколаївна – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри хорового диригування Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

Белік-Золотарьова Н. А. Оперно-хорова творчість В. С. Губаренка : конспект лекцій з хорової літератури (української) для вищих навчальних закладів культури і мистецтв III-IV рівнів акредитації за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво» спеціалізації «Хорове диригування» / Н. А. Белік-Золотарьова ; Харків : нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського. – Харків; 2018. – 27 с.

УДК 782.1.087.68.071.1 (477)

ББК 85.313 (4 УКР)

© Белік-Золотарьова Н. А., 2018 р.

119382

Бібліотека ХНУМ



119382

Оперно-хоровий спадок українських композиторів в 1945 – 1970-х роках характеризується різноманіттям тематики, жанровими мікстами, синтезом традицій і новаторства в створенні сучасного оперного твору. Найбільш цікаві рішення в оперному жанрі вдаються тим авторам, які володіють драматургічним чуттям, здатні за наявності яскраво відчутної тенденції до індивідуалізації жанру відчувати глибинний зв'язок з існуючими його різновидами.

Сміливі драматургічні рішення знаходить у своїх творах **Віталій Сергійович Губаренко** (13.06.1934-05.05.2000). Однак новаторство композитора в жоднім разі не заперечує традицій оперного мистецтва, а впливає з їх глибокого осмислення й розуміння тенденцій їх розвитку.

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

Вже у першій опері В. Губаренка «Загибель ескадри» (1964-1966 рр.; лібрето В. Губаренка та В. Бичка за однойменною п'єсою О. Корнійчука) є наявною симфонізація оперно-хорової дії, конфлікт різних інтонаційних сфер і образних планів. Одним із головних, драматургічно значущих компонентів опери виявився хор, задіяний у вузлових етапах формування концепції твору. У цьому композитор продовжує традицію, що йде від М. Лисенка й Б. Лятошинського. Співвідношення між хором і солістами, хором і оркестром в опері В. Губаренка «Загибель ескадри» специфікуються завдяки як наскрізному тематизму, так і монтажній драматургії (хори в першій картині), а також конфліктному зіткненню образів. Жанрова багатоплановість твору, що поєднала в собі риси ораторії та симфонічної поеми, підкреслена змістовою багатомірністю тем-інтонацій, з яких будується оперна цілісність.

Особливістю оперно-хорового симфонізму в губаренківській «Загибелі ескадри» є синтез. Адже поруч із такими типами симфонізму, як програмний та конфліктний, тут наявні також поемний і епічний. Дія оперно-хорового симфонізму поемного типу виявляється завдяки життєвим проявам симфонічної

поєми в оперно-хоровій драматургії оперного цілого. Наявність рис епічного оперно-хорового симфонізму пов'язана і з реалізацією таких функцій хору, як, зокрема, епічні узагальнення, відсторонення (пісня-реквієм після сцени боцмана Кобзи і мічмана Кнориса, пісня «Ой, та ти калинонько», коли Кобза і Гайдай замислили вбивство моряка-балтійця й пісня, що звучить безпосередньо після вбивства Оксани), що сприяють вияву авторського ставлення до подій. На думку І. Драч, «Як у справжній симфонії, в опері «Загибель ескадри» композиторське «я» стоїть у центрі музичного світу...» [14, с. 68]. Оперно-хоровий симфонізм конфліктного типу проявляється завдяки зіткненню двох контрастних сил – самостійників і революційних матросів (перша картина). Вокально-симфонічні епізоди – вступ – хоровий вокаліз «Пісня моря» і реквієм-вокаліз у фіналі опери створюють епічне обрамування. Безперервний, надзвичайно інтенсивний симфонічний розвиток в опері «Загибель ескадри» став міцною основою музично-сценічної дії.

Автори лібрето (поет В. Бичко і В. Губаренко) зуміли зберегти симфонічність драматургії літературного першоджерела й створити динамічну композицію. Слід відзначити ще більшу динамічність лібрето опери порівняно з п'єсою, високу концентрацію дії. Зокрема, автори оперного лібрето виключили деякі сцени й образи, що відігравали другорядну роль (частина другої картини I дії, частина першої картини II дії, образи Бухти, лейтенанта Корна, полковника Кобаха), а однопланові сцени поєднали в одну (два зіткнення мічмана Кнориса і Кобзи). Риси відсутнього в опері комісара Артема Максимовича надані Стрижню, що доповнює його характеристику, посилює значимість образу. У даній опері-фресці є особливий синтез усіх складових: хору, оркестру, солістів, й у цьому синтезі виявляються найбільш характерні риси творчості композитора. Мається на увазі наскрізний, протягом усієї опери, тематизм. У драматургії тут важливий не стільки принцип монтажу (хори в першій картині), скільки принцип зіткнення образів. Уся композиція опери набуває схожості з сонатним *allegro*, на що першим звернув увагу М. Бялик [9, с.11-19]. Цей важливий принцип сонатних співставлень посилюється при розгляді ключових тем опери, що пронизують її цементують оперну дію. Перш за все, це героїко-патетична тема – «фанфари

революції», яка разом з темою Стрижня є ніби Головною партією. Разом з тим сфера всієї, умовно кажучи, Головної партії представлена різними протиборствуючими темами: і «самостійників», і революційних матросів, і морських офіцерів.

Побічна партія також багатопланова, де домінує народна протяжна пісенність. Тут можна спостерегти і моменти наближення до прообразів народної пісні, й віддаленні алюзії на неї при збереженні найбільш характерних рис. Панівну позицію в побічній партії займає, безперечно, сцена Оксани й Гайдая.

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

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

Величний вокально-симфонічний реквієм загиблим кораблям – кода всієї, умовно кажучи, форми сонатного *allegro*. Вокально-симфонічні епізоди – вступ – хоровий вокаліз «Пісня моря» і реквієм-вокаліз у фіналі опери – складають епічне утворення, що надає всій опері характеру оптимістичної трагедії. Утверджуючи віру в перемогу революції, у звучання реквієму проникає лейтмотив «фанфар революції».

Усі теми опери проходять свій шлях розвитку. У багатьох відношеннях оперу «Загибель ескадри» можна назвати вокально-симфонічною поемою, адже важливим у ній виявляється принцип трансформації тем і виникнення нових на основі принципу похідного контрасту. Так відбувається народження гімнічно-піднесеної, розгорнутої теми революції («теми перемоги», за Н. Некрасовою, ц. 300). Відбувається трансформація героїчної фанфари низхідної в фанфару висхідну. Це символіка, яка знаменує перехід від інтонацій роздуму, що проникають і в партію Стрижня, в інтонації героїчні. Графічно перетворення всіх ключових тем опери надано у схемі, яка пов'язує воедино всі ключові моменти дії, вказуючи на нерозривність синтезу хору, оркестру і солістів (див. додаток).

Важливо при цьому наголосити на драматургічних функціях хорового чинника. Саме хор приймає активну участь в експозиції діючих сил в опері. Хори створюють образи «самостійників» і революційних матросів, активно представляють боротьбу політичних сил на Чорноморській ескадрі, виконують функцію коментатора і поряд з оркестровими фрагментами беруть на себе завдання смислового узагальнення. Недостатньо пов'язувати подібні моменти з твердженням про доцільність застосування прийомів драматургічного відсторонення. Хори – чи то пісня-реквієм після сцени боцмана Кобзи і мічмана Кнориса, чи пісня «Ой да ты калинушка», коли Кобза й Гайдай замишляють убивство Балтійця, чи пісня, що звучить безпосередньо після вбивства Оксани. Це не тільки моменти відсторонення, а й моменти епічного узагальнення та ставлення автора до того, що відбувається. І з таких моментів – відсторонення, авторських коментарів – формується епічний план опери. Оперу, яку узагальнено можна назвати «оптимістичною трагедією».

Уже у вступі – «Пісні моря» з перших же тактів до виразної оркестрової лінії підключається жіночий хор. З'являючись спочатку в унісонному викладі, він поступово розростається разом з оркестровим звучанням в загальному темброво-динамічному підйомі. У цьому вступі тільки намічені майбутні конфлікти, але участь у них хору, як повноправно діючої сили, заявлена цілком визначено. А далі – в першій картині – дано яскравий приклад втілення елементів конфліктної драматургії – зіткнення двох контрастних сил – «самостійників» і революційних матросів. Конфлікт ще не доведений до найвищої точки, та поштовх до бурхливого його розвитку наданий. Однак хор бере участь не тільки в конфліктних ситуаціях. Композитор використовує хорове забарвлення для створення різноманітних образних сфер. Так, наприклад, у другій картині, де на перший план виступає тема любові Оксани й Гайдая, ніби доповнюючи романтичний колорит, за кулісами звучить виразна мелодія «Тримай, тримай, хлопче, серце...» (унісон баритонів), на тлі якої йдуть перші репліки Гайдая. А тембровою підтримкою партії Оксани стає наспівна мелодія жіночого хору, що також звучить в унісон («Його очі ясні, наче день...»). Композитор за допомогою хору підсилює сценічну ситуацію порівняно з п'єсою О. Корнійчука. Ставлення

героїв один до одного ще не виявлене. Композитор, поглиблюючи психологічну напругу п'єси, вводить ліричне начало, яке поєднується з їх образними сферами. Знаменно, що парність хорів – чоловічий (баритони) під час роздумів Гайдая і жіночий – під час роздумів Оксани – зберігаються потім в оркестровій інтермедії (четверта картина), де звучить ця ж тема, яка є досить короткою.

З одного боку, автор навмисно протиставляє єдиний жіночий персонаж низці чоловічих. І в той же час, інтуїтивно відчуваючи деяку перевантаженість через постійне звучання виключно чоловічих тембрів, В. Губаренко гнучко підходить до вирішення цієї ситуації, підключаючи до показу образної сфери Оксани жіночі голоси за лаштунками. Таким чином, зберігається специфіка співставлення єдиного жіночого образу драми з численними чоловічими і в той же час створюється природний баланс між двома тембровими полюсами.

Жіночий хор використовується в опері не лише з метою підтримки образу Оксани. Вокаліз у кінці другої картини, що виконується жіночим хором *a cappella* за сценою, не пов'язаний безпосередньо з образом Оксани, однак має важливе значення в драматургії оперного цілого. Цей хор відіграє роль так званої «тихої кульмінації» дії, у ньому є момент узагальненого відсторонення, в якому своєрідним передчуттям трагічного кінця звучать ноти безвиході й фатальної приреченості. Не випадково після цього вокалізу оперна дія продовжується показом образної сфери білого офіцера, де бере участь чоловічий хор. У подальшому розвитку музично-сценічної дії хоровий чинник постійно буде присутній у вузлових моментах сюжетної лінії. Так, наприклад, у третій картині перша реакція на повідомлення про рішення потопити кораблі показана в хорі комітетчиків («Топить, топить кораблі бойові?...»). А в п'ятій картині, у сцені, що передуватиме загибелі Оксани, весь напружений драматичний розвиток відбувається на тлі закулісного чоловічого хору «Ой, да ты калинушка» (цитата народної пісні), за допомогою якого підсилюється ефект нагнітання атмосфери. І, нарешті, справжнім апофеозом як усього попереднього загального драматургічного розвитку, так і хорового комплексу зокрема, можна вважати картину затоплення кораблів – реквієм, що завершує оперу. Широко використовуючи палітру тембрів мішаного хору, композитор створює надзвичайну за силою дії на слухача картину,

наближену до кантатно-ораторіальних полотен. Отже, розглянувши розвиток хорового чинника в оперному цілому відзначимо:

- розшиарованість хорового компоненту на декілька груп (самостійники, революційні матроси, комітетчики та більшовики) передбачає конфліктні зіткнення;
- важливий факт диференціації у підході до показу образу народу, що проявляється в образно-інтонаційному окресленні двох головних сфер протистояння (революційних матросів та білого офіцера), відображений у тематизмі оперного цілого співставленням енергійно-напружених інтонацій революційних моряків, у яких відчувається дух революційної пісні, та своєрідної ладової «розмитості» в інтонаційно-ритмічній сфері білого офіцера, що відображає почуття невпевненості й приреченості;
- хоровий чинник виконує драматургічну функцію виразника думки автора та внутрішніх роздумів героїв;
- важливим компонентом інтонаційної оперно-хорової драматургії оперного цілого є мелодекламація.

У другій опері В. Губаренка – «**Мамаї**» (1969 р.; лібрето В. Губаренка та В. Бичка за п'єсою Ю. Яновського «Дума про Британку») – «гострі конфліктні ситуації, сильні та яскраві характери, соковитий національний колорит та романтичний пафос, притаманний революційній драматургії» [25, с. 44] – віднайшли втілення у хоровому компоненті твору. Але композитор для розкриття теми революції у другій опері обирає зовсім інші засоби. Пісенність, що пронизує хорову партитуру оперного цілого, втілює в ній інтонаційну сферу національного фольклору й впливає на побудову оперно-хорових побудов. Застосування методу оперно-хорового симфонізму проявляється у розвиненій системі лейттем-символів («Зелен дубе», «Ой, у полі жито»), що видозмінюються в залежності від конкретних сценічних ситуацій; народність музичної мови В. Губаренко поєднує з сучасними засобами композиторської техніки. Драматургічна функція хорового чинника – дійова – показ самовідданості народу, що захищає свою мрію – «селянську республіку».

До жанрових пріоритетів вітчизняних композиторів у 1945-1970 рр. слід віднести й психологічну оперу: «Украдене щастя» Ю. Мейтуса (1959), «У неділю рано...» В. Кирейка (1965), «Відроджений травень» (1973; друга редакція «Пам'ятай мене», 1977) В. Губаренка, «Іркутську історію» М. Кармінського (1977).

Ліричному прочитанню психологічної драми в опері В. Губаренка «Відроджений травень» (1973 р., лібрето автора й Р. Левіна за п'єсою В. Єжова «Солов'їна ніч»), друга редакція – «Пам'ятай мене» (1977 р.) сприяють хорові сцени. Важливим у оперно-хоровій драматургії оперного цілого є співвідношення психологічної камерності й монументальності, бо в оперу проникає принцип ораторіальності. Автор писав, що «хор не бере участі в дії, виконуючи функції коментатора подій: він передає думки Інги і Петра, узагальнює їх переживання, акцентує найбільш важливі моменти їх взаємостосунків» [13, с. 136]. Хорові сцени опери В. Губаренка тяжіють до наскрізного розвитку за рахунок тематичних арок і ремінісценцій. В опері, жанр якої – лірична новела, хорові композиції стають втіленням дії принципу драматургії станів для показу духовних колізій, настроїв героїв. У підсумку, хоровий чинник отримує психологічну функцію, функцію коментатора. В опері В. Губаренка «Пам'ятай мене» до програмного типу оперно-хорового симфонізму додається й тип лірико-психологічного.

У 80 – 90-ті роки В. Губаренко створив лірико-комічні опери, жанр яких не був затребуваним в українській опері ХХ ст.: «Шельменко-денщик» («Сват мимоволі») та «В степах України», а також монооперу «Самотність». Композитор знову звертається в оперному жанрі до літературних першоджерел, зокрема його зацікавили твори М. Гоголя та Т. Шевченка.

Опера-балет В. Губаренка «Вій» (1979-1980) присвячена Б. Афанасьєву. Композитор вивчав різні гоголівські сюжети, але насамкінець вирішив зупинитись на повісті «Вій» – історії про Хому Бруга та красуню-відьму Панночку. Автори лібрето (М. Черкашина та Л. Михайлов) розширили сюжет і доповнили його документальними, історичними матеріалами, використали зразки народнопоетичної творчості, пам'ятки стародавньої української літератури і

роман В. Нарсжного «Бурсак». Прагнення найповніше розкрити загадковість гоголівської повісті спонукали композитора до створення оригінального твору – «гібридного жанру опери-балету» (В. Губаренко), де хореографічні сцени «змальовують» ірреальний світ.

Основний конфлікт опери сконцентровано між прямодушним вільним філософом Хоמוю, жорстоким Сотником, в образі якого уособлюється влада, і красунею Панночкою-відьмою. Композитор вирішив образ Сотниківни за допомогою звернення до хореографічних засобів виразності, та й музична характеристика цього образу також кардинально відрізняється як від тематизму головних дійових осіб опери, так і від колоритної побутової жанровості хорових сцен.

Опера-балет «Вій» складається з трьох дій, чотирьох картин, прологу та епілогу.¹ Дія твору відбувається в Україні наприкінці XVII століття.

Хорові сцени мають значне драматургічне навантаження на кожному етапі розвитку оперної дії. У них, зокрема, переконливо втілюється чи не головна ідея сюжетного та драматургічного розвитку опери – множинні перетини реального та ірреального, засновані на єдності принципів контрасту, оперно-хорової сюїтності, методу оперно-хорового симфонізму.

У Пролозі чоловічий хор змальовує радість бурсаків, що йдуть на канікули. Цій сцені притаманні яскраве ігрове начало, риси прийому «театр в театрі». При появі ректора на обличчях бурсаків з'являється благопристойний вигляд, й *a cappella* звучить пісня-каяття: «Душе моя, почто гріхами богатеєши?». Радість буття і відтворення епохи відбувається за рахунок інтонаційного змісту канікулярного гімну бурсаків «Радість, радість велия, день настал веселія». М. Черкашина зазначає, що вперше він «<...> звучить у Пролозі, а потім повертається у різних варіантах як одне з ключових музично-тематичних утворень <...>. У темі є відтінок стилізації барочних хорових жанрів, зокрема партесних концертів з їх розспівами-юбіляціями, і виразними на тлі загальних форм руху мотивними зернами. Так само в музичному плані розводяться по різні

¹ Аналіз хорових сцен здійснено за факсимільним виданням клавіру опери – К. : Муз. Україна, 1990.

боки два полярні утворення: образ життєстверджуючої енергії, радісної повноти світовідчуття, який асоціюється з гімнічною хоровою сферою, і застигло-зачарований мотив німого запитування², загадковість якого породжує підсвідому тривогу й відчуття прихованої небезпеки» [23, с. 115]. Саме ця сцена є витоком радості буття, антитезою потойбіччю. Отже, ідея художньої концепції всієї опери закладена В. Губаренком в хоровій сцені прологу.

Перша картина першої дії – Ярмарок на Подолі – сповнена гумору, веселощів, відтворена композитором завдяки яскравій, стрімкій темі-образу, що уособлює народне свято. Основною рушійною силою розвитку сцени Ярмарки, її драматургічним принципом є контраст. У рондоподібній формі функцію рефрену має заклик хору і *tutti* оркестру «Ярмарка, ярмарка». Метод оперно-хорового симфонізму виявляється завдяки використанню трихордових й пентахордових послівок з канікулярного гімну бурсаків «Радость, радость велия» у рефрені. Функцію епізодів виконують: комічний діалог двох мужиків, стогони цигана, пісня Бублейниці, хори торговців, що вихваляють свої товари. Весь цей різноголосий шум натовпу композитор майстерно організовує у складну оперно-хорову побудову, де великого значення набуває симфонізація музично-сценічної дії.

Картина Ярмарку – приклад самодостатнього існування поданих на початку оперно-хорової дії у єдності протиріч станів радості буття та зловісного передчуття вторгнення потойбіччя. Подібно до буйної сили, яка не знає перепон, розтікаються тут веселощі ярмарку – символу квітучого життя. Цементує оперну сцену хор-рефрен «Ярмарка, ярмарка», який надає строгої організації удаваному ярмарковому «хаосу». Хор, таким чином, отримує функцію формування оперно-хорової сцени, її регламентації. Принцип повтору, закріплений за хоровим рефреном, чергується з принципом контрасту, що виникає між епізодами-сценами. Композитор використовує барви змішаного складу хору, але тільки рефрен звучить однотайно. Для створення картини галасливого торговельного

² Мається на увазі лейттема Панночки.

ярмарку В. Губаренко використовує виразні інтонації, почерговий вступ хорових партій з власним текстом.

Як і у пролозі, на Ярмарку композитор застосовує прийом «театр в театрі», коли Хома Брут, Тіт Халява та Тиберій Горобець розігрують комедію в душі шкільної драми про Адама та Єву. Драматургічні функції хору підчас вистави: збудження натовпу («Комедия, комедия!»); співпереживання подіям, що відбуваються на сцені («Бедная Ева!»). Вистава шкільної драми сприяє розкриттю головної опозиції оперного спектаклю в цілому – єдності протистояння театральності-удаваного та рельсного світів. Функцію опредмечування удаваного, його «переводу» до реального, виконують хорові репліки глядачів. Принцип театральності стає яскравою ознакою оперно-хорової драматургії губаренківського «Вія».

У фіналі цієї «хорової симфонії» (Н. Некрасова), після схвильованого танцювального монологу Панночки, за принципом корінного контрасту, антитезою потойбічню звучить життєствердний хор бурсаків за лаштунками (ц. 165), які вітають волю: «Вакации, вакации!», що створює інтонаційно-драматургічну арку до Прологу. Показово, що чи не найголовнішу рису, властиву всій опері в цілому, подану на основі втілення діалектичного закону ідею єдності протиріч, В. Губаренко закладає в оперно-хоровій сцені ярмарку. Саме вона стає витоком тієї неосяжної взаємодії фантастики й реальності, яка у подальшому спрямовуватиме розвиток не лише оперно-хорової, а й усієї оперної дії в цілому.

Третій картині третьої дії притаманні синтетичне поєднання двох сюжетних ліній, прийоми монтажної драматургії. Оплакуванню померлої Панни в домі Сотника, протиставлені побутові сценки в лавці Бублейниці. Третя картина третьої дії має вісім сцен (по чотири у Сотника та у Бублейниці), які постійно чергуються за принципом корінного контрасту. В. Губаренко використовує принцип симультанного розгорнення дії. Організуючим для третьої картини є горизонтальний монтаж (почергове введення контрастних сценічних ситуацій).

Перша сцена – в домі Сотника. Біля домовини стоять дівчата та Нянька, що оплакують померлу Панну. Оркестровий вступ побудований на матеріалі наступного хору дівчат. У початкових тактах з'являється видозмінений лейтмотив

Панни, у якому замість одноголосної мелодії зі стрибками на септиму звучать масивні акорди, посилюючи зловісно-фантастичний характер теми, що стає загрозливою. «Плакальні» інтонації, що звучать разом з лейтмотивом, аналогічні тематизму хору, де композитор застосовує інтонації голосіння. Строфічній формі хору властиве інтонаційно-тематичне розмаїття у вирішенні кожної зі строф у залежності від вербального змісту: перша – «Катилась звёздочка» (*Moderato, disperato*) – це чотиритактова побудова з імітаційним двоголоссям; друга – «Ой, скосила смерть нашу панну» (*meno mosso*) – чотиритакт контрастного сполучення голосів; третя – «Станут птицы прилетать» (*Lene*) – більш розгорнута, у другому реченні містить взаємне переміщення голосів (у подвійно-рухомому контрапункті октави). У останньому розділі хору (ц. 274) відбувається вороття до первісного викладення тем, але зі зміщенням униз на малу терцію («...спокійно лежать...»). Наступний епізод першої сцени пов'язаний з появою Няньки (аріозо «Ой, горенько, горе», ц. 275-278). Скорботні інтонації голосіння в крайніх частинах аріозо ніби продовжують оплакування, розпочате дівчатами.

Друга сцена – у Бублейниці – знаменує продовження розвитку жанрово-побутової лінії й початок «комічних “плотських” ігор Бублейниці з Хомою» [22, с. 686].

Третя сцена – у Сотника. Дія повертається до сумних образів, пов'язаних із оплакуванням Панни жіночим хором. Цей епізод має тричастинну побудову з контрастною серединою (див. пр. 4). У першій частині «Лютое горе» (*f-moll*) тематизм побудований на інтонаціях лейтмотиву Сотника, а супровід повністю повторює тематизм оркестрової партії з третього розділу аріозо Няньки (ц. 277). Образ страждання створений композитором за рахунок гармонічного складу фактури хору та оркестрової партії, чергуванню секундових сполук, спільному ритмічному рухові. Середня частина (В, ц. 286) побудована на поєднанні двох самостійних мелодичних ліній хору в партіях сопрано та альтів, кожна з яких містить декілька окремих мотивів-голосінь, що йдуть один за одним на тлі оркестрової партії, що побудована на інтонаціях лейтмотиву Сотника. Третя частина виконує функцію репризи, але в тональності на півтону вище від

попередньої – *fis-moll* (ц. 287). Збереження тематизму першої сцени у третій свідчить про нову стадію розгортання початкової інтонаційної лінії цієї картини.

Четверта сцена – у Бублейниці. Побутова лінія опери, що пов'язана з образом Бублейниці, розширюється за рахунок появи людей Сотника – козаків Дороша та Свирида. У цій сцені сполучаються, а подекуди й поєднуються музичні характеристики тих чи інших персонажів. Так, в оркестровому вступі чергуються лейтмотив Сотника (секундові сполуки) та лейтмотив влади (акцентована розмірена мелодія – «хода» в обсязі чистої квінти). На тлі концентрованого чергування цих лейтмотивів звучить речитатив Дороша. Центральне місце у сцені належить жартівливій пісні Бублейниці «Горелочка-девочка», яка побудована на новому тематичному матеріалі і виконує роль інтермедії, відсторонення у розвитку основних сюжетних ліній (ц. 293).

Остання речитативна фраза Свирида та оркестрове завершення сцени востаннє проводять інтонації лейтмотивів влади і Бублейниці, зрівнюючи їх у значенні, подібно до того, як і вся сцена в цілому суміщає обидві сюжетні лінії опери.

П'ята сцена – у Сотника – починається з аріозо героя, мелодія якого містить інтонації лейтмотиву Панни, а в оркестровій партії звучить лейтмотив Сотника (кластери у тремоло оркестру, ц. 299). Упродовж аріозо в партії оркестру проводиться остинатний чотиритактовий мотив (низхідні ходи в басу), що є виразником батьківської скорботи.

Чотири розділи аріозо Сотника побудовані за принципом драматичного наростання, де чергуються напружено-загострені інтонації у верхньому регістрі з приречено-безутішними спаданнями в низхідному поступовому русі. Аріозо переривається на найвищому звуці («a1», *f*), і з цієї ж ноти підхоплюється хором дівчат, що побудований на тематизмі третьої сцени. Композитор ніби «вмикає» зупинений кадр і продовжує сюжетну лінію сцени оплакування.

Шоста сцена – у Бублейниці – побудована у формі діалогу чотирьох персонажів – Дороша, Свирида, Хоми та Бублейниці. Сцена розпочинається з лейтмотиву влади, що визначає поворот у розвитку сюжету в бік драматизації подій (ц. 307). Наприкінці сцени репліка Свирида переходить у жартівливий

куплет – «Ой, напьємся, братцы, тут», створюючи жанрову арку до четвертої сцени, де звучала жартівлива пісня Бублейниці.

Сьома сцена – у Сотника, монолог якого сягає вершини у своєму патетичному звучанні і є продовженням п'ятої сцени. Сьома сцена повністю побудована на музичному матеріалі Сотника та Панни, за рахунок чого композитор досягає поглиблення й концентрації музично-драматичних образів героїв. Тобто незримо, Панночка-відьма присутня на власному похороні.

Восьма сцена – у Бублейниці – замикає третю картину третьої дії і має значення певного висновку в розвитку сюжету. Після постійних драматургічних зворотів дія дістає імпульс для подальшого розгортання. Таким чином, відбувається подолання концентричної драматургії, її розмикання. У межах цієї сцени відбувається поступове проникнення фатального, фантастичного начала, що загрожує життю Хоми, повертаючи його до влади Панночки. Цей поворот дії пов'язаний з розростанням саме хорового начала сцени «У Бублейниці», для якої упродовж всієї картини притаманні тільки сольні епізоди. Л. Бутенко, згадуючи час постановки опери-балету «Вій», зазначає, що «<...> у композитора на місці “золотого перетину” був невеликий квартет, де порушувались філософські проблеми життя і смерті» [9, с. 70]. За пропозиції хормейстера, режисера та художника щодо участі хору, твір отримав узагальнено-філософську кульмінацію, «що підносила жанрово-побутовий, фольклорно-фантастичний рівень повісті М. Гоголя до філософської притчі про Вірність, Любов, Життя та Смерть». [9, с. 70] Отже, В. Губаренко використав прийом відходу від основних подій драми, завдяки введенню нібито позасюжетного епізоду. Цю роль виконує пісня Хоми «Да и заболело тело бурлацкое», яка надалі стає темою великого ансамблю, до якого залучені Бублейниця, Свирид, Дорош, Хома та мішаний хор. Її образний стрій належить до розряду протяжних ліричних пісень, нагадуючи своїми інтонаціями відомі фольклорні зразки про тяжку неволю, бурлацьких, рекрутських.

Сцена має декілька розділів. У першому викладається виразна лірична мелодія, яка двічі проводиться у партії Хоми (*c-moll*) на тлі остинатних мотивів в оркестрі. Потім ця мелодія звучить у дуеті Хоми з Бублейницею на тлі низхідного

секундового мотиву оркестру (ц. 327). Кожному розділу сцени відповідає свій оркестровий супровід, зміни тематизму якого й означають початок наступного епізоду. Так, перед вступом хору (другий розділ) в оркестрі з'являється новий остинатний мотив, що складається з двох тактів і виростає з секундової інтонації першого розділу. Цей мотив разом із мелодією пісні Хоми «Да и заболело тело бурлацкое» утворює матеріал для наступного квартету солістів і хору.

Момент вступу солістів відзначений зміною оркестрової лінії. Партії солістів у цьому ансамблі не індивідуалізовані. Їх мелодичні лінії приєднуються до партій хору: Бублейниця – до альтів, Свирид – до тенорів, Хома і Дорош – до басів. Поєднання двох тематичних ліній побудовано за принципом одночасної взаємодії двох пар голосів. Мелодія пісні Хоми звучить у канонічному проведенні в партіях альтів та басів. Друга тема – в партії сопрано звучить в основному вигляді, а в партії тенорів проходить у подвійному збільшенні й з перестановкою її тетрахордових складників (ц. 334).

Невелика оркестрова інтерлюдія підводить до нового хорового епізоду, в якому змінюється розподіл мелодичних ліній між солістами: основна тема звучить у партіях Бублейниці і Хоми разом з альтами та басами, а друга – в партіях Свирида та Дороша за підтримки сопрано та тенорів (ц. 335). У такий спосіб композитор ніби зіставляє дві протилежні сюжетні групи: у першій – приречений до майбутніх страждань Хома та «нейтральна» Бублейниця (як символ жіночого милосердя до знедолених), у другій – представники влади – Сотник і Дорош.

Подвійним є й образний зміст цієї пісні: для Бублейниці, Свирида і Дороша – це загальновідома констатація тлінності усього сущого, а для Хоми ця нібито відсторонена оповідь має конкретний трагічний смисл. Не випадково у заключних тактах сцени окремі репліки хору об'єднуються у останньому мажорному акорді (*Cis-dur*), символізуючи вічний мир і спокій його безвинно загубленої душі. Хорове завершення *a cappella* в дусі підголоскової поліфонії слід вважати спічним узагальненням, першою кульмінацією третьої дії.

Четверта картина – сцена відспівування Панночки в церкві – є драматичною вершиною третьої дії й усієї опери загалом. Функції залаштункового хору тут

119382

різноманітні: тло дії, коментатор, «виконавець» ролі Вія. Гнітюча атмосфера сцени відспівування Панни-Сотниківни створюється завдяки «незримому» почерговому звучанню жіночого та чоловічого складів хору на *pp*, *mormorando*. Оркестрова партія дублює акордовий виклад хору. Заворожуючи своєю таємничістю, ніби передаючи напружену тишу, музична тканина створює образ пригніченості. Наляканий Хома, попри свій страх, дивиться на Панночку і вражається її красою: «Какая красота!» (ц. 366). Як підтвердження цієї емоції захвату – повнокровне звучання мішаного складу хору на *ff*.

Драматургічна роль хору у шабаші нечистої сили дуже важлива, бо саме тенори та баси озвучують партію Вія, якого покликала воскресла Панночка-відьма, коли не змогла сама знайти бурсака. Потужний унісон чоловічих голосів, що звучить із-за лаштунків, є музичним еквівалентом потворного чудовиська Вія, що з'являється на сцені. Чоловічий хор у цьому епізоді виконує функцію персоніфікації образу незрячої смерті. Хома не зважає на застереження друзів і дивиться на Вія, що призводить до загибелі героя. Напружене, потужне звучання чоловічої групи хору у кульмінації переконливо відтворює образ страховиська, є уособленням Вія. Ця сцена – символ тимчасової перемоги потойбіччя, адже завершується опера життєствердним хором «Ой, на Івана та и на Купала!» (епілог), де В. Губаренко використовує хоровий унісон, кварто-квінтові інтонації, що звучать могутньо завдяки високій теситурі та яскравій динаміці. Звучання хорового масиву супроводжується купальськими танцями-іграми дівчат і парубків, підкреслюючи жанровий синтез оперного цілого – опера-балет. Фінальне *tutti* хору та оркестру сприймається як гімн життю. Таким чином, епілог виконує функцію катарсичного фіналу. Так знову здійснюється ще один вимір перетинання ірреального та реального в оперно-хоровій драматургії опери В. Губаренка «Вій», що свідчить про наскрізний характер, властивий цій опозицій-сності.

Хорові сцени опери В. Губаренка «Вій», засновані на поєднанні експресивного тематизму і театральності вислову, інтонаційної конкретності і філософських узагальнень, здійснили значний вплив на подальший розвиток вітчизняної оперно-хорової творчості. Константами оперного доробку

композитора взагалі та опери «Вій» зокрема, є оперно-хоровий симфонізм як усталений метод розвитку, що спирається на розвинену лейтмотивну систему. Принцип оперно-хорової сюїтності втілюється в творі за рахунок наявності двох оперно-хорових сюїт: *розосередженої* реального світу (хор бурсаків з прологу, ярмарок, хори третьої картини, фінальний хор) та *концентрованої* ірреального (хорові побудови четвертої картини).

Принцип театральності стає яскравою ознакою оперно-хорової драматургії губаренківського «Вія». Прояви його різноманітні, але чи не найяскравіше цей принцип реалізується у застосуванні прийому «театр в театрі», поданому як у реальній (шкільна драма на ярмарку), так і в умовно-метафоричній формі (акторське перевтілення бурсаків при появі ректора).

Своєрідність тематизму хорової партитури опери «Вій» ґрунтується на здатності композитора до створення розспівних мелодій широкого дихання, використанні інтонацій слов'янського фольклору, стилізації хорових жанрів XVIII століття. Посиленню конфлікту в опері сприяє синтез оперних та балетних форм вислову, використання прийомів сучасної кінодраматургії.

Хорове начало посилює драматизм ситуації, відзначає *етапи розвитку драми: зав'язку, конфлікт, розв'язку*, бере участь у оформленні перетинів ірреального та реального. Засобами хору створюються різноманітні образи: бурсаків, торговців і покупців на ярмарку, глядачів п'єси про Адама та Єву, дівчат, народу, образ Вія. В. Губаренко майстерно використовує можливості як однорідних, так і мішаного складів, як сценічних, так і не-сценічних хорів, запроваджує хорові *tutti* для підсилення кульмінаційних моментів.

Хорові сцени в опері набувають:

- лейтмотивного значення та символічної функції (канікулярний гімн бурсаків);
- жанрово-побутового трактування та втілення методу оперно-хорового симфонізму («Ярмарка»);
- театралізації оперно-хорової дії (хор бурсаків «Душе моя, почто гріхами багатєєши?» шкільна драма);

- філософського узагальнення («Да и заболело тело бурлацкое»);
- функцій тембрової барви-тла, коментатора дії, персоніфікації образу незрячої смерті (сцена відспівування Панночки у церкві);
- функції катарсичного фіналу (хоровий епілог).

Так, уже в першій опері композитора «Загибель ескадри» (1967р.) виявляються симфонізація дії, зіткнення й протиборство різних інтонаційних сфер та образних планів. В опері «Загибель ескадри» В. Губаренко створив переконливі, рельєфно окреслені образні характеристики, передав різні соціальні пласти, що відповідало обраній темі. Композитор глибоко проник у стихію народного мелосу, який відчувається в кожному його творі. Однак у цій опері пластика, наспівність поступаються декламації, ораторським інтонаціям, які наявні в партіях головних героїв. Рельєфно окреслені також і хорові сцени, через що драматургічно значимим компонентом опери стає хор. В. Губаренко виявляє себе як знавець можливостей хору, насамперед хору *a cappella* (ц. 153 – 157, ц. 208 – 211).

Літературною першоосновою опери-ораторії «Згадайте, братія моя» (1991 р., лібрето М.Черкашиної) стали фрагменти поеми Т. Г. Шевченка «Гайдамаки» та коментар до неї, строфи поезій із циклу «В казематі», «Псалми Давидові», вірш «Молитва» та ін. Драматургію опери автор вибудовує за рахунок декількох ліній паралельної дії: картини боротьби українського народу за незалежність, коментар Кобзаря та хору, пристрасне слово поета, його філософські роздуми, сцени з історичними та побутовими персонажами. За основу драматургії опери-ораторії В. Губаренко поклав принципи античної трагедії. Так, у десятичастинній побудові твору є Пролог (Парод), чотири драматичні картини (Епісодії: I – «Конфедерати», II – «У Вільшаній, у Титаря», III – «Проти ночі Маковія», IV – «Гонта в Умані»), в яких показані історичні події, розкриваються характери дійових осіб, розвиваються сюжетні конфліктні лінії. Епісодії чергуються з хоровими розділами (Стасимами), які коментують події або узагальнюють їх філософський зміст. Завершується твір Епілогом

(Гексодом).

У Пролозі визначаються основні драматургічні лінії твору, подані головні лейттеми-символи. Розпочинається Пролог чоловічим хором «Благослови, душе моя, Господа», який є своєрідним епіграфом, що нагадує людині про скороминучість земних страждань та надій. Взагалі, хори відіграють значну роль у драматургії твору: могутність визвольного руху народу зображено в масових сценах епісодію «Проти ночі Маковія», де перегуки окремих груп чоловічого хору створюють враження народного руху, який неможливо спинити. А оркестрово-хоровий вступний розділ до епісодію «Гонта в Умані» – «Задзвонили в усі дзвони..., гине шляхта, гине!» – відтворює розправу повсталих зі шляхтою. У сценах-епісодіях народ представлений «не стільки як велелюдний натовп або жива особа у душі музичних драм М. Мусоргського, скільки нагадує хорові фрески ораторій Г.-Ф. Генделя чи баховських пассіонів» [16, с. 175].

В опері-ораторії «Згадайте, братія моя...» Т. Шевченко показано «і як літописця трагічної долі власного народу, і як Пророка-Суддю, що у відблиску кривавих подій історії України бачить всю історію людства, і як посланця вищих провіденційних сил, втручання яких у земне буття дає надію на кінцеве подолання світового зла» [16, с. 168]. Просвітлений хор «І смеркає, і світає» у фіналі величного оперного полотна В. Губаренка символізує невідворотність – все повертається на круги своя – нічний пейзаж, передсвітанкові сні змученого люду.

Висновки. Константами оперного доробку В. Губаренка є метод симфонізму як усталений принцип розвитку музичного матеріалу та широко розвинена лейтмотивна система. Посиленню конфлікту в оперних творах митця сприяє синтез оперних та балетних форм вислову, жанрів опери, ораторії, новели, використання прийомів сучасної кінодраматургії. Своєрідність тематизму ґрунтується на здатності композитора до створення як розспівних мелодій широкого дихання, так і мелодекламації; на використанні інтонацій слов'янського фольклору, міського романсу, стилізації хорових жанрів XVIII століття. В. Губаренко майстерно використовує можливості як однорідних, так і мішаного складів. спів на сцені та за лантунками, запроваджує хорові *tutti* для підсилення

кульмінаційних моментів. Хорові сцени набувають побутового трактування (ярмарок) і філософського узагальнення («Да и заболело тело бурлацкое»), виконують функції тембрової барви-фону та коментатора дії (сцена відспівування Панночки у церкві) в опері-балеті «Вій»; розшированість хорового компоненту на декілька груп (самостійники, революційні матроси, комітетчики та більшовики) передбачає конфліктні зіткнення, хоровий чинник отримує драматургічну функцію виразника думки автора та внутрішніх роздумів героїв в опері «Загибель ескадри»; хор створює в операх В. Губаренка різноманітні образи, за рахунок хорового начала посилюється драматизм ситуацій, відзначаються етапи розвитку драми.

Література

1. Архімович Л. Б. Шляхи розвитку української радянської опери / Л. Б. Архімович. — К. : Муз. Україна, 1970. — 376 с.
2. Батовська О. М. Специфічні особливості хорових сцен в драматургії опери-балету «Вій» В. Губаренка. / О. М. Батовська // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв : зб. наук. праць / Акад. мистецтв України ; [ред. кол. А. В. Чебікін (гол. ред.)]. — Харків., 2003. — № 3. — С. 19–29.
3. Батовська О. М. Драматургія хорових сцен в операх В. Губаренка (на прикладі «Загибель ескадри», «Пам'ятай мене», «Вій», «Згадайте, братія моя...») : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / О. М. Батовська. — Одеса, 2005. — 16 с.
4. Белик Н. А. Вопросы драматургии и композиционной структуры оперы В. Губаренко «Гибель эскадры» / Н. А. Белик // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. праць / Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського ; [за ред. Н. Є. Гребенюк]. — Харків, 1996. — Вип. 4. — С. 1–6.
5. Белік Н. А. Оперно-хорова творчість українських композиторів 80-90-х років ХХ ст. : навч. посібник / Н. А. Белік. — Х. : Крок, 2003. — 208 с.
6. Белік-Золотарьова Н. А. Оперно-хорова творчість українських композиторів другої половини ХХ століття: шляхи розвитку : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Н. А. Белік-Золотарьова. — Харків, 2011. — 20 с.
7. Белік-Золотарьова Н. А. Оперно-хорова творчість українських композиторів другої половини ХХ століття: шляхи розвитку : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Н. А. Белік-Золотарьова. — Харків, 2011. — 20 с.
8. Белік-Золотарьова Н. А. Перетини реального та ірреального в хоровій драматургії опери В. Губаренка «Вій» / Н. А. Белік-Золотарьова // Часопис НМАУ імені П. І. Чайковського. — К., 2014. — [№ 2 (23)]. — С. 34 – 41.

9. Бутенко Л. М. Оперно-хорове виконавство / Л. М. Бутенко. — Одеса : ОДМА, 2002. — 266 с.
10. Бялик М. Действительно новое / М. Бялик // Советская музыка. — М., 1968. — № 6. — С. 11–19.
11. Губаренко В. А тепер «Вій» / В. Губаренко // Культура і життя. — 1981, 5 квітня.
12. Губаренко В. Києву присвячую: (Опера-балет «Вій») / В. Губаренко // Музика. — 1982. — № 2. — С. 4–5.
13. Губаренко В. Высокая ответственность / В. Губаренко // Советская музыка. — 1972. — № 9. — С. 136.
14. Драч І. С. Композитор Віталій Губаренко: формула індивідуальності / І. С. Драч ; [ред. Л. А. Гнатюк] : монографія. — Суми : Сум. держ. пед. ун-т ім. А. С. Макаренка, 2002. — 228 с.
15. Драч И. С. Новое прочтение Шевченко / И. С. Драч // Музыкальная академия. — 1998. — № 1. — С. 33–39.
16. Королюк Н. Полум'яне слово Шевченка в музиці. Хорова творчість українських композиторів / Н. Королюк ; ред. І. Коханик. — К. : Вид-во ім. О. Телеги, 1995. — 198 с.
17. Кучерова Е. И. Хоры в опере В. Губаренко «Помни меня» (темброво-фактурные особенности хоров и их драматургическая роль в опере) / Е. И. Кучерова // Професійна підготовка фахівців вищої школи в умовах оновленої парадигми освіти : зб. наук. праць / Обл. метод. каб. закл. мистецтва та культ. — Харків, 1999. — С. 106–113. — (Проблеми сучасного мистецтва і культури).
18. Мамчур І. Сучасна українська опера / І. Мамчур. — К. : Знання, 1984. — 48 с.
19. Некрасова Н. Адаптація класики як самобутнє прочитання / Н. Некрасова // Музика. — 1995. — № 2. — С. 24–25.
20. Некрасова Н. Пісня життя / Н. Некрасова // Музика. — 1996. — № 4. — С. 9–11.

21. Некрасова Н. Сцени життя / Н. Некрасова // Музика. — 1994. — № 3. — С. 2–3.
22. Полянська Г. Образи української демонології в опере-балете В. Губаренко «Вий» як фактор драматургічного конфлікту / Г. Полянська // Науковий вісник : зб. ст. / Нац муз. акад. України ім. П. І. Чайковського ; [ред.-упоряд. М. Р. Черкашина-Губаренко ; ред. Л. А. Гнатюк, О. А. Наумова]. — К., 2010. — Вип. 89 : Сучасний оперний театр і проблеми оперознавства. — С. 678–692. — (Марині Романівні Черкашиній-Губаренко присвячується).
23. Черкашина – Губаренко М. Музика і театр на перехресті епох = Музыка и театр на перекрестке времен : [зб. ст.]. В 2 т. Т. 1 / М. Черкашина-Губаренко ; [авт. проекту О. В. Михайличенко ; ред. Л. А. Гнатюк]. — К. ; [Суми : Наука], 2002. — 184 с.
24. Черкашина – Губаренко М. Музика і театр на перехресті епох = Музыка и театр на перекрестке времен : [зб. ст.]. В 2 т. Т. 2 / М. Черкашина-Губаренко ; [авт. проекту О. В. Михайличенко ; ред. Л. А. Гнатюк]. — К. ; [Суми : Наука], 2002. — 206 с.
25. Яворский Э. Май возвращенный / Э. Яворский // Советская музыка. — 1975. — № 5. — С. 57–61.

ДОДАТОК

Вступ (Пісня моря)

Т. моря (інтонації т. «фанфари революції») т. «фанфари революції»

Ц. 1-8/ц. 1/ 13-14т./, ц. 3/1-2 т. //

ц. 9

Частина перша. Картина I

Т. «Самостійників» т. рев. матросів/інт. т. «фанф. рев.» т. «самост.»

Ц.16-17

ц.18-21

ц.22

Т. рев. матр./інт. т. «фанф. рев.» т. Стрижня т. моря/інт.

Ц.23

ц.25

ц.28(1-3т.)

Т. «Боже, царя храни» інт. т. моря т. комітету більшовиків

Ц.30

ц. 33/1-2т.

ц.34

інт. т. «фанф. рев.»

т. «Боже, царя храни»

Ц.34/9-10т./ц.35/1т./

ц.39-41

Картина II

Т. кохання

т. Стрижня

Ц.43-46,48-49,51-53,58-59,62-63, 67

ц.104,ц.115

Т. Кобзи

Ц.125,134,136, 145,152

Картина III

інт. т. «фанф. революції» т. кохання(видозмінена) т. «фанф. рев.»

ц.198/1-2т./,ц. 216/12-14т./

ц.217

ц.219

Частина друга. Картина IV

Т. кохання

т. Кобзи

т. комітету

інт. т. «фанф. рев.»

Ц.220-221

ц.229

ц.242

ц.244/7-9т./

<u>Т. комітету</u>	<u>т. кохання</u>	<u>т.Стрижня</u>	<u>т. революції</u>
Ц.252	ц.264	ц.272	ц.273

Антракт

Т. «фанфари революції»
Ц.275-278

Картина V

<u>Т. кохання</u>	<u>т. революції</u>	<u>т. «самост.»</u>	<u>т. «Боже, царя...»</u>	<u>т. революції</u>
Ц.294	ц.300	ц.301	ц.304	ц.305

Картина VI

<u>Інт. т. кохання</u>	<u>інт. т. «фанф. рев.»</u>	<u>т. комітету</u>	<u>т. революції</u>
Ц.316	ц.319/3-4 т./	ц.322, 326,327	ц.328

Навчальне видання

**ОПЕРНО-ХОРОВА ТВОРЧІСТЬ В. С. ГУБАРЕНКА
КОНСПЕКТ ЛЕКЦІЙ З ХОРОВОЇ ЛІТЕРАТУРИ (УКРАЇНСЬКОЇ)**

Автор:

Белік-Золотарьова Наталія Андріївна – заслужений діяч мистецтв
України, кандидат мистецтвознавства, професор кафедри хорового диригування
Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського

Підписано до друку 31.10. 2018 р. Формат 60х90/16
Обсяг 1 др.арк. Папір офсетний. Друк різнограф
Наклад 100 прим. Зам. 347

Надруковано у центрі оперативної поліграфії Малоголовець Р. А.
М. Харків, пр. Гагаріна, 1.Тел. (057) 781-46-07, (095) 719-67-37