

Національна музична академія України імені П. І. Чайковського
Міністерство культури та інформаційної політики України

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

УШАНЬОВА-РУДЬКО
ІРИНА ВОЛОДИМИРІВНА

УДК 782.041-055.2(477)"1920/1930"

НАУКОВЕ ОБҐРУНТУВАННЯ
ТВОРЧОГО МИСТЕЦЬКОГО ПРОЕКТУ

**ЖІНОЧІ ОБРАЗИ В УКРАЇНСЬКІЙ ОПЕРІ
1920 — ПОЧАТКУ 1930-Х РОКІВ**

**Спеціальність 025 «Музичне мистецтво»
Галузь знань 02 «Культура і мистецтво»**

Подається на здобуття ступеня доктора мистецтва.

Наукове обґрунтування творчого мистецького проекту містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело



Ушаньова-Рудько І. В.

Творчий керівник:

Семененко Ірина Валентинівна
заслужена артистка України, доцент

Науковий консультант:

Савчук Ігор Борисович
доктор мистецтвознавства, професор

Київ — 2024

АНОТАЦІЯ

Ушаньова-Рудько Ірина Володимирівна. Жіночі образи в українській опері 1920 — початку 1930-х років. — Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Наукове обґрунтування творчого мистецького проекту на здобуття творчого ступеня доктора мистецтв за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво» (галузь знань 02 «Культура і мистецтво»). — Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Міністерство культури та інформаційної політики України, Київ, 2023.

Двадцять років минулого століття — драматичний період в історії України, час яскравих досягнень і доленосних втрат. Виникнення Української народної республіки і позбавлення країни незалежності, веселкові сподівання під час розбудови нового соціального устрою і громадянська війна та голод, величезні індустріальні будівництва століття і жебрацьке існування населення, небувале культурно-мистецьке піднесення і щороку сильніше прагнення держави обмежити та підпорядкувати своїм цілям творчу свободу митців.

Хронологічно ці роки є кульмінаційним етапом культурно-мистецького становлення першої третини ХХ століття. Підготована прискореним і натхненним розвитком українського духовного потенціалу у другій половині ХІХ століття, нова епоха розпочинається у вирі стильових і стилістичних пошуків, суголосних основним європейським тенденціям, прагненні розбудувати власну систему закладів національного мистецтва і культури. Відкриття оперних стаціонарних (у Харкові, Києві, Одесі) і пересувних театрів, музичних шкіл, технікумів (училищ) і вишів, заснування хорових колективів, інструментальних ансамблів і оркестрів, Державної філармонії, діяльність творчих товариств (Товариство ім. М. Леонтовича), поява періодичних видань,

у яких висвітлюються сучасні проблеми музики і музичної культури (журнал «Музика») підтримували митців у їх прагненні творити сучасне українське мистецтво.

Оперне мистецтво у 1920-х роках відчувало брак національного репертуару. Постановки опер М. Лисенка «Утоплена» (Київ, 1919), «Тарас Бульба» (Харків, 1924) були чи не єдиними на початок десятиліття українськими сценічними творами. «Іфігенія в Тавриді» К. Стеценка (1922) та незакінчена опера «На русалчин Великдень» М. Леонтовича (1921), «Роксолана» Д. Січинського (1909) так і не побачили світла рампи у ці роки. З відкриттям оперних театрів відроджується інтерес композиторів до сценічного жанру. Перевага надається героїчним сюжетам з історії українського народу і сучасного сьогодення. Серед вимог, висунутих державою до митців — підкреслення у творах соціальної тематики, класової боротьби, проєкція теми та ідеї опери на сучасні суспільно-політичні процеси, розгляд фольклорних та історичних джерел як засобів пропаганди та піднесення процесу перетворень у країні, звернення до сюжетів з реального життя з акцентуванням виробничих (індустріальних) мотивів. Так з'являються опери на сюжети з радянської дійсності: «Іскри» І. Розентура (1924), «Вибух» Б. Яновського (1927), «Розлом» В. Фемеліди (1928), «Яблуневий полон» О. Чишка (1930). Привертають увагу композиторів сюжети героїчного минулого українського народу: «Кармелюк» В. Йориша (1929), «Кармелюк» В. Костенка (1930), його ж «Карпати» (1932), «Діли небесні» М. Вериківського (1931). Героїко-епічна драматургія дум втілена у операх «Хвесько Андібєр» В. Золотарьова (1928), «Самійло Кішка» («Дума Чорноморська») Б. Яновського (1928). Вершинним досягненням музичної драматургії, завдяки якому українське сценічне мистецтво піднімається до найкращих світових зразків цього жанру у ХХ столітті, стала опера «Золотий обруч» Б. Лятошинського (1929-1930).

Незважаючи на оглядові праці, присвячені музично-сценічним творам тих років (Л. Архімович, М. Михайлов, відповідні розділи в Історії української музики), оперне мистецтво 1920-х років сьогодні є багатим полем

для дослідників. Розвідки про окремі твори не дають достатньої інформації стосовно культурно-історичного контексту, складності процесів стиле- та формоутворення, які супроводжували народження сучасної української опери. В умовах культурно-мистецької парадигми ХХІ століття дослідження нюансів становлення та внутрішнього визрівання принципів національного музичного театру другого десятиліття минулого століття потребує інноваційних наукових підходів, перегляду етичних та естетичних доміант сприйняття артефактів тих років з точки зору ідей, актуальних у межах сучасних пошуків духовних істин. Жіночі образи в українських операх тих років розглядається лише побіжно й оглядово. Висвітлення ролі жіночого персонажу у драматургії, узагальнення типових рис героїнь українських опер, їх ментальної характерності та нюансів психологічного розвитку потребує більш ґрунтовного і всебічного вивчення.

Мета дослідження — виявити особливості втілення та драматургічні функції жіночих образів в операх «На русалчин Великдень» М. Леонтовича, «Хвесько Андигер» В. Золотарьова та «Золотий обруч» Б. Лятошинського.

Об'єкт дослідження — опери «На русалчин Великдень» М. Леонтовича, «Хвесько Андигер» В. Золотарьова та «Золотий обруч» Б. Лятошинського у контексті музичного мистецтва 1920 — початку 1930-х років.

Предмет дослідження — жіночі образи в операх «На русалчин Великдень» М. Леонтовича, «Хвесько Андигер» В. Золотарьова та «Золотий обруч» Б. Лятошинського.

Методологія дослідження спирається на історичний, культурологічний підходи. У розвідці застосовані методи цілісного аналізу, семантичний, психологічний, драматургічний аспекти аналітичного методу. Основи теорії інтерпретації використано при розгляді специфіки виконання вокальних партій та з'ясуванні оригінальності трактування жіночих образів композиторами.

Теоретична база дослідження спирається на праці з історії української культури, музичної культури, історії мистецтв, літературознавства; наукові розвідки з історії української музики першої третини ХХ століття і 1920-х

років як її кульмінації; дослідження української опери та оперної творчості вказаного періоду; розвідки, монографічні узагальнення про життя, творчість у 1920-ті роки окремих композиторів, зокрема, М. Леонтовича, К. Стеценка, М. Вериківського, П. Козицького, Л. Ревуцького, Б. Лятошинського, Б. Яновського, В. Золотарьова, В. Фемеліди, В. Йориша; аналітичні праці, присвячені творам та творчим методам композиторів, семантичним, стильовим, жанровим, стилістичним аспектам розгляду артефактів; клавіри розглянутих опер.

Наукова новизна дослідження полягає у тому, що вперше:

- виявлено духовні підтексти у трактуванні образів русалок в опері «На русалчин Великдень» М. Леонтовича;
- з'ясовано зв'язок християнських образних конотацій з процесом формотворення в опері М. Леонтовича;
- розкрито роль образу Насті-шинкарки у драматургії опери «Хвесько Андібєр» В. Золотарьова;
- досліджено активну динамізуючу функцію тематизму Насті;
- проаналізовано семантику образного становлення образу Мирослави в опері «Золотий обруч» М. Лятошинського;
- розкрито риси симфонізму у становленні, розвитку тематизму головної героїні;
- представлено варіант інтерпретації вокальної партії Мирослави;
- сформульовано основні складнощі трактування цього багатогранного жіночого образу.

Практичне значення роботи. Матеріали наукового обґрунтування можуть бути використані у навчальних курсах з історії української музики, оперної режисури, аналізу музичних творів, у подальших дослідженнях з тематики роботи, а також у практичній роботі вокалісток-виконавиць — інтерпретаторок жіночих оперних сценічних образів.

Апробація матеріалів дослідження відбувалася на засіданнях кафедри оперного співу і кафедри історії української музики та музичної фольклористики, на чотирьох міжнародних наукових конференціях. Основні положення

кваліфікаційної наукової праці викладено у двох статтях, опублікованих у наукових виданнях, затверджених МОН України як фахові в галузі «Мистецтвознавство».

У **Першому розділі** наукового обґрунтування розглянуто розвиток музичного мистецтва 1920-х, його основні тенденції, спрямовані на утвердження національної ідентичності.

Ренесанс національного музичного мистецтва 1920-х років був обумовлений інтенсивним розгортанням творчих процесів у другій половині XIX — початку XX століть. М. Лисенко — композитор і піаніст з європейською освітою — першим стає на шлях активного залучення української музики у європейський культурний простір. Духовними послідовниками М. Лисенка стали композитори молодшого покоління. У творчості К. Стеценка, М. Леонтовича, Я. Степового, Я. Яциневича, С. Людкевича, Ф. Колесси О. та Н. Нижанківських продовжується становлення професійної української школи. Розширюється і поглиблюється образний, ідейний діапазон музики.

Композитори 1920-х, натхненні бурхливою динамікою змін повсякденного життя, шукають нові підходи до творчості, стають на шлях вияву індивідуалізму музичного мислення.

Становленню національної оперної творчості у 1920-х роках сприяв ряд факторів:

- відкриття стаціонарних оперних театрів у Харкові, Києві, Одесі, заснування пересувних труп;
- виховання високопрофесійних артистів-співаків, інтенсивний розвиток вокальної виконавської школи;
- визначення функції опери як виховного і пропагандистського жанру нової соціально-політичної реальності з посиленням державного контролю над змістом оперних постановок;
- політика українізації, завдяки якій у музичний театр були залучені світоглядні ідеї, актуальні для української спільноти, українська мова (лібрето), сюжети з національної історії, опора на фольклор.

Проаналізовано оперні здобутки М. Лисенка та його послідовників — М. Леонтовича, К. Стеценка, Я. Степового, В. Барвінського, С. Людкевича. Простежено особливості розвитку культурно-мистецьких процесів як частини націонал-комуністичної доктрини Радянської України. Оперна творчість як відображення провідних мистецьких тогочасних тенденцій збагатилася новітнім звучанням, засобами виразності, сюжетними образами та темами ближчими до реалій буття (К. Стеценко, опера «Іфігенія в Тавриді», В. Костенко «Кармелюк», В. Йориш «Самійло Кішка» та ін.).

У **Другому розділі** детально проаналізовано семантичні та виконавські особливості жіночих образів в українській опері 1920–1930-х років.

Серед репертуарних творів оперних театрів тих років — композиції героїко-драматичної тематики, пов'язаної з історією українського народу, його визвольними рухами під проводом легендарних особистостей.

Різноманітні характеристики отримують жіночі персонажі в операх 1920-х років. Драматизм спогадів Іфігенії («Іфігенія в Тавриді») і чистота душевних поривів Тетяни Берсенєвої («Розлом»), ліризм і готовність до боротьби за свободу бранки Марини («Самійло Кішка») і звабливість Ядвіги («Кармелюк» В. Костенка) — емоційність, імпульсивність дівочих перевтілень відіграють важливу роль у розбудові драматургії опери, акцентують сферу лірики і почуттів.

В опері «На русалчин Великдень» М. Леонтовича у Великодню Ніч русалки набувають людської подоби, можуть знову пережити різні відтінки живих почуттів: спрагу любові, насолоду від життям, безтурботність дитячого світосприйняття (фінал Першого розділу), муки й печалі, трагізм земного життя (сповіді русалок та хорів «співчування» подруг у Другому розділі), можливість жертвовного подвигу заради спасіння життя (нова русалка у Третньому розділі). Інтонаційно-тематична еволюція образу русалок від міфологічної фантастики через олюднення і знову повернення до природної фантастичної сфери пов'язана з перетворенням ладо-гармонічної сфери, символіза-

цією персонажів опери, музичних елементів. Форма опери в цілому є відображенням переродження жіночих персонажів.

В опері «Хвесько Андибер» В. Золотарьова, порівняно з однойменною думою, розширюється і поглиблюється значення єдиного жіночого образу (Насті Кабачниці). Цей персонаж є одним з динамічних чинників музичного становлення. Саме у її партії відбуваються основні перетворення тематизму контрастних образних сфер. Персонаж Насті впливає на жанрово-інтонаційну трансформацію тематизму Андибера. Чуттєве начало, яке з'являється завдяки Насті, охоплює Ганжу Андибера і призводить до сюжетного перевороту в опері, що підкреслює значимість і динамічну драматургічну функцію жіночого персонажу у композиції твору.

Найяскравішим досягненням українського музичного мистецтва першої третини ХХ століття стала героїко-історична драма «Золотий обруч» Б. Лятошинського. У творі образ центрального жіночого персонажу — доньки боярина Тугара Вовка Мирослави — розкритий композитором з особливим натхненням та пристрасністю. Він є одним з основних рушіїв музичного становлення. У її образі у полісмісловій єдності злито риси міфологічної жінки-воїна, люблячої та чуйної дитини знатного боярина, палко закоханої романтичної натури, справжньої патріотки свого народу. Еволюція музичного образу дівчини пов'язана зі взаємопроникненням її мелосу з тематизмом Максима, піднесенням теми кохання і народженням на кульмінації спільної інтонації сексти — багатозначного символу духовного єднання двох споріднених душ. Відтворення образу Мирослави на сцені потребує від виконавиці не тільки акторської майстерності, а й сильного, чуттєвого й яскравого голосу. Труднощі вокальної партії героїні пов'язані з експресивністю вираження почуттів, різкими перепадами настрою, раптовими змінами емоційних станів.

Серед основних технічних ознак вокальної партії героїні є:

- великий обсяг партії;
- складне емоційно-психологічно нюансування в залежності від сценічної ситуації;

- широкі стрибки, у тому числі зі зміною теситури під час співу *legato* (перша картина);
- різка зміна теситури з перехідної у високу і навпаки;
- довге перебування у високій теситурі з голосною динамікою співу, кульмінаційні моменти (восьма картина);
- перехід між різними емоційними станами (третья картина);
- темброве філірування та робота над силою голосу;
- політональне, поліладове поєднання голосів фактури, застосування контрастної поліфонії в ансамблях (тріо з першої картини).

Жіночі образи в українських операх 1920-х років є дієвими, активними складовими розгортання сюжету. Динамічність і принциповість, готовність брати участь у становленні колізії, впливати на хід подій відображена у значних тематичних перетвореннях, гнучкому нюансуванню емоційно-психологічних станів, провідній рушійній силі у драматургії творів.

У **Висновках** підсумовано результати дослідження, відповідно до завдань, поставлених у вступі.

Ключові слова: українська опера, жанр опери, жіночі образи в опері, Борис Лятошинський, Микола Леонтович, Василь Золотарьов, Валентин Костенко, «Золотий обруч», «На русалчин Великдень», «Хвесько Андигер», «Самійло Кішка», виконавська стилістика, інтерпретація, авторський задум, художня цілісність.

ABSTRACT

Ushanova-Rudko Iryna Volodymyrivna. Female images in the Ukrainian opera of the 1920s and early 1930s. — Qualifying scientific work on the rights of the manuscript.

Scientific substantiation of the creative art project for obtaining the creative degree of Doctor of Arts in the specialty 025 "Musical Art" (field of knowledge 02 "Culture and Art"). — Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. Kyiv, 2023.

The twenties of the last century were a dramatic period in the history of Ukraine, a time of remarkable achievements and fateful losses. The emergence of the Ukrainian People's Republic and the loss of independence, bright hopes for a new social order and civil war and famine, huge industrial construction projects of the century and the beggarly existence of the population, an unprecedented cultural and artistic upsurge, and the state's desire to limit and subordinate the creative freedom of artists to its goals.

Chronologically, these years are the culmination of the cultural and artistic formation of the first third of the twentieth century. Prepared by the roots and inspired by the development of Ukrainian spiritual potential in the second half of the nineteenth century, the new era begins in a whirlwind of stylistic and stylistic searches, consonant with the main European trends, and the desire to build its own system of national art and culture institutions. The opening of opera houses (in Kharkiv, Kyiv, Odesa) and mobile theaters, music schools, technical schools, and universities, the founding of choirs, instrumental ensembles, and orchestras, the State Philharmonic, and the activities of creative societies (the M. Leontovych Society). M. Leontovych Society), the emergence of periodicals covering contemporary issues of music and musical culture (the magazine "Music") supported artists in their efforts to create contemporary Ukrainian art.

Opera in the 1920s lacked a national repertoire. The productions of Mykola Lysenko's operas *The Drowned One* (Kyiv, 1919) and *Taras Bulba* (Kharkiv, 1924) were almost the only Ukrainian stage works at the beginning of the decade. "K. Stetsenko's *Iphigenia in Tauris* (1922) and M. Leontovych's unfinished opera *On the Mermaid's Easter* (1921), and D. Sichynsky's *Rock Solana* (1909) never saw the light of day during these years. With the opening of opera theaters, composers' interest in the stage genre revived. Preference is given to heroic stories from the history of the Ukrainian people and the present. Among the requirements put forward by the state to artists are emphasizing social themes and class struggle in their works, projecting the theme and idea of the opera on contemporary socio-political processes, considering folklore and historical sources as a means of propaganda and elevating the process of transformation in the country, and referring to real-life stories with an emphasis on industrial motifs. This is how operas based on stories from Soviet reality appeared: "I. Rosenthur's *Iskry* (1924), B. Yanovsky's *Vybukh* (1927), V. Femelidi's *Rift* (1928), and O. Chyshko's *Yablunevyi Pole* (1930). The composers' attention is drawn to the plots of the heroic past of the Ukrainian people: "Karmelyuk" by V. Yorysh (1929), "Karmelyuk" by V. Kostenko (1930), his "Carpathians" (1932), "Heavenly Affairs" by M. Verikivskyi (1931). The heroic and epic dramaturgy of dumas is embodied in the operas *Khvesko Andyber* by V. Zolotaryov (1928) and *Samiilo Kishka* (Black Sea Duma) by B. Yanovsky (1928). The pinnacle achievement of musical drama, thanks to which Ukrainian stage art rose to the best world examples of this genre in the twentieth century, was the opera "The Golden Hoop" by B. Liatoshynskyi (1929–1930).

Despite the review works devoted to the musical and stage works of those years (L. Arkhimovych, M. Mykhailov, relevant sections in the *History of Ukrainian Music*), the opera art of the 1920s is a fertile field for researchers today. Studies of individual works do not provide sufficient information about the cultural and historical context, the complexity of the processes of style and form formation that accompanied the birth of modern Ukrainian opera. In the context of the

cultural and artistic paradigm of the twenty-first century, the study of the nuances of the formation and internal maturation of the principles of the national musical theater of the second decade of the last century requires innovative scientific approaches, a revision of the ethical and aesthetic dominants of the perception of artifacts of those years in terms of ideas relevant to the contemporary search for spiritual truths. Female characters in Ukrainian operas of those years are considered only in passing and in a review. Coverage of the role of the female character in drama, generalization of the typical features of the heroines of Ukrainian operas, their mental character and nuances of psychological development requires a more thorough and comprehensive study.

The purpose of the study is to identify the peculiarities of the embodiment and dramaturgical functions of female characters in the operas "On the Mermaid's Easter" by M. Leontovych, "Hvesko Andyber" by V. Zolotaryov, and "The Golden Hoop" by B. Liatoshynskyi.

The object of the study is the operas "On the Mermaid's Easter" by M. Leontovych, "Hvesko Andyber" by V. Zolotaryov and "The Golden Hoop" by B. Liatoshynsky in the context of musical art of the 1920s and early 1930s.

The subject of the study is female characters in the operas "On the Mermaid's Day" by M. Leontovych, "Hvesko Andyber" by V. Zolotaryov and "The Golden Hoop" by B. Liatoshynsky.

The research methodology is based on historical and cultural approaches. The research uses methods of holistic analysis, semantic, psychological, and dramaturgical aspects of the analytical method. The basics of the theory of interpretation are used to consider the specifics of the performance of vocal parts and to clarify the originality of the interpretation of female characters by composers.

The theoretical basis of the study is based on works on the history of Ukrainian culture, musical culture, art history, literary studies; scientific research on the history of Ukrainian music of the first third of the twentieth century and the 1920s as its culmination; studies of Ukrainian opera and operatic creativity of the

period; research, monographic generalizations about the life and work of individual composers in the 1920s, in particular, M. Leontovych, K. Stetsenko, M. Verikivskyi, P. Kozytskyi, L. Revutskyi, B. Liatoshynskyi, B. Yanovskyi, V. Zolotaryov, V. Femelidi, V. Yorysh; analytical works on the works and creative methods of composers, semantic, stylistic, genre, and stylistic aspects of the artifacts; scores of the operas under consideration.

The scientific novelty of the study is that for the first time:

- spiritual connotations in the interpretation of the images of mermaids in the opera "On Mermaid Easter" by M. Leontovych are revealed;
- the connection of Christian figurative connotations with the process of forming in M. Leontovych's opera is clarified;
- the role of the image of Nastya the Zucchini Girl in the drama of the opera "Hvesko Andyber" by V. Zolotarev is revealed;
- the active dynamizing function of Nastya's thematic is investigated;
- the semantics of the figurative formation of the image of Myroslava in the opera "The Golden Hoop" by M. Liatoshynskyi is analyzed;
- the features of symphonicism in the formation and development of the main character's thematic are revealed;
- a variant of interpretation of Myroslava's vocal part is presented;
- the main difficulties of interpreting this multifaceted female character are formulated.

Practical significance of the work. The materials of the scientific substantiation can be used in training courses on the history of Ukrainian music, opera directing, analysis of musical works, in further research on the subject of the work, as well as in the practical work of female vocalists — interpreters of female opera stage images.

The research materials were tested at the meetings of the Department of Opera Singing and the Department of History of Ukrainian Music and Folklore Music, at four international scientific conferences. The main provisions of the qualifying scientific work are set forth in two articles published in scientific

journals approved by the Ministry of Education and Science of Ukraine as professional in the field of "Art History".

The first section of the thesis discusses the development of musical art of the 1920s, its main trends aimed at establishing national identity.

The renaissance of the national musical art of the 1920s was due to the intensive development of creative processes in the second half of the nineteenth and early twentieth centuries. M. Lysenko, a composer and pianist with a European education, was the first to actively involve Ukrainian music in the European cultural space. M. Lysenko's spiritual followers were composers of the younger generation. In the works of K. Stetsenko, M. Leontovych, Y. Stepovyi, Y. Yatsynevych, S. Liudkevych, F. Kolessa, and N. Nyzhankivskyi, the formation of a professional Ukrainian school continues. The figurative and ideological range of music expands and deepens.

The composers of the 1920s, inspired by the rapid dynamics of changes in everyday life, sought new approaches to creativity and embarked on the path of individualistic musical thinking.

A number of factors contributed to the development of national opera in the 1920s:

- the opening of stationary opera houses in Kharkiv, Kyiv, and Odesa, and the establishment of traveling troupes;
- education of highly professional singers, intensive development of the vocal performance school;
- defining the function of opera as an educational and propaganda genre of the new socio-political reality with increased state control over the content of opera productions;
- the policy of Ukrainization, thanks to which worldview ideas relevant to the Ukrainian community, the Ukrainian language (libretto), stories from national history, and reliance on folklore were introduced into musical theater.

The author analyzes the operatic achievements of M. Lysenko and his followers — M. Leontovych, K. Stetsenko, Y. Stepovyi, V. Barvinskyi,

S. Liudkevych. The features of the development of cultural and artistic processes as part of the national communist doctrine of Soviet Ukraine are traced. Opera creativity as a reflection of the leading artistic trends of the time was enriched with the latest sound, means of expression, plot images and themes closer to the realities of life (K. Stetsenko, opera "Iphigenia in Tauris", V. Kostenko "Karmelyuk", V. Yorysh "Samiilo Kishka", etc.).

Chapter Two analyzes in detail the semantic and performance features of female characters in Ukrainian opera of the 1920s and 1930s.

The repertoire of opera theaters of those years included compositions of heroic and dramatic themes related to the history of the Ukrainian people and its liberation movements under the pretext of legendary figures.

The female characters in operas of the 1920s are characterized in a variety of ways. The drama of Iphigenia's memories ("Iphigenia in Tauris") and the purity of Tatiana Berseneva's emotional impulses ("The Rift"), the lyricism and readiness to fight for freedom of the captive Marina ("Samiilo Kishka") and the seductiveness of Jadwiga ("Karmelyuk" by V. Kostenko) — the emotionality and impulsiveness of the girls' transformations play an important role in the development of the opera's drama, emphasizing the sphere of lyrics and feelings.

In the opera "On the Mermaid's Easter" by M. Leontovych's opera "On the Mermaid's Easter" on Easter Night, mermaids acquire human form, can again experience different shades of living feelings: thirst for love, enjoyment of life, carefree childishness of the worldview (the end of the first section), torment and sorrow, tragedy of many lives (confessions of mermaids and choral "condolences" of friends in the second section), the possibility of a sacrificial feat for the sake of saving life (a new mermaid in the third section). The intonational and thematic evolution of the image of the mermaid from mythological fantasy through humanization and a return to the natural fantasy sphere is connected with the transformation of the harmonic sphere, the symbolization of the opera's characters and musical elements. The form of the opera as a whole reflects the rebirth of female characters.

In V. Zolotarev's opera *Hvesko Andyber*, compared to the eponymous *duma*, the meaning of a single female character (*Nastyia Kabachnytsia*) expands and deepens. This character is one of the dynamic factors of musical formation. It is in her part that the main transformations of the themes of contrasting figurative spheres take place. *Nastyia's* character influences the genre and intonation transformation of *Andyber's* themes. The sensual beginning that appears thanks to *Nastyia* embraces *Andibert's Ganja* and leads to a plot revolution in the opera, which emphasizes the importance and dynamic dramaturgical function of the female character in the composition of the work.

The most striking achievement of Ukrainian musical art of the first third of the twentieth century was the heroic-historical drama *The Golden Arm* by B. Lyatoshynsky. In the work, the image of the central female character, *Myroslava*, the daughter of the boyar *Tuhar Vovk*, is revealed by the composer with special inspiration and passion. It is one of the main drivers of musical formation. In her image, the features of a mythological warrior woman, a loving and sensitive child of a noble warrior, a passionately in love romantic nature, and a true patriot of her people are merged in a multisemantic unity. The evolution of the musical image of the girl is connected with the interpenetration of her melody with the themes of *Maxim*, the elevation of the theme of love and the birth of a common intonation of the sextet at the culmination — a significant symbol of the spiritual unity of two soul mates. Reproducing the image of *Myroslava* on stage requires not only acting skills, but also a strong, sensual and bright voice. The difficulties of the vocal part of the character are associated with the expressiveness of the expression of feelings, sharp mood swings, and sudden changes in emotional states.

The main technical features of the heroine's vocal part include:

- large volume of the part;
- complex emotional and psychological nuance depending on the stage situation;
- wide jumps, including changes in tessitura during legato singing (first picture);

- abrupt change of tessitura from transitional to high and vice versa;
- a long stay in a high tessitura with loud dynamics of singing, climaxes (picture eight);
- transition between different emotional states (picture three);
- timbre filiation and work on voice power;
- polytone, polyadic combination of voices of texture, the use of contrasting polyphony in ensembles (trio from the first picture).

Female characters in Ukrainian operas of the 1920s are effective, active components of the plot. Their dynamism and integrity, willingness to participate in the formation of a conflict, to influence the course of events are reflected in significant thematic transformations, flexible nuance of emotional and psychological states, and are the leading driving force in the dramaturgy of the works.

The Conclusions summarize the results of the study, in accordance with the tasks set out in the introduction.

Key words: Ukrainian opera, opera genre, female characters in opera, Borys Lyatoshynsky, Mykola Leontovych, Vasyl Zolotaryov, Valentyn Kostenko, The Golden Hoop, On Mermaid's Easter, Khvesko Andyber, Samailo Samiilo Kishka, performance style, interpretation, author's intention, artistic integrity.

Список опублікованих праць за темою роботи

1. Ушаньова-Рудько, І. (2023). Виконавська інтерпретація вокальної партії Мирослави в опері «Золотий обруч» Бориса Лятошинського. *Науковий журнал «Художня культура. актуальні проблеми»*, 19(1), С. 186–191. [https://doi.org/10.31500/1992-5514.19\(1\).2023.283149](https://doi.org/10.31500/1992-5514.19(1).2023.283149)
2. Ушаньова-Рудько, І. (2023). Семантична інтерпретація образу Мирослави в опері «Золотий обруч» Бориса Лятошинського. *Мистецтвознавство України*, (23), С. 217–230. <https://doi.org/10.31500/2309-8155.23.2023.294867>

Інформація про апробацію результатів дослідження

Кваліфікаційну наукову працю обговорено на засіданнях кафедри оперного співу, а також історії української музики та музичної фольклористики НМАУ ім. П. І. Чайковського. Матеріали дослідження викладені в доповідях на міжнародних науково-практичних конференціях. Презентовано творчий мистецький проєкт «Відоме і невідоме: українська опера та романси ХХ століття» на здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва.

Участь у міжнародних наукових конференціях

1. Ушаньова-Рудько І. Опера спадщина Бориса Лятошинського: виконавська стилістика жіночих партій // IV Міжнародна наукова конференція «Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології» / Національна академія мистецтв України, Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України, Інститут культурології НАМ України, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Зеленогурський університет (Польща). Київ, 2022.

2. Ушаньова-Рудько І. Інтерпретація давніх пластів фольклору в опері Бориса Лятошинського «Золотий обруч» // IV Międzynarodowa i interdyscyplinarna konferencja naukowa “Historyczne korzenie tożsamości współczesnych Słowian” / Pracownia Mitopoetyki i Filozofii Literatury Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu Zielonogórskiego, Katedra polonistyki, Naukowo-edukacyjny Instytut filologii, Uniwersytet Narodowy im. Tarasa Szewczenki w Kijowie, Instytut Problemów Sztuki Współczesnej Narodowej Akademii Sztuk Ukrainy w Kijowie, Centrum Współpracy Polsko-Ukraińskiej Uniwersytetu Zielonogórskiego. Zielona Góra, 2023.

3. Ушаньова-Рудько І. Тема громадянського конфлікту в оперній спадщині Бориса Лятошинського // Міжнародна наукова конференція «Україна та Європа. Культура в глобальних викликах сьогодення» / Національна академія мистецтв України, Національна академія наук України, Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України, Зеленогурський університет (Польща), Ін-

ститут літератури ім. Т. Г. Шевченка, Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ, 2023.

4. Ушаньова-Рудько І. Виконавські особливості партії Мирослави в опері «Золотий обруч» Бориса Лятошинського // II Міжнародна науково-практична конференція «Феноменологічна парадигма хорового та вокального мистецтва» пам'яті академіка О. С. Тимошенка / Міністерство культури та інформаційної політики України, Міністерство освіти і науки України, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Ніжинський державний університет імені Миколи Гоголя. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2024.

Апробація творчого мистецького проєкту у концертах,

виконано ряд програм, творів:

1. *Виконання та обговорення на кафедрі оперного співу партії Графині в опері В. А. Моцарта «Весілля Фігаро» у постановці оперної студії НМАУ ім. П. І. Чайковського / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського, Великий зал ім. Героя України Василя Сліпака. 24.04. 2024. Київ : 2024.*

2. *Авторський сольний проєкт Ірини Ушаньової-Рудько «Борис Лятошинський. Голос». У програмі концерту було виконано арії з опер та камерно-вокальні твори Бориса Лятошинського / Національний музей літератури України. 20.05.2024. Київ : 2024. URL : https://www.youtube.com/watch?v=gAmSxIg62_k*

3. *Творчий мистецький проєкт Ірини Ушаньової-Рудько «Жіночі образи в українській опері 1920 — початку 1930-х років», представлений на здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва. У програмі творчого заходу прозвучали арії з опер та камерно-вокальні твори українських композиторів першої половини ХХ століття — Б. Лятошинського, В. Костенка, К. Стеценка, М. Вериківського, О. Чишка / Національна філармонія України. Музичний салон. 08.06.2024. Київ : 2024. URL : https://youtu.be/Y2ziHbe_owk*

ЗМІСТ

ВСТУП	23
Розділ 1	
СТАНОВЛЕННЯ ОПЕРНОГО МИСТЕЦТВА У 1920-Х РОКАХ	29
1.1. Різностямованість розвитку музичного мистецтва у другому десятилітті ХХ століття	29
1.1.1. Передумови українського культурного відродження 1920-х років.....	30
1.1.2. Особливості розвитку культурно-мистецьких процесів 1920-х років.....	32
1.2. Місце опери в українській музиці 1920-х років.....	40
1.2.1. Провідні тенденції становлення музичного мистецтва другого десятиліття ХХ століття	40
1.2.2. Опера творчість як відображення провідних мистецьких тенденцій другого десятиліття минулого століття.....	48
Розділ 2	
ЖІНОЧІ ОБРАЗИ В ОПЕРАХ 1920-Х РОКІВ	58
2.1. Духовна ідея Воскресіння в опері «На русалчин Великдень» Миколи Леонтовича	58
2.2. Роль жіночого персонажу у драматургії опери «Хвесько Андигер» Василя Золотарьова	70
2.3. Інтерпретація образу Мирослави в опері «Золотий обруч» Бориса Лятошинського: семантичний аспект	76
2.4. Вокальна партія Мирослави в опері «Золотий обруч» Бориса Лятошинського: особливості виконання.	88
ВИСНОВКИ.....	98
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ	106

	21
ДОДАТКИ	115
Додаток 1. Список опублікованих праць за темою роботи	115
Додаток 2. Нотні приклади	116
Приклад 1	
М. Леонтович. Опера «На русалчин Великдень»	
№ 3. Поява першої русалки	116
Приклад 2	
М. Леонтович. Опера «На русалчин Великдень»	
№ 4. Заклик першої русалки	116
Приклад 3	
М. Леонтович. Опера «На русалчин Великдень»	
№ 9. Квартет русалок	117
Приклад 4	
В. А. Моцарт. Концерт для фортепіано з оркестром № 21 C-dur	
частина II (фрагмент репризи):	118
Приклад 5	
М. Леонтович. Опера «На русалчин Великдень»	
№ 28. Сцена хору русалок, лісових страхіть і козака	119
Приклад 6	
В. Золотарьов. Опера «Хвесьько Андигер»	
Зразок тематизму дуків-сребраників	120
Приклад 7	
В. Золотарьов. Опера «Хвесьько Андигер»	
Зразки тематизму козацької сфери:	121
1. Пісня кобзаря	121
2. Гей, нуте хлопці	122
Приклад 8	
В. Золотарьов. Опера «Хвесьько Андигер»	
Тема героїчної історичної пісні «Гей, не дивуйте»	123
Приклад 9	
В. Золотарьов. Опера «Хвесьько Андигер»	
Зразки тематизму Насті-Шинкарки:	124
1. Поява Насті на елементах тематичної сфери	
дуків-срібляників	124
3. Пісня Насті у народному стилі	125

Приклад 10

Б. Лятошинський. Опера «Золотий обруч»

Дія перша. Картина перша 126

Приклад 11

Б. Лятошинський. Опера «Золотий обруч»

Дія перша. Картина перша 127

Приклад 12

Б. Лятошинський. Опера «Золотий обруч»

Дія друга. Картина п'ята..... 128

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Двадцять років минулого століття — драматичний період в історії України, час яскравих досягнень і доленосних втрат. Виникнення Української народної республіки і позбавлення країни незалежності, веселкові сподівання під час розбудови нового соціального устрою і громадянська війна та голод, величезні індустріальні будівництва століття і жебрацьке існування населення, небувале культурно-мистецьке піднесення і щороку сильніше прагнення держави обмежити та підпорядкувати своїм цілям творчу свободу митців. Це був час глобальних історичних зсувів, коли у збуреному соціумі розбудова нової світоглядної парадигми та системи її трансляції у суспільство (культурно-мистецькі органи влади, установи й організації, творчі колективи, заклади освіти) відбувалася за активної участі митців, літераторів і вчених.

Хронологічно ці роки є кульмінаційним етапом культурно-мистецького становлення першої третини ХХ століття. Підготована прискореним і натхненним розвитком українського духовного потенціалу у другій половині ХІХ століття, нова епоха розпочинається у вирі стильових і стилістичних пошуків, суголосних основним європейським тенденціям, прагненні розбудувати власну систему закладів національного мистецтва і культури. Відкриття оперних стаціонарних (у Харкові, Києві, Одесі) і пересувних театрів, музичних шкіл, технікумів (училищ) і вишів, заснування хорових колективів, інструментальних ансамблів і оркестрів, Державної філармонії, діяльність творчих товариств (Товариство ім. М. Леонтовича), поява періодичних видань, у яких висвітлюються сучасні проблеми музики і музичної культури (журнал «Музика») підтримували митців у їх прагненні творити сучасне українське мистецтво.

Оперне мистецтво у 1920-х роках відчувало брак національного репертуару. Постановки опер М. Лисенка «Утоплена» (Київ, 1919), «Тарас Бульба» (Харків, 1924) були чи не єдиними на початок десятиліття українськими сценічними творами. «Іфігенія в Тавриді» К. Стеценка (1922) та незакінчена опера «На русалчин Великдень» М. Леонтовича (1921), «Роксолана» Д. Січинського (1909) так і не побачили світла рампи у ці роки. З відкриттям оперних театрів відроджується інтерес композиторів до сценічного жанру. Перевага надається героїчним сюжетам з історії українського народу і сучасного сьогодення. Серед вимог, висунутих державою до митців — підкреслення у творах соціальної тематики, класової боротьби, проєкція теми та ідеї опери на сучасні суспільно-політичні процеси, розгляд фольклорних та історичних джерел як засобів пропаганди та піднесення процесу перетворень у країні, звернення до сюжетів з реального життя з акцентуванням виробничих (індустріальних) мотивів.

Так з'являються опери на сюжети з радянської дійсності: «Іскри» І. Розентура (1924), «Вибух» Б. Яновського (1927), «Розлом» В. Фемеліди (1928), «Яблуневий полон» О. Чишка (1930). Привертають увагу композиторів сюжети героїчного минулого українського народу: «Кармелюк» В. Йориша (1929), «Кармелюк» В. Костенка (1930), його ж «Карпати» (1932), «Діли небесні» М. Вериківського (1931). Героїко-епічна драматургія дум втілена у операх «Хвесько Андибер» В. Золотарьова (1928), «Самійло Кішка» («Дума чорноморська») Б. Яновського (1928). Вершинним досягненням музичної драматургії, завдяки якому українське сценічне мистецтво піднімається до найкращих світових зразків цього жанру у ХХ столітті, стала опера «Золотий обруч» Б. Лятошинського (1929-1930).

Незважаючи на оглядові праці, присвячені музично-сценічним творам тих років (Л. Архімович, М. Михайлов, відповідні розділи в Історії української музики), оперне мистецтво 1920-х років сьогодні є благодатним полем для дослідників. Розвідки про окремі твори (В. Костенко — про оперу «Самійло Кішка» Б. Яновського, Т. Гнатів — «Розлом» В. Фемеліди, Л. Пархомен-

ко — «Іфігенія в Тавриді» К. Стеценка, С. Лісецького, В. Кулик — «На русалчин Великдень» М. Леонтовича, О. Малозьомової — «Золотий обруч» Б. Лятошинського) не дають достатньої інформації стосовно культурно-історичного контексту, складності процесів стиле- та формоутворення, які супроводжували народження сучасної української опери. В умовах культурно-мистецької парадигми ХХІ століття дослідження нюансів становлення та внутрішнього визрівання принципів національного музичного театру другого десятиліття минулого століття потребує інноваційних наукових підходів, перегляду етичних та естетичних доміант сприйняття артефактів тих років з точки зору ідей, актуальних у межах сучасних пошуків духовних істин.

Жіночі образи в українських операх тих років розглядається лише побіжно й оглядово. Висвітлення ролі жіночого персонажу у драматургії, узагальнення типових рис героїнь українських опер, їх ментальної характерності та нюансів психологічного розвитку потребує більш ґрунтовного і всебічного вивчення.

Мета дослідження — виявити особливості втілення та драматургічні функції жіночих образів в операх «На русалчин Великдень» М. Леонтовича, «Хвесько Андібєр» В. Золотарьова та «Золотий обруч» Б. Лятошинського.

Об'єкт дослідження — опери «На русалчин Великдень» М. Леонтовича, «Хвесько Андібєр» В. Золотарьова та «Золотий обруч» Б. Лятошинського у контексті музичного мистецтва 1920 — початку 1930-х років.

Предмет дослідження — жіночі образи в операх «На русалчин Великдень» М. Леонтовича, «Хвесько Андібєр» В. Золотарьова та «Золотий обруч» Б. Лятошинського.

Мета дослідження обумовила його **основні завдання**:

- розглянути передумови піднесення української опери 1920-х;
- проаналізувати культурно-мистецький контекст оперної творчості тих років;
- визначити провідні тенденції становлення музичного мистецтва другого десятиліття минулого століття;

- з’ясувати специфіку оперної творчості у контексті становлення музичного мистецтва;
- означити психологічні нюанси втілення образу у драматичній сцені — моноопері К. Стеценка «Іфігенія в Тавриді»;
- виявити особливості переосмислення сюжету думи про Самійла Кішку в однойменній опері Б. Яновського;
- охарактеризувати новаторство драматургії в опері «Розлом» В. Фемеліді;
- в’яснити оригінальність у трактуванні образів русалок в опері «На русалчин Великдень» Д. Леонтовича;
- розкрити роль жіночого персонажу у драматургії опери-думи «Хвесько Андигер» В. Золотарьова;
- проаналізувати семантичні нюанси втілення образу Мирослави в опері «Золотий обруч» Б. Лятошинського;
- розкрити особливості інтерпретації вокальної партії Мирослави в опері «Золотий обруч» Б. Лятошинського.

Методологія дослідження спирається на історичний, культурологічний підходи. У розвідці застосовані методи цілісного аналізу, семантичний, психологічний, драматургічний аспекти аналітичного методу. Основи теорії інтерпретації використано при розгляді специфіки виконання вокальних партій та з’ясуванні оригінальності трактування жіночих образів композиторами.

Теоретична база дослідження спирається на:

- праці з історії української культури, музичної культури, історії мистецтв, літературознавства (М. Попович [57], В. Мараєв [52], М. Грушевський [17], О. Сокирко [66], Л. Корній, Б. Сюта [39]),
- наукові розвідки з історії української музики першої третини ХХ століття і 1920-х років як її кульмінації (М. Ржевська [58], В. Кузик [42], М. Копиця [37], М. Юрченко [78], І. Савчук [60; 61; 62; 63], С. Лісецький [46], О. Литвинова [45], А. Муха [54], А. Завальнюк [21; 22], Н. Белік-Золотарьова [3], С. Людкевич [48], О. Козаренко [31; 32; 33; 34; 35], Л. Кияновська [29]);

– дослідження української опери та оперної творчості вказаного періоду (П. Козицький [36], Л. Архімович [2], В. Довженко [18; 19], В. Костенко [40], О. Ізваріна [25; 26], О. Малозьомова [51], Г. Веселовська [7], В. Бондарчук [4], Ю. Станішевський [68]);

– розвідки, монографічні узагальнення про життя, творчість у 1920-ті роки окремих композиторів, зокрема, М. Леонтовича, К. Стеценка, М. Вериківського, П. Козицького, Л. Ревуцького, Б. Лятошинського, Б. Яновського, В. Золотарьова, В. Фемеліди, В. Йориша (Т. Гнатів [10], Л. Пархоменко [56], М. Лісецький [46], В. Кулик [43], М. Копиця [37], М. Гордійчук [12; 13], В. Андрієвський [1], В. Самохвалов [65], О. Ізваріна [25; 26], Л. Корній [38];

– аналітичні праці, присвячені творам та творчим методам композиторів, семантичним, стильовим, жанровим, стилістичним аспектам розгляду артефактів (І. Савчук [60; 61; 62; 63], С. Лісецький [46], О. Козаренко [31; 32; 33; 34; 35], О. Кричинська [41], А. Завальнюк [21; 22], Є. Харченко [73], Х. Флейчук [72], Т. Тучинська [69], Н. Рябуха [59], М. Новакович [55], М. Черкашина-Губаренко [76], О. Ковальська-Фрайт [30], С. Бородавкін [5]);

– клавіри розглянутих опер (К. Стеценко, М. Леонтович, Б. Яновський, В. Фемеліди, В. Золотарьов, Б. Лятошинський).

Наукова новизна дослідження полягає у тому, що вперше:

– виявлено духовні підтексти у трактуванні образів русалок в опері «На русалчин Великдень» М. Леонтовича;

– з'ясовано зв'язок християнських образних конотацій з процесом формотворення в опері М. Леонтовича;

– розкрито роль образу Насті-кабачниці у драматургії опери «Хвесько Андібєр» В. Золотарьова;

– досліджено активну динамізуючу функцію тематизму Насті;

– проаналізовано семантику образного становлення образу Мирослави в опері «Золотий обруч» М. Лятошинського;

– розкрито риси симфонізму у становленні, розвитку тематизму головної героїні;

- представлено варіант інтерпретації вокальної партії Мирослави;
- сформульовано основні складності трактування цього багатогранного жіночого образу.

Практичне значення роботи. Матеріали наукового обґрунтування можуть бути використані у навчальних курсах з історії української музики, оперної режисури, аналізу музичних творів, у подальших дослідженнях з тематики роботи, а також у практичній роботі вокалісток-виконавиць — інтерпретаторок жіночих оперних сценічних образів.

Апробація матеріалів дослідження відбувалася на засіданнях кафедри оперного співу і кафедри історії української музики та музичної фольклористики, на чотирьох міжнародних наукових конференціях.

Публікації здобувача. Основні положення кваліфікаційної наукової праці викладено у двох статтях, опублікованих у наукових виданнях, затверджених МОН України як фахові в галузі «Мистецтвознавство».

Структура дослідження. Наукове обґрунтування складається з анотації (українською та англійською мовами), вступу, двох розділів, висновків, списку використаної літератури та джерел, додатків.

У списку використаної літератури та джерел 78 позицій. Загальний обсяг роботи складає 128 сторінок, з них основного тексту — 82 сторінки.

Розділ 1

СТАНОВЛЕННЯ ОПЕРНОГО МИСТЕЦТВА У 1920-Х РОКАХ

У межах минулої епохи двадцяті роки розглядаються вченими як особливий культурно-мистецький феномен. Соціально-політичні потрясіння, які спіткали Україну у цей час, не знищили народного духу та прагнення українців до ствердження себе як самостійної нації у межах європейської цивілізації. Навпаки, саме у цей короткий проміжок часу інтенсивність мистецьких подій, насиченість культурного життя демонструють силу, своєрідність, ідейну спроможність національної культури, її оригінальність і духовну самостійність.

1.1. Різнострамованість розвитку музичного мистецтва у другому десятилітті ХХ століття

На початку ХХ століття відбуваються значні зрушення культуротворчих процесів. З одного боку продовжується розвиток тенденції на збереження ментальної своєрідності народу у мистецтві. Активно працюють майстри, народжені романтичним ХІХ століттям з його народницькою парадигмою. У літературі творять І. Франко, П. Мирний, І. Карпенко-Карий, у живописі — Товариство пересувних художніх виставок, представниками якого були М. Пимоненко, А. Куїнджі, К. Костанді, М. Ярошенко, у музичному мистецтві — М. Лисенко¹, О. Нижанківський, Ф. Колеса, Д. Січинський, розвивається український «театр корифеїв» — М. Старицький, М. Кропивницький, М. Заньковецька, родина Тобілевичів.

¹ Сучасник М. Лисенка Д. Кобилянський згадував, що «...Лисенко був для нас, української молоді, втіленням української ідеї, він був тим жрецем Sacerdos, через якого до нас промовляла вища істота — сама душа українського народу...» [1, с. 42].

1.1.1. Передумови українського культурного відродження 1920-х років

Паралельно з народницькою тенденцією, спрямованою на ствердження національної ідентичності, відбувається становлення модерністичних інтенцій. У творчості Лесі Українки, О. Кобилянської, В. Стефаніка, М. Черемшини (література), модерністських маніфестах М. Вороного та галицької групи письменників «Молода муза» (В. Пачовський, П. Карманський, О. Луцький), імпресіоністичних мотивах в образотворчому мистецтві О. Мурашка, та відчутті декадансу у живописі Вс. Максимовича, примхливих виявах модерну в архітектурі Вл. Городецького Г. Артинова, В. Кричевського засвідчено залучення новітніх європейських художніх течій, рухів, напрямків на культурні обрії українського мистецтва.

У музиці модернізація творчих орієнтирів відчувається у творчості М. Лисенка та його молодших послідовників — М. Леонтовича, К. Стеценка, Я. Степового, В. Барвінського, С. Людкевича.

Непересічна роль М. Лисенка у згуртуванні кращих мистецьких сил для подальшого національного поступу. На це спрямована уся його культурно-просвітницька діяльність (членство в організації «Просвіта», хорові подорожі по Україні разом з молодими диригентами — композиторами К. Стеценком і Я. Яциневичем, заснування у 1904 році Музично-драматичної школи², підтримка разом із М. Старицьким театру корифеїв, заснування «Українського клубу», серед членів якого знаходимо впливових культурно-мистецьких діячів 1920-х років: С. Єфремова і О. Олеся, І. Огієнка і Д. Антоновича...).

Вчений О. Козаренко зауважує, що у композиціях засновника української музики М. Лисенка явища, притаманні творчості композиторів 1910–1920-х років, передбачені ще у творах 1870-1890-х років. Музиколог знаходить зародки неофольклоризму в імітації аутентичного кобзарського стилю у Першій фортепіанній рапсодії, сецесійні прояви «лінгвістичної свідомості модернізму» (М. Бахтін) з його апеляцією до культурних контекстів попере-

² Учнями якої були К. Стеценко, а також митці покоління 1920 - -х М.Рильський та Л. Ревуцький та інші.

дніх епох — у кантатах «Бють пороги» (у кодї — стилізація концертів Д. Бортнянського), «Радуйся, ниво неполитая» (на початку — алюзія до «Воскресенського канону» М. Дилецького XVII століття) [35]. Неокласичні тенденції, найбільше проявлені в останній період творчості (опери «Сафо», «Ноктюрн»), відзначають вже в «Українській сюїті у формі старовинних танців на основі народних пісень», написаній М. Лисенком ще у 1867–1869 роках [41]. У творчості композитора починається ренесанс національної духовної музики (Кант Розп'яттю Христову («Хресним деревом розп'ятого»), Псалма «Діва днесь», Херувимська, «Камо поїду от лица Твоего, Господи, і от Духа твоего камо біжу...», Молитва (псалма) «Пречиста Діво, мати Руського краю», *Kyrie Eleison*).

Пошуковість музичної творчості, об'єднана з народницькою ідеєю служіння Україні, характерна для М. Лисенка, продовжена у музиці його послідовників — К. Стеценка, Я. Степового, Я. Яциневича, М. Леонтовича, В. Барвінського, С. Людкевича, Ф. Колеси. «Ось хто мене заступить після моєї смерті» - сказав М. Лисенко про К. Стеценка. І дійсно, спадковість у поступі української музики 1910-х років є визначальною рисою.

За основу творчості у більшості випадків композитори обирали фольклор. Звертаються до жанрів хорової музики, обробки народної пісні, кантати (К. Стеценко, Д. Січинський), опери (Д. Січинський), у тому числі — дитячої (К. Стеценко), духовних творів (К. Стеценко, Д. Леонтович), симфонічної музики (В. Барвінський, С. Людкевич), інструментальних ансамблів та фортепіанної мініатюри (Я. Степовий, В. Барвінський, С. Людкевич), солоспіву, романсу (К. Стеценко, Я. Степовий).

На новий рівень піднімається жанр обробки народної пісні у творчості М. Леонтовича завдяки симфонізації композиційного становлення, упровадженню наскрізного розвитку у межах варіаційно-куплетної структури, широкому застосуванню поліфонічних прийомів професійного та народного багатоголосся, розвиненій гармонії та розбудові тонально-гармонічного плану

на основі ладової специфіки народної музики («Щедрик», «Пряля», «Козака несуть», «Над річкою, бережком», «Мала мати одну дочку»).

Виникає жанр хорової поеми (К. Стеценко «Рано-вранці новобранці», 1904, «Сон», 1908), у якому розвиваються прийоми драматичного становлення композиції. С. Людкевич об'єднує риси симфонії і хорової кантати у кантаті-симфонії «Кавказ» (1901–1913 рр.). Ще одна інтерпретація символічного для українського мистецтва образу Прометея, оспіваного у творчості Т. Шевченка, Лесі Українки, К. Стеценка, набуває у творі симфонічного драматизму. У величному чотиричастинному полотні митцю вдається створити єдину лінію розгортання - напруги, героїзації образу. Цілісність кантати-симфонії досягається завдяки наскрізному розвитку протягом циклу двох основних лейтмотивів — теми «страждань Прометея» та теми «Кавказьких гір».

Таким чином, сплеск творчої активності та різноспрямованість пошуків митців у 1920-х роках були обумовлені інтенсивним становленням національно орієнтованого мистецтва другої половини ХІХ — початку ХХ століття, активним розгортанням української професійної музичної школи під приводом М. В. Лисенка.

1.1.2. Особливості розвитку культурно-мистецьких процесів

1920-х років

Двадцять років минулого століття в Україні дослідники розглядають як особливий духовний феномен. Попередній зважений поступ професійного мистецтва несподівано розгортається в інтенсивний потік становлення нової соціокультурної парадигми. Поряд з традиційними народницькими дискурсами активно проявляються модерністські авангардні інтенції, разом з ангажованою державою культурою під лозунгом «Мистецтво — масам!» виникають творчі угруповання письменників, поетів, художників композиторів з відмінною від радянської пропаганди творчою позицією. Інтенсивна перебування соціально-політичних, економічних засад суспільства викликала при-

швидшення якісних змін у культурній царині, провокувала збільшення кількості артефактів — духовно-матеріальних «відповідей» на виклики часу. М. Ржевська зазначає: «<...> на цьому етапі нібито розпрявилася пружина, що стискала з початку століття, настільки великою була змістовна насиченість та інтенсивність мистецьких процесів» [58, с. 205]³.

У 1920-х роках через соціально-політичні трансформації переосмислюється роль культури і мистецтва у суспільстві. Починаючи з 1917 року Україна у вогні світової і громадянської війни, «червоної» революції розбудовує власну державу⁴: «<...> війна - зазначає М. Попович — найменш плідний час національного життя, а тотальна громадянська війна — справжній “простір смерті”, в якому спрощуються і притупляються почуття, а ненависть переважає усе. Але це також час різких змін надій і орієнтацій, час, коли письменники, вчені і журналісти стають несподівано міністрами і генералами» [57, с. 563].

Засади національного ствердження формуються саме завдяки інтелігенції. До керівних органів держави входять Перший голова Ради — М. Грушевський, В. Винниченко, Д. Дорошенко — товариші голови. До розбудови культурної політики залучаються українські композитори. К. Стеценко займається розробкою освітніх проектів, організацією хорових колективів та концертної діяльності, видавництвом нот українських композиторів при новому українському уряді. Завдяки йому утворився Народний хор, дві капели, одну з яких згодом реорганізовано у капелу «Думка», Республіканська капела⁵. Композитор здійснює гастролі з Другою хоровою капелою по Україні (1920 р.), незважаючи на війну, голод і руйнації⁶. М. Леонтович з приходом більшови-

³ Дослідниця виокремлює першу третину ХХ століття (1900 — 1932–1933) роки в єдиний культурно-мистецький період, пов'язаний із становленням національної культурно-мистецької парадигми на Наддніпрянській Україні [58].

⁴ 3 березня 1917 засновано представницький політичний, культурно-просвітницький орган Українська Центральна Рада; 7 листопада 1917 року проголошено Українську Народну Республіку; 22 січня 1919 року – об'єднання Української Республіки з Західноукраїнською Народною Республікою.

⁵ Під керівництвом О. Кошиця ця капела здійснила європейське турне у 1919–1920 роках з українським репертуаром. За наказом уряду Симона Петлюри Хор мав бути вісником нової незалежної держави та представником її культури.

⁶ Другим диригентом капели у цій подорожі був поет П. Тичина [14].

цької влади працює у Народному комісаріаті освіти, викладає у Музично-драматичному інституті імені Миколи Лисенка, Народній консерваторії. Я. Степовий з 1917 року працює у Київській консерваторії, стає керівником Державної української музичної драми⁷, Державного вокального ансамблю. При Всеукраїнському комітеті мистецтв призначений завідуючим секції національної музики.

Серед представницьких колективів, які вели активну концертну діяльність у 1920-х роках — хорова капела «Думка», Державний український хор, Робітничий український хор у Києві, Державний симфонічний оркестр, квартети імені Вільома, імені М. Леонтовича у Харкові. Протягом десятиліття відкриваються драматичні й оперні, пересувні театри у містах Київ, Харків, Одеса. З 1928 року починає функціонувати Українська державна філармонія. Формується мережа триступеневої музичної освіти: музичні школи (народні консерваторії, музичні студії) — музичні технікуми (згодом — училища) — музично-драматичні інститути, які згодом реформовані у консерваторії і театральні інститути. Так, у 1918 році у Києві, на базі школи М. В. Лисенка виникає Державний музично-драматичний інститут імені М. В. Лисенка, першим директором якого був відомий піаніст, композитор, педагог М. Грінченко. Працює заснована на базі музичного училища у 1913 році Київська консерваторія (одним з перших керівників мистецького освітнього закладу був В. Пухальський). З цими вишами пов'язані імена Р. Глієра, М. Грінченка, К. Стеценка, М. Леонтовича, Я. Степового, Б. Яворського, П. Козицького, В. Косенка, Д. та Л. Ревуцьких, Б. Лятошинського, М. Вериківського, Г. Нейгауза, І. Белзи, багатьох інших видатних українських культурно-мистецьких діячів. Наукові музикознавчі дослідження ведуться при Українській Академії наук. Тут, у 1922 році, у Кабінеті музичної етнографії наукову роботу організували К. Квітка і М. Грінченко.

Однією з характерних рис культури 1920-х років, спрямованої на українізацію духовних сфер життя, стало виникнення різноманітних творчих уг-

⁷ Першого українського оперного театру, утвореного у 1919 році.

руповань, які мали свої програми, маніфести, часто виражали ставлення до соціально-політичних перетворень у суспільстві. У революційний час першим з таких утворень був гурток Г. Нарбути — відомого українського художника, одного з авторів грошей УНР (разом з В. Кричевським) Серед митців, які збиралися у духовну спільноту навколо художника, були майстри різних спрямувань: П. Тичина, М. Семенко, П. Козицький, Ф. Ернст, М. Зеров, Я. Степовий, М. Бурачек [57, с. 609].

Активним культурно-мистецьким діячем українського відродження 1920-х років був поет Василь Еллан-Блакитний. Відданий пролетарської ідеї в маси, він відзначився як засновник та редактор журналів «Всесвіт», «Червоний перець», редактор першої урядової газети «Вісті ВУЦВК» (1920–1925 рр.), яка виходила українською мовою. У її додатку «Література. Наука. Мистецтво» викладалася офіційна позиція влади на культурно-мистецькі, наукові події в Україні. Певний час він був головою Державного видавництва України. Ініціював утворення об'єднання пролетарських письменників «Гарт», яке мало музичну (В. Еллан, П. Козицький), художню (В. Еллан, О. Довженко), театральну (В. Еллан, Ю. Смолич) секції, а також філії у багатьох містах України, і, навіть, у Канаді. Також при об'єднанні «Гарт» існувала молодіжна секція «Молодняк».

Опонентом В. Еллана-Блакитного був М. Хвильовий⁸. У його Вільній академії пролетарської літератури - (ВАПЛІТЕ, Харків 1926-1928 рр.) об'єдналися потужні творчі сили, які підтримували розвиток національної української літератури і поезії з орієнтацією на найкращі досягнення європейської і світової культури. Гасло М. Хвильового «Геть від Москви!» сповідували учасники угруповання, серед яких були М. Бажан, І. Дніпровський, О. Досвітній, М. Йогансен, О. Копиленко, М. Куліш, Г. Епик, І. Сенченко, О. Слісаренко, В. Сосюра, Ю. Смолич, П. Панч, П. Тичина, М. Яловий та інші.

⁸ М. Хвильовий був незгодний із політичною позицією В. Еллана, про що казав йому відверто: «Політик Блакитний повісив у собі поета Еллана!» [57, с. 601].

«Під крилом» київської асоціації письменників (АСПИС) у групу «неокласиків» об'єднуються митці-інтелектуали О. Бургардт (під псевдонімом Юрій Клен), М. Драй-Хмара, М. Зеров, М. Рильський, П. Филипович. М. Зеров як ідеолог угруповання брав участь у літературній дискусії 1925-1928 років, відстоював права інтелігенції на вільне від політичного тиску самовизначення митця в європейсько-українському культурно-мистецькому просторі.

Після 1917 року виникає український осередок панфутуризму, засновником якого став М. Семенко (найближчі соратники — Д. Бузько, О. Влизько, Л. Чернов-Малошийченко). До 1930-х років змінювалися назви літературних угруповань («Аспанфут», 1921, «Асоціація робітників комуністичної культури», 1924) і друковані органи (альманах «Семафор у майбутнє», газета «Катафалк искусства», «Жовтневий збірник панфутуристів», журнал «Нова генерація») панфутуристів. Але ідейна основа, зосереджена у маніфесті⁹, залишалася незмінною: «Ми за комунізм; інтернаціоналізм; індустріалізм; раціоналізацію; винахідництво; якість; економність; соціальну витриманість; універсальну комуністичну установку побуту, культури, наукотехніки; нове мистецтво. Ми проти національної обмежености; безпринципового упрощенства; буржуазних мод; аморфних мистецьких організацій; провінціалізму; трьохпільного хуторянства; неуцтва; еклектизму» [52].

В образотворчому мистецтві функціонували як провладні угруповання — майбутня опора соцреалізму — Асоціація художників Червоної України (І. Їжакевич, Ф. Кричевський, Г. Світлицький, С. Прохоров, М. Самокиш), так і авангардистські налаштовані митці — Асоціація революційного мистецтва України (О. Богомазов, М. Бойчук, В. Меллер, К. Гвоздик, В. Седляр та інші) [57, с. 608–609].

У музичному житті тих років важливу роль відіграло Музичне товариство ім. М. Леонтовича (1922–1928). На дев'ятий день після убивства Миколи Дмитровича митці — друзі і соратники композитора на чолі з

⁹ Надрукований на першій сторінці журналу «Нова генерація».

К. Стеценком вирішили заснувати Комітет пам'яті Миколи Леонтовича. Серед членів комітету, кількість яких швидко зроста до 53 осіб, були музиканти, композитори, керівники творчих колективів і самі колективи, поети, письменники, художники, мистецтвознавці: П. Козицький і М. Вериківський, Б. Лятошинський і Д. Ревуцький, Я. Степовий і П. Тичина, Л. Курбас і М. Грінченко... Першим пунктом діяльності стало розслідування убивства композитора. Але основне завдання К. Стеценко та його оточення ставили ґрунтовно і вагомо: об'єднати творчих людей з різних регіонів України задля відродження національного музичного мистецтва. У листі від 25.04.1921 року до почесного члена Комітету — батька М. Леонтовича Дмитра Феофановича — К. Стеценко писав: «Нехай же довчасна смерть Миколи Дмитровича послужить справі відродження і розвитку національної культури» [74]. У зв'язку з клопотаннями членів Комітету, 26 січня 1922 року державні органи у Харкові (Колегія Головполітосвіти), а 1 квітня 1922 на загальних зборах (50 членів) було затверджено Положення і нову назву: Музичне товариство ім. М. Леонтовича з подальшим його фінансуванням державою.

МТЛ швидко розгортало свою діяльність. За час свого існування воно об'єднувало 69 філій у різних містах України. Маючи на початку 53 члени (45 особистостей і 8 творчих колективів), до 1927 року його діяльність охопила величезну кількість організацій, установ, митців і колективів: «На весну 1927 р. Товариство зареєструвало по республіці 1014 музичних організацій; хорів селянських — 347, робітничих — 211, шкільних — 267, оркестрів робітничих та селянських — 82, професіональних хорів, як “Думка”, “Рух”, “Дух”» [42]. Культурна діяльність організації була різноспрямованою й інтенсивною. Працювали комісії (музична, музейна), до яких згодом доєдналися перекладацька комісія, композиторська майстерня, видавничий цех, музичні школи та студії, діяльність колективів (таких як хор «Думка» під керівництвом Н. Городовенка, театру «Березіль»). Проводилися культурознавчі, музикознавчі лекції за участю професорів, учених-дослідників К. Квітки, М. Грінченка, А. Буцького, Д. Ревуцького О. Чапківського, Юрмаса (Ю. Масютіна), А. Альшванга (творчі

«Вівторки»). По суботах («Суботи») з 1924 були ініційовані виступи митців-членів товариства з їх творами, влаштовувалися концерти сучасної музики та національної музичної спадщини.

Товариство заснувало регулярне знайомство з західноукраїнською музикою. «Галицькі музичні вечори» проводилися у Києві, інколи — у Харкові, Одесі. С. Людкевич, В. Барвінський, О. Нижанківський, Ф. Колесса, Д. Січинський, Г. Топольницький — митці, музика яких лунала на цих концертах. Відзначення днів пам'яті І. Франка, творчі зустрічі з Ф. Колесою і В. Барвінським підкреслювали єдність національного культурного простору, прагнення українських композиторів різних регіонів до відродження культури, створення єдиного національного стилю, введення його у загальноєвропейський контекст.

Євроінтеграційні прагнення засвідчило створення при київській майстерні композиторів Асоціації сучасної музики (АСМ, 1926–1929) за участю композиторів Б. Лятошинського (голова), Л. Ревуцького, М. Вериківського, Ф. Надененка, М. Радзієвського, І. Белзи, М. Гозенпуда, М. Фролова. Знайомство з творчістю західноєвропейських композиторів (Г. Малера, А. Шенберга, А. Берга, А. Веберна, П. Хіндемита, Е. Кшенека), виконання радянської експериментальної музики (М. Мясковського, Д. Шостаковича, О. Мосолова, М. Рославця), обмін творчими ідеями під час зустрічей на концертах у Радянському Союзі (Москві, Ленінграді) і Європі (Берлін, Париж, Лондон), друк (зокрема, у найстарішому нотному видавництві Європи «Universal Edition», де у 1920-х часто поряд з російськими, друкувалися молоді українські композитори) і розповсюдження нотних матеріалів, видання журналів з публікаціями дослідників сучасної музики та декларацією поглядів на мистецтво¹⁰ дозволяли бути у курсі найсучасніших ідейних, стильових, стилістичних, технічних досягнень світової музики. Відкидання політичної ангажованості мис-

¹⁰ Йдеться про видання «До нових берегів» (1923), «Музична культура» (1924), «Сучасна музика» (1924—1929).

тецтва, проголошення ідейної самоцінності музики¹¹ загрожували усім мистцям Асоціації звинувачуваннями у формалізмі та невідповідності запитам пролетарської культури, що і стало причиною ліквідації АСМ державою у 1931 році.

Важливою віхою у діяльності МТЛ став вихід у світ журналу «Музика» (квітень 1923, головний редактор — П. Козицький). У перші роки існування товариства «Музика» став представницьким органом, у якому висвітлювалася його діяльність, художньо-естетичні та ідеологічні засади, друкувалися музикознавчі дослідження, рецензії на мистецькі акції та концерти: «<...> журнал був своєрідною “візитною карткою” товариства, джерелом різнопланової інформації про нього»: він надсилався та передавався і до видавництв та редакцій мистецьких видань Італії, Чехословаччини, Австрії, Німеччини, і до різних офіційних осіб <...>» [58, с. 226].

Масштабність і впливовість Музичного товариства ім. М. Леонтовича на культурно-мистецьке життя України визначили його представницьку роль на міжнародному рівні: на Міжнародній виставці у Франкфурті-на-Майні у 1927 році МТЛ оформлювало українську експозицію. Було представлено 391 експонат — свідчення інтенсивності творчого поступу (афіші, програмки концертів, музичні інструменти, макети оперних спектаклів), співали українські артисти, П. Козицький прочитав доповідь.

Українофільська і європоцентрична діяльність Музичного товариства ім. М. Леонтовича викликала незадоволення провладних кіл. Критика у газеті В. Еллана-Блакитного, перенесення керуючих органів до Харкова, вимоги постійних поступок ідеологічному тиску, звинувачення у націоналізмі, шовінізмі та пропагуванні буржуазних ідей призвели до ліквідації організації та утворення натомість Всеукраїнського товариства революційних музикантів (ВУТОРМу, 1928–1931), а у 1931 році – «Пролетмузу».

¹¹ Погляди на суть мистецтва з позицій членів АСМ виражають слова композитора і музикознавця Л. Сабанєєва: «Музика є не ідеологією, а чисто звуковою організацією... Музика ідей не виражає... а має свій музичний світ ідей. Тому жодна найсучасніша ідеологія... не може вважатися такою, що породжує сучасну музику» [75].

У 1932 році після постанови ЦК ВКП(б) від 23 квітня 1932 «Про перебудову літературно-художніх організацій» припинили діяльність усі творчі угруповання. Держава встановлює повний контроль за мистецькими процесами, ініціюючи утворення спілок. Так виникають Спілка композиторів, Спілка письменників, Спілка художників України. Репресії, гноблення та розстріли цілого покоління національної української інтелігенції у 1930-х роках на тривалий період часу загальмовують розвиток національно орієнтованого мистецтва. Наступає доба соціалістичного реалізму з підпорядкуванням культурних процесів запитам держави, культом особи-вождя, нівелюванням загальнолюдських цінностей, прав і свобод у межах тоталітарного радянського режиму.

1.2. Місце опери в українській музиці 1920-х років

У другому десятилітті ХХ столітті музика стає одним з провідних чинників формування національної свідомості. Розгорнута активна діяльність МТЛ, достатній рівень професіоналізму митців та виконавських колективів, обізнаність з європейськими мистецькими тенденціями та опора на власну музичну спадщину (фольклор, творчість композиторів XVIII–XIX століття на чолі з М. Лисенком) призвели до значного якісного і кількісного зростання музичних артефактів, сміливого ствердження у них новітніх європейських тенденцій та принципового утілення авторської оригінальності.

1.2.1. Провідні тенденції становлення музичного мистецтва другого десятиліття ХХ століття

На початку десятиліття ефекту вибуху набуває відродження духовної творчості. Після собору та легітимізації УАПЦ ціла плеяда українських композиторів, які мали духовну освіту або походили з сімей священнослужителів, долучилися до створення нової української церковної музики. М. Леонтович розвиває унікальний метод перетворення народної пісні за допомогою обробки у самостійний художній твір стосовно одноголосних цер-

ковних мелодій («Літургія св. Іоанна Золотоуста», літургійні композиції), прагне досягнути вишуканих ладо-гармонічних ефектів в оригінальних авторських творах (амвросіанський гімн «Тобі, Бога, хвалим» з «Молебню подячного»). Гармонічною вишуканістю (застосування нонакордів, неочікуваних модуляцій за участю септакордів побічних ступенів), багатою хоровою тембральною палітрою, майстерною розбудовою форми з «перетягуванням кульмінації» (термін М. Юрченка) у найважливіший драматичний момент священного тексту відзначаються авторські композиції К. Стеценка (літургії, «Всенічна», «Панахида», прокимни, колядки).

Духовна музика О. Кошиця вражає найтоншими колористичними нюансами хорових звучань із підкресленням краси, душевності людського голосу, пов'язаними з видатними диригентськими здібностями композитора та досконалим знанням хору («Літургія св. Іоанна Златоуста», десять українських релігійних кантів). Мініатюризм, увага до деталей, притаманні творчості Я. Степового, дозволяють у малих формах створити досконалий музичний образ із яскравим музичним розгортанням («Отче наш», «Утішителю світла» — релігійний кант»). Стриманість у використанні музичних барв підкреслюють піднесеність та священний смисл біблійних текстів. Драматизм музичного вислову у творах Я. Яциневича призводить до оновлення усталених форм в уставній творчості (канон — «Святий Боже», токатність — «Святу Православну Українську Церкву»), індивідуалізації прийомів формотворення в неуставних композиціях (ознаки куплетно-варіаційної форми та хорової поеми у колядках, щедрівках, кантах)¹². Характерною рисою творів П. Демущького учені вважають наближеність до народної манери церковного співу, з характерним для неї природною щирістю, емоційністю і святковістю переживання релігійного почуття, що досягається завдяки спрощеній фактурі (гетерофонне триголосся кліросного співу з октавними, квінтовими, тризвуковими паралелізмами голосів), мелізматичній колористиці мелодичних ліній. Романтично піднесеною екзальтованістю, пристарстністю позначені твори

¹² На це вказує Юрченко М [78, с.100].

Г. Давидовського (Літургія, духовні концерти, у тому числі «В молитвах не-всипущу Богородицю»). П. Гончаров — регент хору Св. Софії у Києві¹³ - пи-сав схвильовані, мелодично розвинені, споріднені з українською піснею ком-позиції, близькі за стилістикою до творів М. Леонтовича та К. Стеценка.

Справжнім авангардом у царині духовної музики стали твори П. Козицького і М. Вериківського. У композиціях останнього відмічають по-глиблений конфліктний драматизм образів із застосуванням дисонантної гар-монії початку ХХ століття зі сміливим поєднанням голосів у контрапунктах, використання діатонічних ладів, вільної метрики для відтворення ефектів ар-хаїчності музичного вислову. Граничний драматизм композицій аж до досяг-нення відчуття молитовного екстазу, внутрішня конфліктність, виявлена у трактуванні текстів Святого письма, пов'язана у музиці В. Вериківського зі застосуванням найсучасніших засобів музичної виразності — різних типів поліфонічного письма, змінної метро-ритміки, яскравих ладових зіставлень («Хваліте ім'я Господнє»). Твори М. Вериківського змінюють уявлення су-часників про «церковний стиль»: «<...> і в малих формах Вериківському вда-лося відтворити таку силу драматизму, розкрити таку силу конфліктності, що його піснеспіви похитнули загальноприйняте уявлення про так званий “цер-ковний стиль” і разом із творами П. Козицького торують дорогу новому сприйняттю духовної музики» [78, с. 202].

На прикладі духовної музики очевидний потужний творчий імпульс, отриманий українським мистецтвом завдяки піднесенню національної свідо-мості під час державотворчих процесів, ствердження УАПЦ, демонстратив-них акцій на скріплення єдності і соборності України. Прагнення творити по-новому, насичувати музику авторськими концепціями та ідеями, індивідуалі-стський підхід до творчості як до священнодійства з народженням нової мис-тецької реальності, суголосної швидким суспільно-історичним змінам, охоп-лює багатьох композиторів, першої черги — членів Товариства імені М. Ле-

¹³ Пізніше – один з керівників капели «Думка».

онтовича. Новаторське мислення у 1920-х роках проявилось у різноманітних жанрах.

Значний здобуток тих років складає масив хорових творів різних жанрів - обробок народних пісень, авторських композицій, масових пісень, кантат, поем (Л. Ревуцький «Хустина»), заснування української ораторії (М. Вериківський «Маруся Богуславка»). Для багатьох композиторів своєрідною пошуковою, експериментаторською базою став солоспів. У жанрі романсу відбувається відбір образності, цікавих тем, настроїв, актуальних для світосприйняття композитора, відпрацьовуються прийоми вокального інтонування. Упроваджуються і випробовуються засоби втілення музичного змісту, досліджуються новітні теоретичні концепції (теорія «ладового ритму» Б. Яворського у творах П. Козицького, М. Вериківського), створюються стильові та стилістичні складові власного стилю (Б. Лятошинський, Л. Ревуцький, Ю. Мейтус).

Образний світ романсів Б. Лятошинського, який у цей період звертається до текстів поетів-символістів, сконцентрований на переживанні сутнісних проблем буття: «Філософія, закладена у поетичних строфах, часто означає екзистенційне як світ внутрішнього відчуження, експресивного смутку, марення про парадокси буття та передається в музиці за допомогою найтонших відтінків» [50, с. 16]. Багатозначність образів давала можливість Майстру експериментувати зі звуковою сферою, гармонічною колористикою, створюючи через фонізм, ладові структури, жанрові узагальнення музичний синтаксис витончено експресивні, навіть екзальтовані, невротичні нюанси почуттів. Показовими щодо різноманітних інтуїтивних імпульсів є проєкції у музиці лексеми смерті («Після бою» на слова І. Буніна, «Похоронна пісня» на слова П. Б. Шеллі з циклу Три романси для баса та ф но, тв. 5), місяцю («Місячні тіні»). Чотири романси для високого голосу та ф но, тв. 9, «Місяць» з циклу Два романси для високого голосу та ф но на сл. П. Б. Шеллі, тв. 10), весни («Сум весни» на сл. Г. Гейне, 1920, «Знову гай зазеленів», 1924) [50, с. 16]. У романсі — «Хоч не звучать гармонійні пісні», переклад І. Стешенка з циклу Чотири

романси для середнього голосу та ф-но на сл. П. Б. Шеллі, тв. 14, Трьох романсах для високого голосу та ф-но на вірші старовинних китайських поетів, тв. 18¹ ідея індивідуального переосмислення, перетлумачення вербальних образів підкреслена інтонаційно-мотивним розвитком, основу якого склали особистісні лексеми-анаграми композитора та його дружини¹⁴. У першому романсі на слова Т. Шевченка «Є карії очі» (1927) до фонічного арсеналу засобів додаються драматизм, емоційність і національна визначеність народно-пісенних інтонацій. Потрібно додати, що саме у другій половині 1920-х у творчості Б. Лятошинського спостерігаємо перше жанрово-стильове «входження» композитора у стихію української інтонаційності, зумовлене соціокультурними тенденціями часу, який нині дослідники означають як десятиліття українського національного відродження (у 1927 році Б. Лятошинський пише Увертюру на чотири українські народні теми).

Лірико-символічний настрій притаманний раннім солоспівам М. Вериківського, які, на думку фахівців, складають «стилістично цілком відокремлений пласт камерної вокальної музики композитора» [58, с. 194]. Типовий для «епохи декадансу» образ краси, яка неминуче гине, залишаючись лише у пам'яті (маки у солоспіві «Не знаю де» на вірш О. Слісаренка, 1919) спонукає до створення у музиці виразного колористичного імпульсу (два збільшені тризвуки), які стають основою гармонічних вертикалей романсу. Дванадцяти-тоновий звукоряд з основним тоном *соль* із ледь наміченим функційними зв'язками забезпечує перевагу колористичного начала над ладовою логікою зв'язків. У романсі «Чорноморська балада» на слова Г. Чупринки¹⁵, 1920, поліметрія вокальної та інструментальної партій (4/4 та 12/8) допомагає відтворити настрої тривоги, занепокоєння які перегукуються з образом бурхливого моря. Воно відділяє козаків — «скутих лицарів», покинутих ворогами на скелястому березі - від рідної країни. Настрої внутрішнього відчуження, самотності людини у байдужому до неї світі звучать у романсі «Дитина порізала

¹⁴ Детальніше про це [73, с. 300–303].

¹⁵ Григорій Чупринка вважається одним із засновників української символістської поезії.

пальчик» на вірш В. Сосюри, 1924. Складністю композиційного розгортання та пошуковістю музично-виражальної сфери позначені три романси циклу «Гімни св. Терезі», написані на вірші символістські витонченої, еротичної лірики М. Семенка, 1923. Піднесена декламаційність мелодики з широкими мотивами-інтервалами, багатошарова ускладнена фактура, новаторські трактований лад з утворенням нетерцієвих співзвуч відсилають уяву слухача до релятивності сприйняття, поліасоціативності музично-поетичних образів.

Серед кращих романсів П. Козицького цих років — символістські образи «Зимового етюд» на вірші Г. Чупринки з грою ладо-тональних нюансів, чуттєвість до ліричних відтінків настрою у романсі «Плач, Венеро» на слова М. Зерова¹⁶, імпресіоністичні барви у солоспіві «Він шепнув мені» на вірші Р. Тагора, 1922, несподівані інтонаційно-гармонічні поєднання у романсах «Укрийте мене, укрийте» на вірші П. Тичини, 1921, «Коли почую твій співочий голос», слова П. Філіповича, 1922. Для багатьох композиторів саме жанр солоспіву, пов'язаний з відтворення внутрішніх духовних, душевних імпульсів особистості допомагав врятуватися від страшною буденною реальністю: «Прагнення до краси, до гармонії у часи відвертого панування руйнівних сил <...>, очевидно, могло втілитися та й навіть реалізуватися на цьому невеличкому, сказати б, інтимному жанровому “острівці”» [58, с. 202].

Жанр симфонії і опери представлений у 1920-х роках набагато скромніше ніж різноманітні форми камерного музикування і співу. На це вказував М. Грінченко. «Досить дрібних форм!» - закликав музикознавець. Він уважав, що композитори зосередилися «на формах дрібного порядку, на формах камерного стилю» [15, с. 83] і не приділяють належної уваги концептуально значимим, масштабним за ідейним наповненням творам.

Після перших симфоній Л. Ревуцького (1917) і Б. Лятошинського (1920), поданих як дипломні роботи під час закінчення консерваторії, симфо-

¹⁶ Це — переклад вірша Гая Валерія Катутла зі збірки М. Зерова «Антологія римської поезії», 1920. Обидва романси входять до збірки Чотири романси, тв. 11, які були написані у середині 1920-х років.

нічна музика не була пріоритетом для митців¹⁷. Лише у другій половині десятиліття з'являються визначні твори, завдяки яким національний симфонізм виходить на сучасний європейський рівень. Серед них — Симфонія № 2 Л. Ревуцького (1927), Увертюра на чотири українські народні пісні Л. Лятошинського (1926)¹⁸, симфонічна поема «Каменярі» С. Людкевича (1925).

У симфонії Л. Ревуцького і увертюрі Б. Лятошинського закладаються основи сучасного українського симфонізму, двох його напрямків — лірико-епічного і конфліктно-драматичного. У зв'язку з різними типами музичного мислення, показовим є відмінне ставлення до народної пісні. Л. Ревуцький «шукає» у народному наспіві особистісне начало, розкриває відтінки поривань і почуттів у становленні і ствердженні образів. Драматична концепція «Митець і Час» представлена у Симфонії завдяки упровадженню принципу жанрової трансформації¹⁹ тематизму. Образ головної партії (веснянка «Ой весна, весниця») виявляє внутрішню суперечливість ще в експозиції першої частини (поривчастість, рухливість ліричного елемента сполучаються зі скорботним відтінком — опора на локрійський (зменшений) лад, зменшений тривук). У видозмінених повтореннях завдяки ладовим засобам (колориту дорійського, збільшеного, мінорного ладів тощо), гармонічному оновленню розкриваються різноманітні психологічні відтінки. У процесі розвитку початкових інтонацій у сполучній партії, напруженому драматичному становленні у розробці головна тема набуває героїчного звучання у кульмінації — на початку репризи (ритмічне укрупнення, тембр труби у супроводі *tutti* оркестру). Подальше її перетворення пов'язане з фіналом (контрапункт з хороводною головною темою третьої частини «А ми просо сіяли»). Таким чином відбувається зближення особистісного (тема першої частини) і масового, народного (головна тема третьої частини) начал. Динамізм форми зумовлений психологічним нюансуванням й інших образів Симфонії (варіаційне, мелодико-гармонічне перетворення інтонацій побічної партії першої частини [«Та не

¹⁷ Виняток становить симфонічна сюїта «Веснянки» М. Вериківського, 1924.

¹⁸ Про конкурс і умову про використання народних пісень.

¹⁹ Який стає засадничим для подальшого розвитку українського симфонізму.

жаль мені а ні на кого»], ладо-тональні, темброві барви у музичному становленні другої частини [«Ой Микито, Микито», «Ой там в полі сосна», «У Києві на ринку»], варіаційний розвиток тем фіналу).

Б. Лятошинський прагне побачити у фольклорному началі загальнолюдські ідеали і цінності, об'єктивує їх звучання. Чотири українські народні пісні, обрані композитором для опрацювання у симфонічній формі, переосмислені в експресивні, багатозначні, внутрішньо конфліктні символічні інтонаційні утворення. Так, у весільній пісні зі вступу («Гуслі гудуть, гості йдуть») він знаходить і підкреслює її схожість з середньовічною секвенцією — символом «страшного суду» і рокової приреченості людської долі — *Dies irae*. Елементами суворості, первісної енергії позначені дві теми головної партії — трансформовані мелодії балади «Маруся не пишна, в черевичках вийшла» і веснянки («Ой весна, весниця»)²⁰, - та їх поліфонічний розвиток (фугато). Тема побічної партії — перетворена веснянка «Ой зійшло, зійшло три місяці ясних» - наближена до народної завдяки використанню народно-підголоскового викладу. Закладені у ній напружені інтонації збільшеної секунди, розшарування фактури на контрастні поліфонічні пласти відсувають ліричний елемент на другий план, підкреслюють драматизм та насиченість розвитку у ситуації одночасового контрасту всередині музичної тканини. Використання контрастної поліфонії, реалізація ідеї тритону, прихованого у другій темі головної партії, під час поліфонічного, тонально-гармонічного становлення, застосування дисонантних, політональних структурних утворень, темброва і регістрова індивідуалізація голосів надають Увертюрі характеру невідворотного невпинного розгортання, експресивності й динамізму. Драматично-конфліктний тип симфонізму, уперше представлений Б. Лятошинським в Увертюрі на чотири українські народні пісні, призвів до граничної індивідуалізації фольклорного матеріалу, продемонстрував нову, сучасну якість системи взаємодії образів у їх розвитку.

²⁰ Ця ж веснянка використана Л Ревуцьким як тема головної партії першої частини Симфонії № 2.

1.2.2. Оперна творчість як відображення провідних мистецьких тенденцій другого десятиліття минулого століття

У загальному річизці музичної культури 1920-х років навколо опери точилися чи не найзапекліші дискусії. Їх діапазон пролягав від повного заперечення жанру як непотрібного пролетаріату продукту буржуазної культури («Опера — це культурний скандал пролетарської диктатури» [9]) до визнання доцільності опери. А. Луначарський називав її «культурно-просвітительським джерелом для широких народних і робітничих мас» [47]. Серед позитивних моментів, які забезпечили нове піднесення музично-сценічного мистецтва, можна назвати відкриття оперних театрів та створення професійних сценічних труп. Одним з перших було засновано Українську державну музичну драму у Києві. Хоча вона проіснувала лише місяць (з липня по серпень 1919 року), тут було зібрано видатних представників оперного мистецтва та культурних організаторів (співаків М. Микишу, М. Литвиненко-Вольгемут, Л. Собінова, режисерів Л. Курбаса та М. Бонч-Томашевського, художника А. Петрицького, балетмейстера М. Мордкіна. Художній керівник — Я. Степовий) і навіть поставлено оперу «Утоплена» М. Лисенка.

Після гучної постановки «Тараса Бульби» М. Лисенка (4.10.1924) у Харкові було ініційовано відкриття постійно діючого українського оперного театру, яке відбулося 3 жовтня 1925 року. У наступному році національна опера з'являється у Києві (1.10.1926), Одесі (8.10.1926). Започатковано мережу пересувних акторських труп — ДРОТів (Державних робітничих оперних театрів). Першою виставою такого театру стала постановка опери «Тарас Бульба» М. Лисенка у Полтаві (16.10.1928). На сцені працюють видатні артисти як старшого покоління (М. Литвиненко-Вольгемут, М. Донець, І. Паторжинський), так і молоде покоління випускників музичних Вишів — З. Гайдай, Б. Гмиря, М. Гришко, О. Петрусенко, І. Козловський, К. Лаптев, К. Мінаєв, М. Частій...

Український репертуар на початку 1920-х років був досить обмежений. До постановки пропонувалися переважно опери М. Лисенка. Серед видатних

мистецьких досягнень початку десятиліття, які так і не побачили світло рамп, — оперна сцена «Іфігенія в Тавриді» К. Стеценка та незакінчена опера «На русалчин Великдень» М. Леонтовича.

«Іфігенія в Тавриді» К. Стеценка є першою українською монооперою²¹. Її концепція ґрунтується на ідеях, співзвучних основним мистецьким тенденціям сучасної композиторів епохи. Важливим інтертекстом моноопери К. Стеценка, написаної на текст однойменної драматичної сцени Лесі Українки, є інтенції *декадансу*. Типовий мотив краси, що вмирає, але залишає по собі пам'ять (світлий образ рідної землі), відчуття безнадії, скінченність душевного піднесення та його занепад у тихій покорі, усвідомленні безвиході, духовна «смерть» при продовженні фізичного існування, бездушність краси культу та служіння Артеміді створюють в опері настрої депресії, безнадійного очікування. Крізь них проглядає і образ самої поетеси — юної талановитої важко хворої дівчини Лариси Косач, яка намагається чинити супротив долі, але вимушена підкоритися обставинам життя і невиліковній хворобі²².

Неокласичні риси опери проявилися у зверненні до легендарного давньогрецького сюжету²³ часів Троянської війни з утіленням ідеї внутрішньої боротьби між особистим і суспільним — почуттям і обов'язком; стрункості форми (оркестрова інтродукція, хорова експозиція, яку змінюють п'ять епізодів за участю Іфігенії); розповідному (рисі епічності) типу розгортання композиції (спогади дівчини-жриці). Озвученій ностальгії героїні передують обрядова сцена перед храмом Артеміди за участю хору й Іфігенії. За зразком античних трагедій, два хори виконують різні за характером строфи: перша — мажорна, присвячена поклонінню Богині, друга (антистрофа, другий хор) — мінорна, оспівує гнів Артеміди, який впаде на голову непокірних. Безособовість, підкреслена емоційна нейтральність сцени служниць культу характери-

²¹ У 1911 році композитор уперше звернувся до драматичної сцени Лесі Українки і створив мелодекламацію для читця, хору і фортепіано «Іфігенія в Тавриді». У 1921 році він переробив її в оперну сцену на одну дію.

²² Драматична сцена «Іфігенія в Тавриді» була створена Лесею Українкою у Ялті на виллі «Іфігенія» у 1898 році.

²³ Першою в Україні драматичною сценою з неокласичним зверненням до давньогрецького сюжету стала опера «Саффо» М. Лисенка (1896-1904, лібрето Л. Старицької-Черняхівської).

зується мелодико-ритмічною рівномірною плинністю, застосуванням старовинних ладів (дорійського, фригійського, лідійського...), тембровою імітацією в оркестрі стародавніх інструментів (кіфар, авлосів, лір)²⁴.

Типову для сучасної опери тенденцію до *граничної психологічної, деталізації образу*²⁵, внутрішніх душевних переживань, страждань, сподівань, свідомих і позасвідомих очікувань відтворено під час становлення образу головної і єдиної героїні — Іфігенії. Любов до далекої Батьківщини, світлі спогади про сім'ю та коханого Ахіллеса, пошук мотивації для подальшого служіння своєму народові на чужині в образі Прометея, відчайдушний порив до самогубства та його раптове згасання у покірності долі й Богині, повне зречення себе задля блага рідної землі — Іфігенія проходить крізь важкі тортури душевних мук. Їх причиною є конфлікт між світлим, але недосяжним минулим та безрадісною, позбавленою майбутнього реальністю. На відміну від об'єктивованої сфери хорових тем, музика головної жриці позначена яскравим індивідуалізмом і експресією. Лейтмотиви сюжетної дії та психологічних станів (батьківщини, коханого, культу Богині, жертви, перемоги...) пронизують вокальну й оркестрову партії. У контрапункті до розспіваної речитативно-декламаційної манери музичного вислову дівчини-жриці звучить оркестр, де відтворено основний розвиток, зміну психологічних станів, нюансування образу. Опора на чуттєвий мажоро-мінор, ритмічна розмаїтість у залежності від озвученої емоції, гармонічна і темброва барвистість ведуть слухача через переживання Іфігенії, народження надії у спогадах, героїчний прометеївський порив, відчай та примирення, створюючи єдину хвилю розгортання потоку свідомості у сполученні оркестрової і вокальної партій від початку і до кінця композиції.

Лірико-психологічна драма героїні, втілена К. Стеценком у камерному жанрі оперної сцени, знаходиться серед поодиноких фактів детального дослідження в українській музиці 1920-х років внутрішнього світу непересічної

²⁴ На це вказує Л. Пархоменко [56].

²⁵ Експресіоністичну боротьбу позасвідомих і свідомих імпульсів у душі нещасної жінки відображено у моноопері А. Шенберга «Очікування» (1909).

жіночої особистості. Час орієнтував на створення масштабних за розмірами та ідейним змістом композицій — сценічного репертуару нововідкритих оперних театрів. До національної опери висувалися вимоги дотримання народного духу через опору і занурення в український фольклор, створення певних жанрових різновидів з підкресленням соціально-класового розшарування суспільства. Віталосся звернення до теми визвольних змагань під приводом сміливої особистості — «герой і народ». В одній з установчих статей П. Козицький зазначав: «Опери по сюжету бажані: а) історичні (історія Жовтневої революції та соціальної боротьби в масштабі світовому та і на Україні); побутові (український побут); в) комічні (сатира, гумор з яскраво визначеним соціальним тлом); г) казкові теж з яскраво позначеними тенденціями» [36].

Урбаністичні мотиви, пошук нових засобів виразності усупереч традиційним оперним формам, уведення елементів маскультури в театр (плакатність, принципи кінематографу, реалізм виробничих) відчутні у творах, спрямованих на зображення стрімких перетворень дійсності у різних сферах людської життєдіяльності — соціально-політичній, промислово-економічній, культурно-мистецькій. Серед таких опер — «Іскри» І. Ройзентура (1925), «Вибух» Б. Яновського (1927), «Яблуневий полон» О. Чишка (1930), «Поема про сталь» В. Йориша (1932).

Серед композицій героїчної тематики, представлених на кону у ті роки, можна відзначити «Кармелюк» В. Костенка, «Кармелюк» В. Йориша, «Самійло Кішка» («Дума Чорноморська») Б. Яновського, «Розлом» В. Фемеліди, «Золотий обруч» Б. Лятошинського. В останній тема боротьби українського народу з монголо-татарськими загарбниками підноситься до рівня втілення у музиці загальнозначимих ідей людства і приєднує українську оперу до найкращих досягнень світової музичної культури.

У 1920-х роках все пильніше досліджується композиторами драматургічний потенціал українських дум. Величний фольклорний епос привертає увагу митців художньою інтерпретацією реальних подій історії, драматизмом, наявністю типізованих образів народного героя та його підтримки українсь-

кою спільнотою, ідеєю пошуку шляхів звільнення від ворогів та нескореністю національного духу²⁶. Знаковими подіями стало виникнення опер «Ганжа Андібєр» В. Золотарьова (1928) та «Самійло Кішка» («Дума Чорноморська») Б. Яновського (1928).

Відомий композитор і критик першої половини ХХ століття В. Костенко ставив оперу «Самійло Кішка» у ряд найяскравіших явищ сучасного музичного театру: «Це є не тільки велика опера майже європейського характеру письма — на сьогодні вона, очевидно, являє собою й кульмінаційний пункт історичного розвитку нашого оперного мистецтва загалом <...>» [40, с. 113]. І дійсно, у 1928–1929 роках це була перша велика опера європейського зразка, написана і поставлена в Україні. Київська прем'єра отримала схвальні відгуки, у яких наголошувалася особлива значимість твору Б. Яновського для національного оперного мистецтва: «На четвертому році існування Київський оперний театр ставить справжню українську оперу, написану українським композитором на український сюжет, на лібрето, зроблене українським письменником²⁷. Все це було причиною того, що згадана вистава стала святом української культури» [8].

Присвята опери Дж. Верді є символічною і вказує на драматургічні пріоритети композитора — європейська опера з динамічним, повним складних перипетій сюжетом, образами сильних пристрасних натур, яскравою видовищністю і театральністю. Героїко-романтичної Жанр, представлений Б. Яновським, відзначений типовими фабульними ситуаціями: відважний герой — кошовий атаман Самійло Кішка, який веде свій народ (невольники в опері) до переможного звільнення; зрада (підступний капітан П'єтро, який хоче помститися атаманові [I, III дія]); уявна зрада (Самійло Кішка удає, що приймає мусульманство, щоб краще підготуватися до втечі [II дія, I картина]); таємні зустрічі і символи (циганка, яка передає Марині перстень — звістку про можливість втечі [II дія, II картина]); змова (козаки-невільники, Самійло

²⁶ Згадаємо першу українську ораторію «Дума про дівку-бранку Марію Богуславку» М. Вериківського (1923).

²⁷ Лібрето Л. Углай-Красовського.

Кішка і керманіч з генуезького корабля Томазо домовляються про втечу); любовні трикутники (Самійло-Марина-П'єтро (I дія, зав'язка), Зейнаб-Алкан-Баша — Гюльзар (IV дія)); екзотичні сцени на ринку у Трапезунді (I дія), у гаремі і саду Алкан-Баші (II дія), на кораблі під час сватання до дочки кримського хана Санджака Гюльзар з використанням барвистої палітри музичних звучань різних країн і народів, романтика морських подорожей та битв. Символічного значення набуває образ морської стихії — свобода і нескореність або «море сліз», засіб поневолення або шлях до порятунку. В оркестровій увертюрі образ моря — нескореної стихії — поєднується з тематизмом неволі та невольників (тема думи «Невольницький плач»). Крім того, потрібно додати, що практично уся оперна творчість українських митців першої половини ХХ століття перебувала у зоні впливу оперної стилістики та міфосимволізму Ріхарда Вагнера.

Кожна з чотирьох дій виконує у драматургії певну смислову функцію. **Перша** — експозиція двох образних сфер: «східного» світу й українських невольників на чолі з Самійлом Кішкою та зав'язка конфлікту. На тлі байдужого до чужого горя барвистого колориту різних народів²⁸ звучать страждання українських бранців (хори невольників, засновані на українських народних піснях, пісня Марини²⁹). Наприкінці дії з'являється герой — Самійло Кішка, який врятовує невольницю Марину від зазіхань П'єтро — капітана генуезького корабля, власника «живого товару». У **другій дії** в атмосфері чудової квітучої природи звучать невольницькі хори («Соколе ясний»), атаман шукає шляхи для звільнення козаків (уявне прийняття мусульманства) — I картина. Під час танців невольниць і одалісок, мрій Зейнаб про кохання «закручується» змова про втечу (Марина³⁰ —циганка, Марина — Самійло) — II картина. У **третьій дії** пришвидшується темп подій та їх насиченість, що свідчить про її кульмінаційне значення для драматургії твору: планування зради (П'єтро,

²⁸ Композитор використав особисті записи мелосу, здійснені ним у 1914 на ринку у Константинополі.

²⁹ Для характеристики козаків, Марини обрано мотиви українських історичних пісень, дум (серед них — «Іван Богуславець», «Маруся Богуславка», «Плач невольників»). Лейтмотив Самійла Кішки також близький до інтонацій народних пісень закличного характеру.

³⁰ Характеристикою Марини тут є пісня «Як та лілея...»

I картина), заклик до звільнення (Кішка, козаки, II картина, заклик і хор козаків «Гей, пугу, пугу!»), невдала втеча, захоплення у полон (III картина). **Четверта дія** — щаслива розв'язка конфлікту. Сцену розподілено на два рівні, завдяки чому став можливим показ турецьких поневолювачів, які розважаються³¹ і страждань невільників в одночасовому візуальному контрасті. Несподіване звільнення українців від пут, боротьба з ворогами приводить до захоплення корабля і перемоги козаків під приводом Самійла Кішки.

Оперу Б. Яновського критикували за недостатню чіткість та спрямованість драматургії (багато дійових осіб, складна фабула), відсутність симфонічного розвитку музичного матеріалу (пасивність у використанні лейтмотивів, недостатня розробленість українського тематизму та ідеї боротьби народу за свободу), переважання орієнтальних мотивів над національним тематизмом, недоліки вокальних партій (їх інструментальне звучання, низьку характерність речитативів та уведення декламації), використання сучасної стилістики (дисонантної гармонії, атональних і політональних утворень). Але тонке відчуття оркестру та тембрових барв, романтична піднесеність героїчного сюжету, звернення до національної теми, утілення переможної ідеї звільнення українського народу від ворогів та неволі підносять оперу Б. Яновського до яскравих досягнень музичної драматургії першої третини XX століття.

Тема сучасних соціальних перетворень як драматичний сюжет для втілення у музичному театрі зацікавила молодого композитора В. Фемеліді. За основу лібрето³² історико-революційної опери «Розлом» він взяв широко відому і популярну на той час однойменну п'єсу Б. Лавреньова. Сумбурні події 1917–1919 років у Петрограді, коли разом із усталеним життям людей рушилися долі, відбувався «розлом» у свідомості, почуттях, в умовах пограничної ситуації з яскравою очевидністю і невмолимою відвертістю проявлялася внутрішня сутність кожного учасника драми — стали для молодого композитора лабораторією для створення, показу у розвитку, спостереження над психоло-

³¹ Весільний обряд і колоритні музичні номери на палубі корабля.

³² Лібрето композитор створював сам, консультуючись з автором п'єси –Б. Лавреньовим.

гічними типами-образами опери. Місце інтелігенції під час масових заворушень, трагізм ситуації, у якій ціною відмінності духовних ідеалів є людське життя, показані в опері з художньою переконливістю. Камерний сімейний світ окремої родини протистоїть і намагається вижити у ситуації смутного часу народного повстання і початку громадянської війни. Рідна для одесита В. Фемеліди морська стихія стала символічним тлом для розгортання драматургічного конфлікту.

Основою образних характеристик та створення конфліктних зіткнень усередині драматургії став тематизм. Сім'ї капітана Берсенєва³³, яка опиняється у центрі соціального «вибуху», композитор обрав мелос, пов'язаний з лірико-романсовою інтонаційною сферою (капітан, старша дочка Тетяна, її чоловік Штубе). Основою стала «лейтінтонація розлому» (термін Т. Гнатів), представлена на початку короткого оркестрового вступу-епіграфу до опери. Ще одна сфера, пов'язана з сучасною розважальною танцювальною музикою і джазовими інтонаціями супроводжує легковажну молодшу доньку Берсенєва — Ксенію. Для характеристики народної маси, представленої готовими до більшовицького перевороту матросами, композитор застосував революційні пісні. Їх концентрованою інтонаційною ремінісценцією є лейттема революційних моряків і більшовика Годуна. У **першій дії**, яка являється експозицією і драматургічною зав'язкою, відбувається складна взаємодія, переплетення, проведення у контрастному поліфонічному поєднанні основних інтонацій, елементів та тем цих образних сфер.

У **другій дії** розгорнутий побутовий план матроського життя, показані винахідливі, по-життєвому щирі, простодушні, але разом з тим — і відважні — хлопці-моряки. У хвацьких, жвавих танцях («Матроський танець»), піснях, частівках моряків винахідливо й яскраво переосмислюються інтонації одеського блатного мелосу. «Дунька», «Фендрік», «Яблучко», «Проводжала», «Альоша» наповнюють оперу живою енергією українського портового міста, відсуваючи на другий план мотиви історичних зламів епохи. Інтонаційний

³³ Капітан корабля «Зоря» — прообразу крейсера «Аврора».

контраст посередині акту створений нарочито спрощеним, одноманітним, «офіційно-казенним»³⁴ мелосом членів Тимчасового уряду, які прибули на корабель для розмови з моряками. Доповнюють мелодичну панораму лірико-романтичні та революційно-пісенні інтонації (Берсенєв, Годун), які звучать на тлі матроського «фольклору» та «урядових» тематичних утворень.

У **третій дії** протиріччя у сім'ї Берсенєвих поляризуються. Благородний порив Тетяни, закоханого у неї Годуна, протиставлений духовному розпачу Ксенії та ворожому прагненню знищити революційний рух (монологи Тетяни, Ярцева, Ксенії, Годуна). «Офіційно-казенна» сфера інтонацій концентрується у лейтмотиві «змови» білогвардійців (Штубе, Ярцева, Полевого, Швача). Вони хочуть підірвати кораблі (у тому числі «Зорю»), які підтримали більшовиків. Революційно-героїчний і лірико-романсовий тематизм продовжують зближуватися та активно взаємодіяти у партіях Годуна та Тетяни. Мотиви приреченості проникають у лірико-романтичну сферу у партіях Штубе та Ксенії. Оркестрові узагальнення об'єднують п'ять картин третьої дії у єдину динамічну хвилю розгортання.

У **четвертій дії** відбувається розв'язка соціального і психологічного конфліктів. Зраду викрито. Крейсер «Зоря», разом із капітаном Берсенєвим, Тетяною, Годуном, революційно налаштованими матросами під червоним прапором відправляються на підтримку влади Рад. Героїчно-піднесено, гімнічно звучать революційні пісні. У стрімких сутичках масових сцен, симфонічній картині Моря (вступ до фіналу), тематизм якої об'єднує лейтмотивні та інтонаційні побудови усередині дії, мелос масової революційної пісні, вбираючи у себе елементи лірико-романтичної сфери, стверджується як символ перемоги більшовицького режиму.

В опері композитор свідомо відмовляється від традиційних оперних форм, намагається сконцентрувати драматизм дії, напруженість конфліктного розгортання у наскрізному розвитку з застосуванням монологів, мелодичних діалогів, показаних часто на тлі розгорнутих масових сцен. Зміна функ-

³⁴ Визначення Т. Гнатів.

цій окремих драматургічних ліній (переважання образу народної маси у другій, четвертій діях, деталізація психологічного «розлому» членів сім'ї Берсенєвих у першій, третій діях), їх складна взаємодія дозволили молодому митцю створити цілісний за формою та сильний за емоційно-психологічним впливом на слухача твір: «Яскравий тематизм не ілюструє, а розкриває внутрішню сутність образів, що дає право говорити про «Розлом» як про оперу характерів, життєво правдивих і художньо переконливих» [10, с. 29]. Нові рішення, знайдені молодим композитором для досягнення драматургічної цілісності оперного твору, показу глибинних процесів психологічних перетворень образів головних героїв та розкриття завзятого героїзму і щирого оптимізму народних мас (матросів) висувають цей твір у ряд видатних досягнень вітчизняного оперного мистецтва 1920-х років.

З наступом ідеологічних репресій та провладної реакції 1930-х років жанровий діапазон оперних творів звужується. Основна тематика їх обумовлена вимогами соціалістичного реалізму — народністю, партійністю, наслідуванню зразків певних досягнень російської музики, зрозумілістю та агітаційною спрямованістю. Не досить значні кількісно, але вагомі якісно досягнення оперного мистецтва 1920-х років, серед яких чинне місце посідають «Золотий обруч» Б. Лятошинського, «Іфігенія в Тавриді» К. Стеценка, «Нарусалчин Великдень» М. Леонтовича, «Кармелюк» В. Костенка, «Дума чорноморська» Б. Яновського, «Ганжа Андибер» В. Золотарьова, «Розлом» В. Фемеліди є свідченням високого професійного рівня національної композиторської і виконавської шкіл, швидкого опанування світових національних, світових традицій та новацій у галузі оперного мистецтва.

Розділ 2

ЖІНОЧІ ОБРАЗИ В ОПЕРАХ 1920-Х РОКІВ

Жіночі образи в українській опері завжди знаходили різноманітне і багатогранне втілення: фантастичні (Панночка з опери «Утоплена» М. Лисенка) і реалістичні (Настя з його ж опери «Тарас Бульба»), нещасні (Катерина з однойменного твору М. Аркаса) і щасливі (Оксана у «Різдвяній ночі» М. Лисенка), величні (Роксоляна з опери «Роксоляна» Д. Січинського) і простонародні (Одарка, Галя з опери «Купало» А. Вахнянина). У сценічних творах 1920-х років у трактуванні жіночих персонажів з'являються нові відтінки, психологічні нюанси та функційне навантаження в оперній драматургії.

2.1. Духовна ідея Воскресіння

в опері «На русалчин Великдень» Миколи Леонтовича

Опера «На русалчин Великдень» М. Леонтовича (1921) залишається особливим феноменом в історії української музики. Композитор не встиг доопрацювати свій твір. Без закінчення й інструментовки опера не могла бути представлена на кону. Але з самого початку свого народження³⁵ твір уважався непересічним явищем національної музики. П. Козицькій, К. Стеценко, Я. Степовий, П. Тичина³⁶ були ознайомлені з фрагментами майбутньої опери. М. Леонтович показував окремі сцени, епізоди і картини своїм друзям-митцям, радився і спілкувався з ними під час творчого процесу. У 1931 році завдяки наполегливій праці музикознавця Я. Юрмаса було видано авторський текст опери [43].

Згодом до незакінченої опери зверталися С. Людкевич (1947), М. Вериківський (1954, 1958) зі спробами доробити твір і дати йому можли-

³⁵ Перші номери майбутньої опери були написані для першої Української гімназії міста Києва у травні 1919 року [21, с. 60].

³⁶ Про це детальніше можна дізнатися у роботі М. Гордійчука [13, с. 36–40].

вість прозвучати зі сцени³⁷. Сьогодні існують й інші варіанти доопрацювання опери³⁸, але найбільш близькою до авторського тексту вважається редакція М. Скорика, здійсненої ним у 1975³⁹. Прем'єра відбулася у 1977 році у Київському Театрі опери та балету імені Т. Г. Шевченка до столітнього ювілею від дня народження композитора.

У дискусійному полі знаходиться не тільки текст твору. Дослідники по-різному визначають жанр опери: народно-фантастичний [22, с. 139], фантастичний [13, с. 38], лірико-фантастичний [46], феєрія-казка [71] тощо.

Особливості драматургії, будови твору також знаходять різні трактування⁴⁰. Полемічність поглядів на оперу свідчить про непересічний, новаторський задум митця, незвичайну й оригінальну концепцію, яку М. Леонтович прагнув утілити у музичних звуках.

І дійсно, опера відзначається рядом особливостей, які відрізняють її від звичайних артефактів даного жанру. Композитор визначив її як «Драматично-оперний етюд в 1-й дії. “На русалчин Великдень”»⁴¹ — досить незвична жанрова атрибуція. Сюжет однойменної дитячої казки Б. Грінченка надихнув композитора на створення новаторської оперної концепції⁴², яка вражала сміливістю задуму, музичної мови, ладо-гармонічної системи навіть сучасників⁴³.

³⁷ Інструментовані С. Людкевичем початкові фрагменти опери були представлені на кону оперної студії Лівівської консерваторії у 1947 році [21, с. 138].

³⁸ Детальніше про це написано у дослідженні Белік-Золотарьової Н. А. [3].

³⁹ У дисертації за основу дослідження взято саме цю редакцію. Вона визнана найбільш близькою до авторського тексту. Літературну редакцію лібрето здійснив поет Д. Бобир. Музичний аналіз проводиться за клавіром редакції М. Скорика 1975 року [44]

⁴⁰ Н. Белік-Золотарьова за принципом драматичного розвитку виокремлює *Експозицію* (№№1–7), *Контрекспозицію* (№№ 8-21), *Зав'язку конфлікту* (№22), *Драматичну кульмінацію* (№№ 23–29), *Розв'язку* (№№ 30-31) [3]. С. Лісецький структурує номери опери за сюжетним принципом, об'єднуючи їх у *блок-сцени*: Перша — №№ 4–9: знайомство майже з усіма оперними персонажами; Друга — №№10–15, пов'язані з характеристикою третьої русалки, Третя — №№ 16–21 – характеристика четвертої і нової русалок, Четверта — №№ 22–29 – основний драматичний вузол [46]. Перші три номери (своєрідний вступ-пролог) і останні два (розв'язка) не входять до блок-сцен.

⁴¹ На це вказує В. Кулик [43].

⁴² Особливості втілення сюжету казки в опері аналізує С. Лісецький [46].

⁴³ С. Людкевич, зокрема, зазначав: «Коли б навіть незакінчений твір Леонтовича не міг бути використаний в практиці та мусив залишитися тільки в архіві, то для нашого музикознавства надзвичайно цікаво буде дослідити сам верстат праці композитора тої міри, що Леонтович» [48, с. 185–186].

У центрі опери знаходиться ідея духовного перетворення — Воскресіння. На русалчин Великдень на одну ніч під світлом Місяця відбувається олюднення холодних, жорстоких істот — русалок. Осяння їх Божественним Світлом духовного прозріння, чуттєвості, здатності до самопожертви заради спасіння іншого.

Духовно-етичне ідейне спрямування концепції обумовило особливості драматургії твору. Основними дійовими особами стали фантастичні жіночі персонажі — русалки. Їх колективний образ (хорові номери), індивідуальні характеристики (сольні пісні та аріозо) складають переважну частину музичного становлення. Зауважимо, що ні один з персонажів не має власного імені, що підсилює символічний ефект ефемерності та відстороненості музичного дійства від життєвих реалій.

Драматична сюжетна лінія з казки Б. Грінченка — зустріч реального (козак) і фантастичного світів (русалки) — створює другий план концепції. Козак у дії з'являється фрагментарно, з русалками не вступає у взаємодію. Він спостерігає за іграми водяних дівчат. І тільки перша русалка відчуває небезпеку, що не заважає «Дніпровим донькам» гратися, водити хороводи під місячним сяйвом, співати пісень та спілкуватися. Під час розгорнутого фіналу-кульмінації (№№ 22–31)⁴⁴ відбувається конфліктна взаємодія і розв'язка драми козака і русалок.

Тому перший номер — Аріозо козака — є не тільки експозицією образу молодого хлопця [кл, ст.1–12]. У ньому закладаються паростки майбутнього розвитку тематизму усієї опери⁴⁵. Відчуття здивування («Та де ж це я?»), передчуття чогось незвичного та момент освоєння магічного простору переданий у музиці за допомогою особливого імпресіоністичного колориту. Речита-

⁴⁴ Дослідники вказують на ескізність, незавершеність останньої драматичної сцени М. Леонтовичем (№№ 22-29) [43]. Розв'язка дії — №№30–31 написані М. Скориком.

⁴⁵ Дослідниця В. Кулик зазначає: «... формально пов'язаний із музичною характеристикою Козака, [перший номер — Аріозо козака — І. У-Р] увібрав різномислові значення: ознаки місця дії, часу, стихії природи (нічний пейзаж), тонкого відтворення мінливості почуттів та емоційного стану героя, а також узагальненої музичної характеристики русалок». У варіанті М. Леонтовича замість співу для козака передбачалася мелодекламація, що було б значним контрастом до утаємниченої музичної стихії інструментального супроводу.

тивна за переважанням партія головного героя на початку аріозо з кожною побудовою піднімається по хроматизмам вгору, посилюючи ступінь здивування. Насиченість, експресивність розвитку тематизму досягається завдяки взаємодії остинатних елементів фактури (цілотоновий мотив «води» у партії супроводу, повторення звуків, побудов у мелодії голосу) та постійної ладогармонічної активності становлення. Коливання між мажоро-мінорним та цілотоновим звукорядом, альтеровані акорди та збільшені тризвуки, еліптичні звороти з постійною зміною ладової опори та униканням розв'язання напружених співзвуч, хроматизація ладу через півтонові зсунення кожної наступної побудови нагнітають ладову напруженість та невизначеність, яка відповідає казковому пейзажу, відтвореному у словах аріозо. Після рафінованого гармонічного розвитку несподіване закінчення номеру тризвуком Сі в мажорі звучить як повернення хлопця до реального людського стану («...раніш хоч соловейко щебетало» [44, с. 12]).

Пісня козака (№ 2 «Ранку треба почекати...») глибоко вкорінена в традиції реалістичної звукозображальності. Традиційний для української народної музики паралельно-змінний лад (соль мінор — Сі в мажор), маршовий ритм і метр з підкресленням кожної долі створюють образ військового, який не втрачає твердості духу навіть у дивних обставинах. Але нестійка гармонічна основа (відсутність тоніки), остинатне підкреслення напруженого п'ятого ступеню ладу, закінчення збільшеним тризвуком, гармонічні септими пронизують по-воєнному ясну, побудовану на народнопісенних інтонаціях, мелодію, зберігають внутрішню здивованість і стан очікування.

Спостереження козака за русалками проявляється у коротких побудовах-репліках, споріднених з тематизмом водяних дівчат. У № 5 «Козак і поява всіх русалок» це — повзучі низхідні хроматизми у мелодії, у № 7 «Танець русалок. Козак» — тридольна танцювальність, у № 11 «Козак» тема хору русалок накладається на маршовість козака. Усі ці фрагменти нагадують про хлопця, але їх тематизм тільки підкреслює оригінальність музичного становлення образів водяних німф. Якщо на початку опери (№№1, 2, 5, 7) поява козака

обумовлена експозицією його образу, то №№ 11, 22 з'являються у межових зонах драматургії і є знаками казкової лінії, контрастною за своєю драматургічною природою — протистояння козака і русалок. Після кожного з цих номерів перша русалка виявляє занепокоєння і підозру у присутності когось стороннього, що позначає новий етап у розгортанні композиції.

Незважаючи на номерну структуру опери, завдяки поступовому поетапному втіленню ідеї перетворення, преображення, одухотворення фантастичних істот, становлення тематизму набуває наскрізного характеру. У розвитку духовного плану опери — образу «Дніпрових доньок» — можна виділити три великі етапи-розділи.

Перший — №№ 1–9. Експозиція та перший етап переродження образу водяних німф. Казково-міфологічні істоти немов би воскресають, стають схожими на людей з їх почуттями, спрагою отримувати по-дитячому безпосередній дотик і радість від життя, уміння кохати.

Другий розділ — №№ 10–21 — присвячений образній деталізації жіночих персонажів. Русалки, які у свій Великдень отримали душу і знову змогли пережити і відчувати як живі люди, починають розповідати свої історії. У номерах №№ 10–15 розвиток зосереджений над конкретизацією образу першої русалки. №№ 16–17 — портрет другої німфи, №№ 18–20 дають психологічну характеристику нової русалки.

Третій розділ — масштабна кульмінація драматичної колізії — зіткнення козака з русалками — та розв'язка (№№ 22–31).

Хоча у першому Аріозо козака образ русалок ще не представлений, але у ньому злито у синкретичній природній єдності людське і фантастичне начало, закладено основи для формування та розвитку основних тематичних сфер

У №№ 3–7 (поява і заклики першої (соло) та усіх русалок (хор)) відбувається експозиція образу русалок, перший етап співставлення тематизму козака і фантастичних істот. Два основних тематичних елементи характеризують «Дніпрових доньок» на початку опери. Перший символізує ідею бездушності й емоційної холодності фантастичних створінь. Хроматичні «сповзан-

ня» по півтонах стають своєрідною музичною візитівкою холодних водяних істот. Озвучені у «присмерковому» низькому регістрі, проведені у поліфонічній фактурі, вони неначе поступово «розповсюджуються» по усьому звуковому діапазону, Хроматичний низхідний атональний елемент супроводжує їх пісні і танці, за якими спостерігає козак (приклад 1).

Другий тематичний елемент характеризує русалок як міфологічних істот-захисниць водойм і річок, символ вічної молодості, краси природи, її стабільності, передбачуваності, на відміну від нестійкого динамічного, скінченного світу кожної окремої людської душі. Знаком природної краси водяних дівчат стає веснянковий ігровий мотив, невід’ємний від образу першої русалки. Її заклики (№ 4: «Гей, часу не гайте...», № 6: «Чи всі ви, русалки покинули дно...») звучать у дієзному мажорі (Ре мажор, Ля мажор), позначені тридольним легким ритмом з невинним жвавим рухом мелодії, який наприкінці кожного мотиву, більш розгорнутої побудови повертається до тоніки «по колу»⁴⁶. У тексті присутні образи-символи кола (місяць, коло хороводу). Характерним інтонаційним елементом стає низхідний діатонічний тетрахорд у мажорі (приклад 2). Хроматизація інструментальної партії при діатонізмі вокальної створюють відсторонений, прекрасний вічний, але холодний і жорсткий образ водяних німф (№ 6 Перша русалка і хор русалок). У танці русалок (№ 7) хроматизовані «бемольні» гармонії у низхідному русі співставляються з людяним романсовим «дієзним» тематизмом козака. Концентрична форма номеру (козак «оточений» русалками) ще раз підкреслює символіку кола — вічної повторюваності природного поступу.

Русалчин Великдень наступає. Зі сходом місяця звершується диво — русалки на одну ніч отримують душу. У №№ 8–9 тематизм русалок змінюється. Натуральний фригійський тетрахорд у Пісні другої русалки «Тихо діброва зітхає...» з консонантними гармоніями в оркестровій партії знаменує початок таїнства перетворення. Хор-молитва вже одухотворених водяних дівчат у діа-

⁴⁶ Веснянковий хор із запальним танцювально-ігровим мотивом на основі низхідного нижнього тетрахорду (№№ 10, 15 «Ой гори, ой світи») обрамляють сольну пісню-історію першої русалки — № 14.

тонічному паралельно-змінному ладу (До мажор — ля мінор) готує і передвіщує піднесений фінал першого розділу — тематичну вершину духовного оновлення русалок. У розгорнутій хорovій ідеальній сцені за участю квартету русалок і хору (№ 9 «Іскристе проміння ловить у долоні») відчувається можливість і бажання німф по-справжньому радіти і насолоджуватися життям («радіти, як діти»). Алюзія до музики В. А. Моцарта (прикладі 3 та 4) під час змалювання дитячої безпосередньої радості від життя⁴⁷, інтонаційного строю лірико-романтичних вальсових настроїв музики другої половини ХІХ століття у виявленні спраги до справжнього кохання представляє одну з унікальних можливостей русалок у цю ніч прилучитися до найкращих духовних надбань людства.

У Другому розділі оновлені душі русалок знову переживають страждання і розпачі, які відчули на землі під час людського існування, згадують свою нещасну долю у земному житті. Початкова блок-група⁴⁸ — №№ 10-15 — тематично пов'язана з образом першої русалки У хорі «Ой гори, ой світи» (№№ 10,15), дуєті з хором русалок (№ 12 «Стривайте, стривайте, сестриці...»), коли перша русалка відчуває чиюсь присутність, танцювальність, легкий тридольний розмір і невпинний рух видають грайливий, кмітливий і швидкий характер цієї Дніпрової доньки. Хор русалок № 13 («Пригадаймо сестри...») настроює на ліричний лад і передбачає романсові інтонації та піднесений чуттєвий тонус наступної пісні-сповіді першої русалки.

У пісні-романсі першої русалки (№ 14 «Перестав мене милий любити») відбувається драматичне зіткнення діатонічної «олюдненої» музичної сфери з бемольним хроматизованим низхідним елементом — мотивом розпачу і небуття. Зосереджено-печальний плин куплетної пісні з низхідною мелодією наповнений романсовими інтонаціями (висхідна секста з V ступеня, оспівування тоніки у гармонічному мінорі⁴⁹, виразні мелодичні затримання до на-

⁴⁷ Згадаємо популярний міф про В. А. Моцарта як оптимістичного, легкого і безпосереднього у виявленні почуттів композитора.

⁴⁸ Термін С. Лісецького.

⁴⁹ Тональність пісні ре мінор.

ступного акорду, низхідний фригійський тетрахорд). Підголоскова поліфонізована фактура супроводу підкреслює народно-пісенну основу сольного номеру. На кульмінації у музичну сповідь вторгається епізод з моторошними бемольними гармоніями, тремоло оркестрових голосів, скупченням підголоскової фактури у різкі співзвуччя. Низхідне мелодичне «падіння» у сі b мінор («...тугу серця слізьми гамувала, тамувала...») — вражаюча кульмінація пісні — знаменує трагічний злам у душі дівчини, після якого земне життя стало для неї неможливим. В останньому куплеті, де об'єдналися різкі акордові співзвуччя з напруженою вокальною кульмінацією, відчай і безвихідь підсилюються внутрішнім контрастом музичного і вербального текстів: психологічно напружений звуковий сплеск переживання дівчини накладається на слова пісні-веснянки — символ емоційної незайманості русалок («... ой гори, ой світи, білолиций»).

№ 16 («Я на світі жила сиротою...») та № 17 («Хай іде насува чорна хмара») пов'язані з образом другої русалки. Її сольна сповідь, написана у стилі пісень про важку жіночу долю, сповнена спокійного суму. Поліфонічно-наспівний вступ, інтонаційно споріднений з піднесеною «моцартівською» секвенцією з Фіналу до першого розділу (№ 9), у сі b мінорі цієї пісні звучить тьмяно і безпорадно⁵⁰. Спокійна музична оповідь близька до народної пісні завдяки змінному метро-ритму, варійованій (не квадратній) будові фраз. Застосування фригійського мінору, а також знижених ладових ступенів ще більше підсилює гнітючий настрій наспіву. Виконання кожного куплету у вищій тональності (другий — до фригійський, третій — кульмінаційний — фа фригійський) щоразу збільшує напругу і викликає співчуття. Тому у наступному хорі (№ 17), який є реакцією на сповідь бідної дівчини, поряд з інтонаціями оспівування, запозиченими з її пісні, звучать мотиви-заплачки і використовується двічі гармонічний лад з підвищеними IV і VII ступенями. Поступово, з кожною новою розповіддю своїх сестер з русалок виходить одухо-

⁵⁰ Мотив дитячої безпосередньої радості відчуття світу з № 9 переосмислюється тут у трагічну тему сповіді дівчинки-сироти.

твореність, яка відчувалася у діатонічному піднесеному фіналі першого розділу. У лад вторгаються хроматичні елементи (пісня першої русалки), з'являються змінені ступені (фригійський мінор у пісні другої русалки і двічі гармонічний мінор у наступному хорі-співчутті подруг-сестриць). У цьому ж хорі відбувається і хроматизація низхідного тетраходу (на словах «.. хай не світить йому білолиций...» [44, с. 61, перед ц. 4]). Так поступове «спотворення» ладової основи тематизму відтворює неминуче повернення дівчат у їх холодний образ водяних німф.

Наступний кульмінаційний етап «зіткнення» діатонічного (олюдненого, одухотвореного) та хроматичного (примарно-фантастичного) начал відбувається у розповіді нової русалки. У попередньому до неї хорі (№ 18 «Ой ти сестрице новенька!...») русалки наче запрошують нову німфу до свого кола. Веснянкові мотиви, легкий тридольний ритм нагадують про образ вічної природної краси, могутності і сили русалок як невід'ємної частини оточуючого людину міфологічного простору, тема якого проходить через всю оперу (№№ 4, 6, 10, 15). Але у Аріозо нової русалки (№ 19 «Ой лихо мені, не знаю...») відчувається, що вона ще знаходиться на межі двох світів. Легкі вальсові інтонації, виразна пурхаюча мелодія з секстовими мажорними злетами звучать як образ людського життя («Де сонце горить, де квіти збирають на луках діти...»), який ще переживає дівчина. Але поліфонічна фактура з низхідними хроматичними ходами, «повзучі» підголоски у нижньому регістрі, які нагадують тематизм першого виходу русалок з води (№ 3)⁵¹ спрямовують до фантастичної реальності. Драматичне загострення з тривожною тріольною пульсацією та хроматизацією всієї фактури, короткими, обірваними фразами у вокальній партії приводить до відчайдушної кульмінації — крику розпачу: «А серце болить, о Боже, забути той світ не може» з широкими наспівними гімнічно-піднесеними інтонаціями. Неможливість повернути минуле лягає на серце русалки чорним сумом. Хор подруг (№ 20 «Серед нас ти одна лиш єди-

⁵¹ Тематичні арки з першим розділом опери свідчать про початок заключного репризного етапу музичної драматургії.

на...») утішає сестрицю, але заплачкові інтонації у двічі гармонічному фа # мінорі додають розпачу до стану нової русалки.

Розгорнутий номер за участю першої русалки, хору русалок і танцю (№ 21 «Сестриці кохані у коло ставайте») підсумовує розвиток Другого розділу. Споріднений за тематизмом з безтурботними веснянковими хорами експозиційного розділу (№№ 6, 9), масштабний за викладом, він нагадує фінал Першого розділу. Але після трагічних сольних сповідей русалок, хроматичних спотворень тематизму, які відбувалися протягом попереднього становлення, цей фінал позбавлений духовної піднесеності та прагнення до ідеального чуттєвого абсолюту, яке відчувається у підсумковому номері Першого розділу (№ 9). Тональність Ля мажор, легка зменшена вальсова тридольність (розмір 3/8), інтонаційна спорідненість (низхідний діатонічний тетрахорд на словах «Не гріло нас сонце промінням своїм...» [44, с. 74]) з початковими номерами русалок повертають ігрову природу тематизму, холодну красу і відстороненість від чуттєвих переживань «Дніпрових доньок», запропоновану в експозиційному розділі.

Стрімко у невпинному темпі розгортається Третій розділ опери — великий фінал (№№ 22–31). Основне ідейне питання даного етапу становлення — чи здатна душа русалки, яка переживає Воскресіння на русалчин Великдень, піднятися до жертвовного подвигу заради спасіння невинної душі. Початок фіналу звучить як продовження заключного хороводу другого розділу. На основі легкого кружляння ритму у До мажорі лунає підозра першої русалки (№ 22 «Стривайте, стривайте, сестриці...»). Загострення ситуації відображене у хроматизації звукоряду, кульмінаційним моментом якого є скандування хором і оркестром збільшеного тризвука на фортіссімо на словах «Це козак молодий!» [44, с. 80].

Подальший розвиток продовжується на основі хороводно-веснянкових тем русалок (з № 21), з якими узгоджуються і відповіді козака. Але тут «безтурботний» дієзний Ля мажор змінюється на «холодний» Ре \flat мажор з пода-

льшим переходом у напружений фа мінор⁵², представлений лише субдомінантою (II7) і домінантою [44, с. 84] без тоніки. Загадування загадок (№ 23 «Скажи, що з давен без коріння росте...») стало кульмінаційним моментом у розвитку природно-веснянкової тематичної сфери. Ля мажор, низхідний діа-тонічний тетракорд, прозора фактура, неспішний темп, колористичне співставлення тризвуків терцієвого співвідношення (на слові «Вгадай!» надають урочистості й сакральної значимості моменту. Вона зберігається, не зважаючи на тривожні секундово-квартові інтонації з попереднього номеру, які звучать в оркестрових побудовах між строфами. Втручання відчайдушної романсової теми⁵³ нової русалки (№ 24 «О, Боже, мій милий, Боже...») є початком зіткнення і перетворення тематизму русалок і козака під час наступного розвитку (№ 25 «Ой, чого ти мовчиш? ...»). У Хорі лісових страхіть (№ 27) переінтонування набуває цілотонова поспівка (мотив «води») з Аріозо козака на початку опери (№ 1). Утаємниченість початкового остинатного мотиву змінюється прямолінійністю й загрозою казкової реальності (остинатний низхідний по тонах триступеневий мотив, сили і масивності якому надає однозначне підкреслення у всіх голосах тоніки, канонічне проведення у двох партіях чоловічих голосів). Наступним етапом якісної зміни тематизму стала поява нової теми (№ 28), у якій поєдналися переосмислені веснянкові елементи русалок і маршово-об'єктивовані інтонації козака (приклад 5).

У сцені погоні (№ 29) підсумовується перетворення тематичних елементів. На словах «Скоро смерть!» звучить семантичний інваріант початкового остинатного цілотонового елемента з першого номеру опери: розвиток завершується, коло замикається. Із таємничого небуття (початок опери) усе повинно повернутися знов у небуття і тишу (смерть).

⁵² Ці дві тональності відіграють знакову роль у драматургії опери. З опорності Ре бемолью починається інструментальна характеристика утаємниченої казково фантастичної сфери у Аріозо козака (№ 1). Фа мінор поряд з Ре бемоль мажором зустрічається у фінальному номері першого розділу (№ 9) — піднесеній сцені одухотворених русалок. У № 22 вони мають справу із справжньою душею живої людини — молодим козаком.

⁵³ Цей номер побудований на музиці Аріозо нової русалки (№ 19). Вона єдина звертається за порятунком до Бога. Усі інші русалки величають Місяць.

Композитор М. Скорик закінчив несподівано обірваний смертю автора твір щасливим порятунком козака (№№ 30, 31) — поверненням початкової картини зачарованого місця русалчиних лук (№ 1 Аріозо козака). Місяць зайшов — Великдень для русалок скінчився. Хлопець знову опиняється на тих самих утаємничених луках, натхненний палким почуттям до русалки, яка спасла йому життя.

А як би закінчив оперу М. Леонтович?

Таким чином, жіночі персонажі опери М. Леонтовича — образи русалок — набувають значного розвитку і перетворень. У ніч на русалчин Великдень настає особливий момент для «Дніпрових доньок» - час Воскресіння, коли природа дарує їм теплоту почуттів й емоційну насиченість існування. З холодних, нечуттєвих істот вони перетворюються на воскреслі одухотворені створіння, які знову переживають і радість безпосереднього дитячого сприйняття дійсності, і жагу кохання (фінал Першого розділу), нанесені їм образи і розпач (сольні номери і відгук на них русалок у Другому розділі), можливість до співчуття і співпереживання, допомоги людині, яка потрапила у біду (нова русалка і козак у Третньому розділі).

Поряд з тим природна сила, невмируща краса і вічна молодість, надана цим водяним істотам у народних казках, переказах і легендах, відтворена в опері веснянковими темами, що пронизують усі три розділи твору. З давніх давен русалки стали символом невмирущості культурної традиції. Сміливі, відчайдушні охоронниці водойм і річок щороку своїми весняними гуляннями беруть участь у пробудженні природи, поверненні її життєдайної сили і квітучої краси, є втіленням світотворчої енергії усього суцього, частиною якої являється людина.

2.2. Роль жіночого персонажу у драматургії опери «Хвесько Андигер» Василя Золотарьова

Опера «Ганжа Андигер» (1928) написана на сюжет української народної думи лицарського циклу «Дума про Феська Ганжу Андигера»⁵⁴. Твір став результатом багаторічної праці композитора Василя Золотарьова над українською піснею⁵⁵.

Звернення до величної епічної поезії розгорнутого речитативно-музичного сказання про національного героя та його боротьбу за справедливість надає опері ідейної значущості та смислової наповненості. Сюжет думи відзначається яскравою сценічністю та складними ідейними конотаціями. Бідний козак (козак-летяга⁵⁶), в обірваному й поношеному одязі у корчмі зустрічає багатих і впливових представників козацької старшини (дуки-сребраники Гаврило Довгополенко переяславський, Войтенко ніжинський, Золотаренко чернігівський). Багатії гордують бідним козаком, але й побоюються його. Бо у погляді летяги («на дуків-сребрянників скоса поглядає»⁵⁷), рухах і жестах («Став коновкою по мосту погримати // Стали в дуків-сребраників // Із стола чарки й шклянки літати») проявляється харизматична воля і богатырська сила. Коли ж козак відкриває правду: що він заможний і впливовий «Фесько Ганжа Андигер, // Гетьман запорозький!», підлегли йому запорожці карають багатіїв за їх жадобу, погорду і деспотизм.

Соціальний контекст думи, у якому благородний воїн-лицар, захисник прав поневолених⁵⁸ виносить справедливий осуд багатіям-поневолювачам, підноситься у думі на узагальнено-філософський рівень боротьби добра і зла

⁵⁴ Записи думи здійснювалися дослідниками у Чернігівській області з 1850-х років. Відомо близько десяти її варіантів.

⁵⁵ Композитор багато років збирав український фольклор на Чернігівщині, вивчав народні пісні та використовував їх у своїх творах

⁵⁶ В опері слово «летяга» з думи замінено на слово «нетяга». Але смисл у них однаковий — бідний козак-голова.

⁵⁷ Тут і далі цитати тексту думи за виданням: Українські народні думи та історичні пісні. Упорядники: П. Павлій, М. Родіна, М. Стельмах. Київ : Видавництво Академії наук Української РСР, 1955. 700 с.

⁵⁸ В образі головного героя дослідники вбачають риси билинних героїв (Іллі Муромця), українських гетьманів (Івана Брюховецького). На схожість з І. Брюховецьким вказує М. Грушевський. Історик вважає, що дума присвячена подіям Чорної ради 1863 року під Ніжином, під час якої обирали гетьмана Лівобережної України [17].

з морально-етичним, виховним акцентом. Ганжа Андибер стверджує передусім цінність людської особистості, сили духу, гідності й честі перед соціальним статусом, матеріальним достатком і зовнішнім виглядом. У розпачі він виливає на свої гетьманські шати вино, запропоноване дуками: «Ей шати мої, шати! // Пийте, гуляйте: не мене шанують, // А вас поважають, // Як я вас на собі не мав, // Ніхто мене й гетьманом не почитав».

Посередницею у протистоянні козака-летяги і дуків-сребраників виступає шинкарка молода Настя Горова. Прибуваючи у город Килію, Ганжа одразу шукає корчму⁵⁹ з молодою шинкаркою «... Настя кабачна: // «Тая на нас, на бідниг летяг, // Хоч зла, да й обачна». Вже у цій характеристиці очевидна неоднозначність жіночого образу. З одного боку, близькість до козацької еліти⁶⁰, заможність і можливість отримувати прибутки за соціальним станом наближає кабачницю до дуків-сребраників. З іншого, враховуючи статус корчми як місця, у якому бувають люди з різними запитами, шинкарка повинна бути «обачна», вміти знаходити спільну мову з усіма відвідувачами закладу.

У думі Настя постійно виступає посередницею між Ганжою та дуками. Через кабачницю вони намагаються налагодити контакт з невідомим козаком-летягою, по-можливості забрати у нього останнє майно і спровадити подалі від корчми. Через Настю козак викриває себе перед старшиною («Став шинкарці молодій, // Насті кабачній, // Увесь стіл червінцями устилати»). У мить, коли «Настя кабачна, // Істиха словами промовляє...», настає кульмінація епічної оповіді. Короткий монолог шинкарки — перший, єдиний і останній її вислів у думі — є переломним моментом у розгортанні сюжету, своєрідною ініціацією, гіпотетичною сценою перетворення бездомного бродяги на гетьмана, коли з'являються пишні шати і запорізькі побратими Ганжі Андибера.

⁵⁹ Корчма в уявленнях українців завжди є особливим міфологічним простором, межевою зоною, де зустрічаються усталені морально-етичні норми, соціальна стабільність зі стихійним світом людських намірів, бажань, почуттів та вітальних проявів, які знаходяться поза законом і суспільними правилами. Особливого динамізму цей простір набуває у романтичному мистецтві XIX століття, коли у шинку відбуваються ключові для сюжету події. Згадаємо твори В. Гюго, Р. Стівенсона, О. Дюма, М. Гоголя, І. Нечуй-Левицького, опери Дж. Верді, Ж Бізе, М. Мусоргського.

⁶⁰ Згідно з усталеною традицією, шинки утримували козацькі родини і родинна справа передавалася у спадок. Детальніше про роль корчми у культурі українців див. [66].

Таким чином, у думі про Феська Ганжу Андибера є усі передумови для вдалої сценічної інтерпретації: високодуховна ідея покарання зла добром з моралізаторським, виховним акцентом, багатозначний простір для розгортання сюжету (корчма), колоритні дійові особи з яскраво вираженими драматургічними функціями.

Жіночий образ у думі виступає значним драматургічним чинником, стимулом розгортання подієвого ряду та причиною його несподіваного повороту (з летяги — у гетьмани).

В опері В. Золотарьова використано значну частину переваг сюжету думи. Лібретист М. Рильський зберіг канву сюжету, основних дійових персонажів. Зміни торкнулися ідейного змісту опери, спрямованості конфлікту. Підсилено соціальне протиріччя між бідним козаком і багатими дуками-сребрянниками. В опері багатії навіть вступають у бійку з Ганжою, але, відкинуті його силою, змиряються і продовжують свої гуляння, не зважаючи на козака. Побічною негативною характеристикою панів-дуків стає їх ставлення до кобзаря, образ якого вводиться у дію опери. Кобзар — такий самий представник народу, як і Андибер, з'являється на сцені раніше за головного героя. Пісня бандуриста про козака-Голоту викликає зневагу і занепокоєння дуків, які ледь не проганяють народного рапсода. Сребраники грубо переривають старця, виявляючи своє негативне ставлення до бідних козаків: «Ну бо, годі! Неохота вже й слухать про голоту. Порівнятись хоче з нами, з діда прадіда панами!» [24, с. 56].

Підкреслено належність Насті до верстви поневолювачів. Для цього в оперу уведено образ наймички. Хоча служниця має усього дві репліки [24, с. 74–75], глядачу стає зрозумілим, що Настя також належить до класу поневолювачів, оскільки має служницю. А різниця у вокальних амплуа — служниця — сопрано, а Настя — меццо сопрано — стає знаковою для визначення позитивного персонажу у цій парі. Згідно з усталеною оперною традицією,

найвищий голос, зазвичай, має найбільш вразливий і беззахисний, світлий музичний образ. У даному випадку це — наймичка⁶¹.

У лібрето розширено, також, сцени з козацькою вольницею. Після перетворення козака-летяги у гетьмана Ганжу Андибера, покарання дуків-сребрянників, опера закінчується масштабною розгорнутою хоровою сценою святкування й гуляння козацької вольниці, до якої приєднується і кобзар.

Музична драматургія представляє один з перших прикладів втілення думи в оперному сценічному дійстві⁶². У ній збережено епіко-імпровізаційний⁶³ принцип розгортання матеріалу, представлений у фольклорному жанрі. В одночастинній композиції відтворено послідовність подій думи. Основне протиріччя між дуками і волелюбною народною силою, представниками якої є головний герой — козак-гетьман Ганжа Андибер, кобзар, козацька вольниця — деталізовано музичними засобами. Для багатіїв характерні скерцозні, сатирично-гумористичні лейтмотиви, «рафіновані» альтеровані акорди та ускладнена хроматизована гармонія, танцювально-розважальна музична стилістика початку ХХ століття з елементами оперетного, джазового стилю (приклад 6).

Епіко-героїчне начало характеризується кантиленною пісенністю, розлогою, неспішною ритмікою з елементами речитативності та декламаційності. Переважання діатоніки та використання народних ладів надає стилістиці «козацького» драматургічного плану вагомості стародавньої музики. Послаблення функційних тяжінь, характерних для мажоро-мінору, мелодизація усіх пластів фактури надають особливої просторовості і свободи музичному вислову. Узагальнення через жанр історичної пісні «Гей, не дивуйте» багатоговкової величі, глибокої традиційності та ментальної значущості козацтва як особливого архетипу українського народу стає основним лейтмотивом-характеристикою Андибера-гетьмана (приклади 7 та 8).

⁶¹ В одному з варіантів думи є і кабачниця, і наймичка. Служниця співчуває козакові і дає йому найкращого меду, на відміну від шинкарки, яка проганяє козака-голоту [70].

⁶² М. Лисенко разом з І. Нечуєм-Левицьким та М. Старицьким працювали над утіленням в оперному жанрі думи Маруся Богуславка у 1870-х роках. Опера залишилася незакінченою.

⁶³ На епіко-імпровізаційний стиль опери вказує Л. Архімович [2, с. 39].

Провідною особливістю музичного образу головного жіночого персонажу — Насті-шинкарки — є поєднання у характеристичному тематизмі рис музичної стилістики дуків-сребрянників і козацької епіко-героїчної сфери та застосування їх у залежності від подієвої ситуації. В опері відображена двоїстість натури молодой хазяйки корчми. Вона і «зла» на козаків-нетяг, і, водночас, «обачна». Маніпуляція різними стильовими потоками згідно з розвитком сюжету є характерною рисою цього образу.

Уже у першій сцені, коли пани залицяються до Насті, її музична лексика сповнена «рафінованими» мажоро-мінорними гармоніями (еліптичний зворот D9 з сектою у соль мінорі, далі по ля мінору: П6/5, D2⁵ на словах «Смієтеся ви з шинкарки» [24, с. 33–34]). У наступній сцені у сольній пісні, навпаки, «розквітає» діатоніка (ля еолійський) з елементами козацького ладу у вступі (#VI, #IV ступені). Декламаційно-кантиленні виразні інтонації мелодії з широкими побудовами та змінним метром надають вислову простоти і невимушеності. Зустрічний стрічковий рух голосів фактури, підголоски, які імпровізаційно виникають і зникають, куплетна будова з варійованим акомпанементом в оркестрі створюють ефект ненавмисної непердбачуваності, свободи і просторовості музичної тканини. Дівчина співає про свою мрію: «Ой, і де ж ти, де, мій милий, прилинь, я жду, не дождуся...» [24, с. 38] (приклад 9).

Наступна жартівлива пісня-танець («Ой мій милий умер, та в коморі дуду запер» [24, с. 48]) навпаки, повертає до скерцозного стилю дуків-сребрянників з хроматизованими ускладненими гармоніями, елементами джазової стилістики (тризвуки з секстою, нетипове для класико-романтичної традиції застосування малих мажорних септакордів, підкреслення слабких долей в інструментальному супроводі тощо).

У сцені з Ганжою Андибером, коли пани наказали прогнати нетягу з корчми («Ну, козаче, годі жартувати <...>» [24, с. 63–64]), Настя звертається до нього «простою» мовою, що значно контрастує з попередніми агресивними вигуками панів. Але тут відбувається синтезування двох інтонаційних сфер:

танцювальність звучить діатонічно, довільні септакорди натурального звуко-ряду поєднуються з хроматизованими мотивами-тиратами у верхньому регістрі.

У кульмінаційній сцені з червінцями, коли Ганжа звертається ласкаво до Насті «Чи приймеш у мене цю заставу ти, шинкарка Горовая» [24, с. 79], пісню «Гей, не дивуйте» в оркестрі переінтоновано в аріозо кохання. Плавний триольний ритм (лейтритм козацької слави), прозора фактура з контрапунктом двох мелодій: речитативно-декламаційної стриманої вокальної партії та трансформованої у тему кохання історичної пісні у партії оркестру з виразними чуттєвими гармоніями - звучать заклик до любові. Під впливом почуття перетворюється тематизм Ганжи Андибера: елементи героїчної стилістики поєднуються з хроматизованими гармоніями мажоро-мінора (альтерована домінанта з секстою), модуляційною динамікою (Мі мажор — до#мінор — фа#мінор — Ля мажор).

І Настя, яка чекала свого милого, свого козака (згадаємо її першу пісню), відповідає йому у тому ж триольному ритмі «козацької слави», запрошує до себе і виявляє душевну прихильність («Ой, козаче, козаче» [24, с. 85]).

Як і у думі, завоювання прихильності жінки є першим кульмінаційним моментом опери. Саме після цього відбувається перетворення візуальне і поведінкове козака-нетяги на гетьмана, розв'язка у сцені покарання дуків і фінал-гуляння козацької вольниці.

Таким чином, в епіко-героїчній композиції опери-думи В. Золотарьова жіночому образу належить вагома драматургічна роль. Саме цей персонаж є динамічним, стимулює активне розгортання сюжету. У музичній партії Насті вступають у взаємодію та поєднуються характеристичні елементи контрастних стилістичних сфер, відбувається їх переосмислення та образне перетворення, що надає музичній драматургії опери додаткових колористичних нюансів, конотативних відтінків та емоційно-психологічної неоднозначності.

На початку ХХ століття відбуваються значні зрушення культуротворчих процесів. З одного боку продовжується розвиток тенденції на збереження ме-

нтальної особистості народу у мистецтві. Активно працюють митці, народжені романтичним ХІХ століттям з його народницькою парадигмою. У літературі творять І. Франко, П. Мирний, І. Карпенко-Карий, у живописі — Товариство пересувних художніх виставок, представниками якого були М. Пимоненко, А. Куїнджі, К. Костанді, М. Ярошенко, у музичному мистецтві — М. Лисенко⁶⁴, О. Нижанківський, Ф. Колеса, Д. Січинський, розвивається український «театр корифеїв» — М. Старицький, М. Кропивницький, М. Заньковецька, родина Тобілевичів.

2.3. Інтерпретація образу Мирослави в опері «Золотий обруч»

Бориса Лятошинського: семантичний аспект

«Золотий обруч» став першим сценічним твором Бориса Лятошинського⁶⁵. Композитор отримав державне замовлення на написання великої концепційної опери. Занурення у проблематику національної української культури, історії, літератури, глибинне вивчення музичних фольклорних зразків для втілення героїко-епічного задуму великою мірою визначили початок нової сторінки у творчості майстра.

Музично-стильова система композитора, яка свідомо створювалася протягом майже двадцяти попередніх років, неначе «приспосовується» до нового жанру, сценічно-вокальної інтерпретації, оперної тембрової специфіки.

Під час написання опери «Золотий обруч» Б. Лятошинський опинився у складній ситуації. З одного боку, потрібно було виконувати замовлення на створення нової української радянської соціалістичної опери. Серед її ознак мали бути обов'язковий перегук із сучасними соціальними змінами, мотиви класової боротьби зі схваленням збройних конфліктних ситуацій, перевага

⁶⁴ Сучасник М. Лисенка Д.Кобилянський згадував: «— Лисенко був для нас, української молоді, олицетворенням української ідеї, він був той жрець, Sacerdos, через якого до нас промовляла вища істота — сама душа українського народу» [1, с. 42].

⁶⁵ Опера Б. Лятошинського «Золотий обруч» створена на сюжет історичної повісті І. Франка «Захар Беркут». Лібрето написав Я. Мамонтов. Прем'єра твору відбулася в 1930 році в оперних театрах Києва, Харкова, Одеси. В останні роки життя композитор створив другу редакцію опери: твір було скорочено — з дев'яти картин (чотири дії) до восьми (три дії), а також переглянуто партитуру в бік фактурного полегшення оркестрової партії. Постановка другої редакції опери відбулася в 1970–1980-х роках у Львівському і Київському оперних театрах.

колективної свідомості над особистісним началом. З другого боку, для тоді ще молодого, але вже визнаного майстра з усталеним світоглядом і сформованою музично-стильовою системою перше звернення до оперного жанру відкривало широкий простір для застосування власного підходу до сценічної драматургії, реалізації переконливих стильових і стилістичних знахідок, напрацьованих в інших, менш масштабних жанрових моделях.

Обраний сюжет історичної повісті «Захар Беркут» І. Франка давав композиторові і лібретистові можливість художнього маневру, компромісу між вимогами до соціалістичного твору й індивідуалізмом у розбудові концепції. Тематика боротьби українського народу проти монголо-татар, колоритні образи боярина Тугара Вовка та тухольської громади, конфліктне протистояння з перемогою народу (громади) над представником знаті й князівської влади задовольняли запити радянського соціалістичного мистецтва. Уявний план часопросторового виміру, усамітненого в горах і закарбованого у віках, старовинний, пов'язаний з легендами і переказами сюжет, наповнений прадавніми символами — смисловими маркерами — загадкової культури народів українських Карпат дозволяли наповнити драматургію опери додатковими етнографічними, міфологічними, знаковими конотаціями, замкнути напружений драматизм розгортання конфлікту в «Золотому обручі» сталої, споглядально-чуттєвої, вічної і невмирущої національної світоглядної традиції.

Сполучення символічних конотацій з традиційною для опери пригодно-конфліктною концепцією викликало питання у критиків і влади. Основний етичний смисл твору — піднесення значимості й вітальної сили прадавніх світоглядних цінностей, які сформував і зберіг у міфологічних структурах фольклору український народ⁶⁶ — заперечувало провідні постулати радянського мистецтва, яке активно формувало світогляд майбутнього, відкида-

⁶⁶ Серед них — сила єднання народу навколо громади у боротьбі з ворогом, життя в гармонії з природою і її богами — духовними символами, збереження національної ідентичності, традиційного укладу, звичаїв і вірувань як основа існування, вірність і чесність у стосунках між людьми, любов до світу, людей і життя.

ючи усе «старе» й «не сучасне»⁶⁷. Тому лібретисту Якову Мамонтову під час прем'єри опери «Золотий обруч» у Харкові довелося пояснювати й обороняти концепцію, яка була набагато глибша і ґрунтовніша за радянську мистецьку парадигму. Автор лібрето переконував, що:

– «Золотий обруч» — це «знамено у боротьбі проти соціального та національного поневолення»;

– він «намагався урівноважити романтичні та соціальні мотиви <...> як це робить І. Франко в своїй повісті»;

– «Хронологічно далекий сюжет може звучати як найближча сучасність, коли подається за нашим настановленням та нашою методою» [20, с. 18].

Лібретист підкреслював драматизм концепції: «З формального боку “Золотий обруч” <.> побудовано як твір драматичний». Натомість Б. Лятовшинський звертав увагу на героїко-епічний план розгортання твору та індивідуалізм окремих образів, називаючи оперу «Пісн[ею] про славний Тухольський рід, Захара Беркута, його сина Максима і горем бити Мирославу» [2, с. 61].

Поліфонія драматургічних принципів, яка проявилася у сполученні динаміки симфонічних перетворень, стрімкості розгортання фабули і статичної знаковості, міфічної емоційної чуттєвості персонажів, символів і подій, позначилася у трактуванні образів основних дійових осіб опери.

Один з ключових образів «Золотого обруча» — дівчина Мирослава. Цей персонаж виявився перспективним у плані показу драматичного і символіко-міфологічного начала. У драматичному ракурсі становлення образу Мирослави відбувається стрімко і динамічно. Донька боярина Тугара Вовка, вона покидає зрадника-батька, стає членом тухольської громади і бере активну участь у боротьбі з монголо-татарськими завойовниками. Лірична лінія любові Мирослави й Максима, завдяки якій опера наповнюється світлою музи-

⁶⁷ Серед них — відкидання традицій, вірувань, національної ідентичності й розбудова нового світу і світопорядку з розподілом суспільства за соціальними ознаками на класи, швидка зміна цінностей, прискорення життєвих процесів, людина як «гвинтик» у величких перетвореннях сучасності, пригнічення особистого, підпорядкування безособовому колективному.

кою першого щирого почуття, отримує трагічну розв'язку⁶⁸. Із загибеллю Максима кохання гине, але дівчина залишається під захистом сили єднання народу в боротьбі за виживання.

Амплуа Мирослави як дівчини-воїна (уперше в українській музичній драматургії) надає образу міфологічних конотацій. Боротьба з ведмедем, рішучість і сміливість в ухваленні рішень, до яких прислухається і її батько — боярин Тугар Вовк, і Максим, і тухольська громада на чолі з Захаром Беркутом, розкривають рідкісні для жіночих оперних амплуа мужність, готовність до боротьби за перемогу, розум, перевагу громадянського обов'язку над почуттям. Мирослава стає одним із символів дохристиянського, язичницького світогляду тухольців, у межах якого жінки-войовниці були природним явищем⁶⁹.

Для композитора Мирослава — улюблений образ. З ним в опері пов'язані найсвітліші, найліричніші музичні сторінки. Ніжність і краса, сила і відвага, розум і щире кохання характеризують цей, у певній мірі, ідеальний жіночий персонаж. Окрім Маври, яка є уособленням народної мудрості й совісті, Мирослава — єдиний жіночий образ серед чоловіків. І одне з основних питань: чому унікальна й улюблена прекрасна дівчина-воїтелька не має свого лейтмотиву? Боярин Тугар Вовк — має. Його тематична «візитівка» — великий збільшений септакорд із фактурним підкресленням збільшеного тризвука, важкий синкопований ритм, різноспрямовані «амбіційні» тріолі у верхніх і нижніх голосах у важкій з октавними дублюваннями фактурі. Внутрішньо контрастний завдяки різноспрямованості верхніх і нижніх голосів, різним типам мелодичного руху (стрибки вниз проти переважно поступеневого руху у верхніх), він утілює образ неприборканої, сильної натури, яка звикла володарювати [49, с. 28].

⁶⁸ На відміну від повісті І. Франка, де Максим і Мирослава об'єднуються після перемоги у щирому коханні.

⁶⁹ Згадаймо амазонок з античної міфології, войовничих героїнь-валькірій німецько-скандинавського епосу, «Пісні про нібелунгів», а також оперу Р. Вагнера «Валькірія».

Має свій лейтмотив і Максим. У напруженому «стрибаючому» пунктирному ритмі з закличною висхідною квартою та квінтою в мелодії, виразною зменшеною квартою, яка долається невинним рухом угору, він нагадує про образ гірського хлопця-воїна, звиклого щодня боронити громаду і власне життя із суворими стихіями первісного краю та його ворогами. Гармонії теми Максима ясні. У стрімкому русі розширюється діапазон мотиву завдяки різноспрямованості голосів фактури та збільшенню їх кількості. Лейтмотив спирається на великий мінорний (на початку теми) та великий мажорний (у кінці лейтмотиву) септакорди [49, с. 30].

Провідним лейтмотивом опери стала тема «золотого обруча» — символу єдності громад. Використання тільки паралельних внутрішньо симетричних мажорних тризвуків⁷⁰, якими відтворено сувору, у рівному ритмі внутрішньо врівноважену мелодію, символізує єдність і непохитність гірських народів у боротьбі з ворогами.

Є й тема кохання Максима і Мирослави — спочатку невеликий, але виразний низхідний мотив у гуцульському ладі (мінор з високими IV та VI ступенями) із заключним злетом на чисту квінту вгору [49, с. 26].

Чому ж Мирослава не має свого визначального характеристичного тематичного комплексу⁷¹? Напевне тому, що композитор розглядає її образ як один з найбільш дієвих, а тому мінливих в опері. Він динамізує розвиток, рухає його вперед, до перемоги добра над злом, хоча й надзвичайно жорстокою і важкою ціною. Саме Мирослава опиняється перед екзистенційним вибором — між любов'ю до батька-зрадника і відданістю своєму народові. Дівчина не вагається ні миті в ухваленні рішень, здатних врятувати громаду і її коханого від монголо-татарської навали. У складних перипетіях сюжету Мирослава з'являється мов «чарівна паличка», спрямовуючи фабулу в рухливий потік подій. Її вчинки, музичний розвиток, перетворення тематизму стають осно-

⁷⁰ Згадаймо, що у перекладі з латині *dur* значить «твердий».

⁷¹ В опері присутні й інші лейтмотиви. Тут вказані ті, які великою мірою впливають на розвиток образу Мирослави.

вою драматургічних перетворень концепції в цілому. Схожі драматургічні рішення оперної конфліктності спостерігаємо у доробку М. Лисенка.

У першій картині розпочинається експозиція образу дівчини разом з експозицією образів Максима і Тугара Вовка у тріо [49, с. 26]. Цей ансамбль є зав'язкою ліричної лінії опери та її основного трикутника: кохання парубка (члена тухольської громади) і дівчини, яка має норовистого і владного батька-боярина. Першою (як і у більшості сцен за її участі) вступає Мирослава. Виразний романсовий мелодичний злет у її партії до третього ступеня мі мажору (Соль#2) на тлі домінантового нонакорду, рельєфний мелодичний малюнок з опорою на терції і квінти, стрімка зміна тональних відтінків — мі мажор, мі мінор, ля мінор — надають її партії настрою зачарованості, поетичного захоплення навколишньою природою («Який чудовий край!»). Опорність звука мі та великі септакорди від мі або їх обернення зустрічаються у першій картині для характеристики образу Мирослави і пов'язані з початком її імені на «мі» («ми»).

У партії Максима, який вступає вслід за Мирославою, звучить короткий, але виразний мотив. Він згодом стане основою розлогої і всеохоплюючої теми кохання. Але тут ця фраза — низхідний поступеневий хід від сьомого до першого ступеня в гуцульському ладі з наступним запитальним злетом на квінту вгору (п'ятий ступінь) — є мотивом здивування «Дивна дівчина!» Вона співає «по-іншому», не по-народному. За допомогою різних інтонаційно-жанрових елементів (романсового й народнопісенного) композитор показує різницю між боярською донькою, вихованою при дворі князя, і простого гірського хлопця.

Партія Тугара Вовка контрастна попереднім двом. Боярин не очікує нічого доброго від краю, який ніколи не знав князівської влади і живе родинно-общинним укладом: «Свавільний, дикий край! Ні князя, ні боярина не знають». У мелодичному малюнку спостерігаються інтонаційні перегуки з партією Мирослави (початок фрази з висхідної чистої кварта, усередині побудови — ходи на терцію, закінчення низхідною квінтою). Похмурий і зловливий

тон мелодії обумовлений пунктирним ритмом, уведенням знижених бемольних звуків, раптовими ямбічними інтонаціям-стрибкам на початку такту або фрази. Бемольна сфера буде представлена й у лейтмотиві Тугара, який супроводжуватиме його появу у дії опери (приклад 10).

У подальшому розвитку репліка Мирослави, захопленої Максимом, поки що спирається на інтонації батька — Тугара Вовка (збільшений тризвук). Але раптово в неї проникає зменшена кварта з лейтмотиву Максима, що свідчить про першу зацікавленість дівчини хлопцем: «Який стрункий та гарний!» [49, с. 30] і початок перетворення тематизму Мирослави.

Розпочинається сцена сварки Тугара, оточеного стражниками, і Максима за владу. Дівчина сміливо втручається в емоційний дует чоловіків і м'яко, але наполегливо повертає дію у позитивне русло, у розвиток і подієвість (*Andante semplice* на словах «Тату! Ти за гостей забув. Не будемо часу губити! Нехай веде нас цей юнак!» [49, с. 32]). В оркестрі у цей час чути «невдоволені», але вже не агресивні збільшені тризвуки з партії Тугара Вовка, змушеного мимохіть погодитися з донькою на очах у охорони і Максима.

Сигнал Мирослави, яка попереджає про небезпеку під час полювання (тема з опорою на «мі») спонукає Максима поспішити на порятунок до дівчини. Дуєтом Максима і Мирослави розпочинається фінальна сцена першої картини, у якій відбувається активне перетворення тематичного матеріалу, закладеного у першому тріо в зародковому вигляді. Мирослава, вдячна за порятунок від страшного ведмедя, спочатку відповідає хлопцеві як боярська донька: переважання бемольних знижених звуків, великий септакорд від «мі» («фа b») з подальшим підкресленням збільшеного тризвука в гармонії («Повік тебе я не забуду» [49, с. 37]). Але «теплі» дієзні інтонації Максима, його пристрасть, яка розростається з кожною хвилиною, поступово захоплюють Мирославу. Музична фактура розшаровується, насичується підголосками з м'якими інтонаціями-коливаннями у супроводжуваних середніх голосах. На їх тлі розгортається низхідний мотив кохання у гуцульському ладі. Він звучить у різних груп оркестру, поступово міцніє і піднімається вгору аж до про-

ведення у всіх струнних у високому регістрі на тлі світлих великих мажорних септакордів. Інтонації Мирослави змінюються. Її також охоплює почуття. Перехід у сферу дієзних звучань, які панують у партії Максима, приводить на кульмінації до народження інтонації сексти спочатку у партії Максима, а потім — і у Мирослави⁷² та екстатичного злиття інтонаційних структур закоханих у єдиному пориві (Максим: «Твоє життя — найвища нагорода», Мирослава: «О визволитель мій!» і далі [49, с. 39]) на тлі невпинного гімну-мотиву кохання в оркестровій партії (приклад 11).

Поява Тугара Вовка із охороною, змушеного дякувати Максимові за порятунок дівчини, повертає ситуацію у конфліктне русло. Агресивна відмова Максимові у шлюбі з його донькою спонукала закоханих ще більше згуртуватися. Максим упевнений у коханні до боярської дочки. В оркестрі формується нова тема, у якій об'єднуються у єдине ціле лейтмотив Максима і тема кохання (після слів Тугара: «прийми щиру дяку від отця» [49, с. 43]). У Мирослави з'являється «секста долі» до# — ля («О Боже мій!» [49, с. 45]), коли хлопець зізнається у палкому коханні. У фінальних тактах сцени партія Максима сповнена любові (лейтмотив кохання на словах «Прощай і ти» [49, с. 49]). Він готовий підкоритися забороні боярина. Але Мирослава вирішує боротися за своє щастя. Вона захищає Максима перед татом — в оркестрі лейтмотив Максима у збільшенні (*Allegro agitato*, тема кохання [49, с. 51]). У найнапруженіший момент у партії дівчини з'являється інтонація сексти («Клянуся сонцем» [49, с. 53]) і «секста долі» («Тебе вовік я не забуду» [49, с. 54]) під шаленим натиском гімнічно проведеного кілька разів поспіль мотиву кохання.

Завершується розвиток у першій картині аріозо Максима, яке є побічною характеристикою Мирослави. Сумніви й образа («Я смерд... Вона боярська донька...») — на основі перетворених інтонацій лейтмотиву Максима поєднуються в душі хлопця з незборимою силою кохання (тематичні елемен-

⁷² Перша секста, яка з'являється у партії Максима (до# — ля), стає своєрідним символом долі, яка об'єднує закоханих («до» — «ля» — доля). Вона потім неодноразово зустрічається в опері під час розгортання ліричної лінії.

ти лейтмотивів кохання і хлопця отримують подальший розвиток). Мотив томління, висхідні секстові ходи в мелодії на тлі масивного звучання лейтмотиву любові приводять до стрімкого завершення торжеством мі мажору⁷³ — тональності Мирослави, тональності любові, надії і життя.

У третій картині у монгольському таборі у сцені Тугара Вовка з Бурундою звучать зойки Мирослави, нажаханої зрадою рідного батька, а також перспективою залишитися у таборі ворога («О сором! Сором <...> О тату, тату, що ти робиш?» [49, с. 126–127]). У тематизмі дівчини помітні якісні перетворення, які відбулися в процесі розвитку її образу в першій картині. У тональність Мирослави (мі мінор) проникає висхідна секста (в партії оркестру) — інтонація кохання з першої картини («О сором! Сором»). Звертання до тата звучить у пониженій теситурі (бемольна сфера). Але секста і тут звучить на початку побудови у вокальній партії.

Наприкінці картини «секста долі» представлена у двох варіантах: до — ля \flat («Ганьба.» [49, с. 131]) та до \sharp — ля («Скарай мене!» [49, с. 131]). Остання пов'язана зі зверненням до Бога, як і в першій картині. Але семантичне значення цих інтонацій кардинально протилежне: захоплення від усвідомлення, що Максим кохає, і відчай від безвихідного становища. Трагічним експресивним на ff si \flat мінорним звучанням мотиву кохання завершується дія.

У п'ятій картині починається своєрідна реприза ліричної лінії опери. Тут відбувається нова зустріч Мирослави й Максима, але вже в умовах ворожого табору. Чудовий романс, який Мирослава виконує у супроводі торбана⁷⁴, — єдиний сольний номер героїні, коли дія зупиняється. Його політональний тематизм (si \flat мажор — re мінор), контрапункт двох мелодичних ліній у другому куплеті, великі мажорні септакорди у бемольній тональності — усе це підкреслює суперечливі почуття, які переживає дівчина. Інтонації-знаки — початок з ліричної сексти, зменшена кварта під час згадки про Максима (інтонація з його лейтмотиву «чи живий ти») — допомагають зрозуміти почуття

⁷³ Тонікою мі мажору виступає великий мажорний септакорд від звука «мі».

⁷⁴ Торбан, або панська бандура, і сам жанр романсу тут є знаком приналежності до боярської знаті

Мирослави. Найбільш напруженим моментом внутрішньої душевної боротьби стала кульмінація («О жорстокая доле!» [49, с. 159]). Тут звук до# із «сексти доли» співвідноситься із сі b замість очікуваного і пов'язаного зі словом «доля» ля#⁷⁵. Утворена зменшена септима ре мінору, вписана в гармонії великого мажорного квінтсекстакорду від звука мі b та альтерованого (зі зниженою квінтою) малого мажорного септакорду від звука ля, звучить щемливим напруженим запитанням без відповіді (приклад 12).

Висновок романсу трагічний: закінчення у бемольних сі b мажорі — ре мінорі зі словами «Нащо я мушу ще жить?».

Неочікувана зустріч з Максимом, взятим у полон, призводить до нового етапу музичного розвитку. У лейтмотиві героя з'являються тритони — інтонації розпачу і невпевненості («Що діється з тобою.» [49, с. 161]), тема кохання набуває химерного хроматизованого вигляду (перед словами Максима «Пізно, пізно, Мирославо!» [49, с. 164]). Хлопець не хоче жити, але Мирослава вмовляє і надихає його боротися за свободу і щасливе кохання.

Вона ж придумує шлях порятунку Максима за допомогою перстня Бурунди («Дивись сюди: цей перстень <...> знак безпечного проходу. Візьми ж його й тікай на волю!» [49, с. 165]). У пориві самопожертви дівчина думає лише про життя коханого і не переживає за свою безпеку. Розуміючи, що монголи її викриють і вб'ють, вона мужньо відповідає Максиму: «Я раду дам собі» [49, с. 166]. Максим відмовляється рятувати життя ціною життя коханої. В оркестрі з новою силою «розквітає» тема кохання (*Allegro non troppo*) [49, с. 166]. У короткому дуеті взаємне почуття стверджується з новою силою.

У наступному епізоді Мирослава знову проявляє мудрість і виводить сцену зі статичної суперечки між Тугаром Вовком і Максимом (протистояння лейтмотивів боярина і золотого обруча) у динамічне русло розгортання подій (*Andante* «Тату!<...> Візьми мене з собою до тухольців. Я поможу тобі в пере-

⁷⁵ Бемольна сфера — знак боярина і боярського походження Мирослави, а дізна — щасливої долі з Максимом.

говорах. Вони послухають мене» [49, с. 172])⁷⁶. У тематизмі дівчини мелодизована послідовність секстакордів, похідних від лейтмотиву золотого обруча (знак тухольської громади) закінчується раптовим збільшеним тризвуком і повзучими вниз бемольними хроматизмами боярина у басу.

У короткій сцені прощання (*Allegretto* [49, с. 173]) «секста доли» у партії Мирослави повторюється Максимом із закінченням мотиву на «мі» — звуковому символі коханої. Гімнічна тема кохання, яка знову з'являється в оркестрі, на кульмінації раптом завершується спотвореним хроматизованим варіантом мотиву — знаком віщого передчуття: Максим відчуває, що востаннє бачить кохану і назавжди прощається з любов'ю і життям.

Коротким пророчим аріозо Максима закінчується картина. Прагнення до життя і любові (тема кохання в оркестрі) неможливе через страшні кайдани, якими опутали юнака у неволі. Останні слова юнака («помер би я за вільну мить!») передбачають трагічний фінал опери — загибель Максима під час втечі з полону — і стверджуються відчайдушно різкими, агресивними хроматичними сплесками гармоній у партії оркестру.

У центральній сцені шостої картини⁷⁷ знаходить розв'язку основний психологічний конфлікт дівчини. Вагання між батьком та боярським походженням переможені прагненням дівчини бути зі своїм народом (тухольською громадою) і коханим Максимом. Провідне значення відважного і сміливого образу Мирослави як одного з основних рушіїв драматургії опери проявляється, зокрема, й у тому, що тут вона перша починає сцену. Мирослава звертається до тухольців зі словами привіту та доброю звісткою про те, що Максим живий («Здорові були, чесна громадо! Дозвольте перш за все сказати вам, що ваш Максим живий, здоровий» [49, с. 187]). Елементи синтезу в тематизмі, пов'язаному з образом дівчини, свідчать про продовження завершального

⁷⁶ У цій сцені відчувається репризність з першою картиною, коли Мирослава припиняє сварку Максима і Тугара нагадуванням про ведмежі лови.

⁷⁷ Картина має тричастинну будову: сцена з Захаром Беркутом і його епічна оповідь про «Сторожа» — прихід у табір тухольців Мирослави разом з Тугаром Вовком — сцена з Захаром Беркутом і тухольцями (молитва Дажбогу).

етапу в розвитку її образу⁷⁸. Поява дівчини супроводжується короткою гармонією в оркестрі. У цьому акорді (малий мінорний септакорд від звука фа#) поєднані всі значимі звуко-символи образу: звуки ля — до# (із «сексти долі»), звук мі — символ Мирослави («Здорові були» [49, с. 187]). Але закінчення фрази збільшеним тризвуком (знак боярина Тугара і його свити) на звуці мі («чесна громадо!») показує, що внутрішня боротьба ще не закінчена. Дівчина намагається пом'якшити людей і Захара Беркута для переговорів з Тугаром Вовком, розуміючи, що від їх результату буде залежати життя й воля коханого хлопця. Коли під час розповіді з її вуст про Максима в оркестрі звучить лейтмотив «золотого обруча», значимість її слів зростає і сприймається як звернення до всієї громади. Дівчина вже майже відчуває себе її частиною.

Переламний і завершальний момент в розвитку образу Мирослави є кульмінацією картини. Донька благає батька не повертатися до монголів і після його відмови рішуче приймає сторону тухольців, розриваючи зв'язок зі зрадником народу («Прощай же, тату! Прощай навіки! Я... Не вернуся більш до тебе <...> Не можу я бути зрадника дочкою!» [49, с. 199–200]). Активне співставлення великого мажорного (заснованого на основних звуко-символах Мирослави — до (до#), мі (мі b), ля — та великого збільшеного септакордів (з тризвуком — символом золотого обруча та з тризвуком — символом боярина Тугара Вовка усередині) загострюють конфліктність ситуації. У найнапруженіший момент («Не хочу я бути зрадника дочкою!» [49, с. 200]) у тематизмі сплітаються звучання збільшеного тризвука, мотиву «зради» (у вокальній партії), великого мінорного септакорду від звука «до» на тлі басового «фа». Коли Захар відповідає Мирославі: «Будь замість сина мені» [49, с. 200], — у його партію «прокрадається» збільшений тризвук — чужий для голови тухольців елемент. Але Мирослава не дає розгорнутися сумнівам старого тухольця і пропонує сміливий план звільнення Максима («Твій син не буде стра-

⁷⁸ Певні елементи репризності і, фактично, завершення лінії кохання спостерігалось у п'ятій картині опери.

чений» [49, с. 201]). Золоте коло Дажбога — знак Божої волі — повертає картину до епічно-розповідної репризи — молитви за перемогу над ворогом.

Під час трагічної розв'язки у восьмій картині чуються страшні голосіння Мирослави. Смерть Максима у символіко-міфологічному ракурсі сприймається як акт жертвоприношення заради перемоги над ворогом. Останні слова дівчини («Не йди, не йди од нас! Максиме!» [49, с. 241–242]) наче спонукають слухача уявити, куди, у який інший світ переходить душа хлопця-героя, що «йде од нас», стираючи кордони між життям і смертю і спрямовуючи її у вічну пам'ять і славу. Страшне горе Мирослави відсторонюється проголошенням ідеї перемоги над ворогом завдяки єдності громад і її незмінному символу — золотому обручу.

Інтерпретація Борисом Лятошинським образу Мирослави в опері «Золотий обруч» має полісемантичне значення. В ідейній концепції твору дівчина уособлює ідеальне світле життєтворче начало, символ вірного кохання, відданості своєму народу і вітчизні. У драматургії опери цей персонаж виконує функцію динамізуючого начала для подолання статичності сценічних ситуацій та активізації розвитку. Семантика психологічного становлення образу пов'язана з поступовим перетворенням неприступної красуні — боярської доньки — у палко закохану дівчину, справжню патріотку рідного краю. Внутрішня неоднозначність, постійна змінність характеру дівчини відображена через символіку музичних структур, які надають семантичній визначеності тематизму образу Мирослави.

2.4. Вокальна партія Мирослави в опері «Золотий обруч»

Бориса Лятошинського: особливості виконання.

В опері «Золотий обруч» починається створення масштабних вокальних образних характеристик героїв, які передбачають тривале становлення і розвиток. Б. Лятошинському вдалося втілити у цій героїко-епічній драмі приголомшливі за своєю інтонаційною своєрідністю та психологічною експресією вокальні амплуа: спокійного та мудрого лідера тухольської громади Заха-

ра Беркута, який є напівмістичним посередником між людьми на землі і Божими на небі; відважного, мужнього, сміливого, і, водночас, ніжнього і відданого коханню хлопця Максима — сина Захара Беркута; владолюбного, самовпевненого й пихатого боярина-зрадника Тугара Вовка.

Одним з найяскравіших вокальних образів опери є Мирослава — донька боярина Тугара Вовка. Її партія — велика⁷⁹ і складна для виконання. Вона насичена експресією і динамікою становлення. Психологічна характеристика дівчини значно змінюється протягом розгортання сюжету. В опері вирують душевні вагання Мирослави між любов'ю до батька-зрадника і вірністю рідному народові. Важливим для композитора було показати народження, зростання і розквіт кохання у душі дівчини. Виконавиця партії Мирослави повинна враховувати динамічність становлення образу, змінність та неоднозначність психологічного стану героїні, значні технічні складності.

Партія Мирослави є найбільшою жіночою партією в опері. Мирослава — дочка боярина Тугара Вовка. Одразу з першої появи героїні ми розуміємо, що вона — незвичайна та особлива. Мирослава — не зніжена батьками боярська дочка, а відважна і смілива дівчина, яка разом з чоловіками бере участь у ловах на ведмедів і не боїться небезпеки.

Ця дівчина — мужня і віддана патріотка рідної землі. Коли Мирослава розуміє, що її батько став зрадником, вона залишає батьківський дім і долучається до боротьби українців з монгольською навалою разом з тухольською громадою.

Образ Мирослави Б. Лятошинський змальовує з великою любов'ю і ніжністю. Вона є втіленням жіночності, ніжності, ліричності, але й водночас її образ наповнений сильним, рішучим духом, відчуттям ідентичності, цінності рідного народу і рідної землі. Головне для дівчини — це діяти так, як підказує сумління і серце, і завжди бути вірною собі.

⁷⁹ Мирослава з'являється на сцені у першій, третій, п'ятій, шостій та восьмій картині.

Партія Мирослави має діапазон від ре першої до сі b другої октави. Тобто написана для ліричного чи лірико-драматичного сопрано. Партія має складний гармонічний та інтонаційний склад, вимагає від виконавиці високого рівня володіння технікою звукоутворення та співацьким диханням, оскільки включає багато технічних, теситурних, ритмічних складнощів.

За сюжетом боярський почет вирушає на полювання на ведмедя і Мирослава супроводжує батька у складі боярської виправи. Тут її вперше бачить Максим і між молодими людьми одразу спалахує взаємна симпатія. Максим приєднується до бояр, щоб бути поруч із Мирославою. Барліг ведмедя першою випадково виявляє Мирослава. Вона трубить у ріг, і на допомогу з'являється Максим. Він запекло б'ється зі звіром і перемагає його. Над трупом ведмедя відбувається визнання кохання між ним та врятованою дівчиною.

Вперше вона з'являється в опері в першій картині першої дії.

Звучить невелике тріо (Мирослава, Максим, Тугар Вовк). Вокальна партія Мирослави — в середній та високій теситурі. Ритмічна і мелодійна мова — лірично-споглядальна. Фрази широкі, за рахунок стрибків у вокальній партії на широкі інтервали та використання тріольності досягається ефект повітряності, розлогості, споглядальності багатогранної природи тухольського краю.

З технічного боку партія насичена складними інтонаційними та технічними ходами: в першому і другому такті одразу два стрибки на квінту та на кварту вгору із середньої до перехідної, а потім і до високої теситури є досить складними з урахуванням, що ці ходи повинні бути заспівані на legato. Схожі інтервальні звучання використовуються до кінця уривка.

У фразі «Який стрункий та гарний!», де Мирослава вперше побачила Максима, відчувається певна стривоженість та піднесеність за рахунок шістнадцятих та інтонаційного спрямування мелодії вгору. І далі у фразах, де Мирослава вмовляє батька вибрати у помічники Максима, теж зберігаються більш речитативні, короткі фрази із короткими тривалостями.

У сцені полювання дві перші фрази Мирослави «Рятунку! Рятунку!» написані близько до реального гукання по допомогу, у доволі високій теситурі зі стрибком вниз, що ілюструє знесиленість і страх.

Далі йде уривок, коли Максим рятує Мирослава від страшного дикого звіра. Звучить невеликий дует закоханих героїв.

Мелодія партії Мирослави стає більш плавною, широкою. Інтонації та акценти у вокальній партії підкреслюють емоційний стан героїні. Починається уривок у середній та перехідній теситурі і хвилеподібно поступово піднімається вгору до кульмінаційної фрази: «О, визволитель мій!». Фраза починається з ля другої октави, на короткий час спускається вниз, а потім стрімко іде вгору на фа-дієз другої октави. І тут в партії Мирослави вперше звучить лейтмотив кохання Максима і Мирослави, який стане одним із найголовніших в опері.

З появою Тугара Вовка емоційний градус музичного тексту — більш спокійний і подібний до побутової розмови, що ми і бачимо у наступних фразах Мирослави: музичний текст написаний у середній та низькій теситурі без великих стрибків, ритм спокійний, використання тріольності максимально близьке до мелодекламації, де героїня розповідає про свого рятівника. Далі, на фразі: «Так тату, так! Мерщій же визнач нагороду цьому відважному молодикові!», — у музичному тексті переходить на шістнадцяті тривалості, ілюструючи стурбованість та емоційну піднесеність героїні, яка вмовляє батька нагородити Максима за його сміливість.

Далі героїня з'являється у третій картині другої дії.

Охоронець привозить до Бурунди двох відвідувачів із зав'язаними очима: Тугара Вовка та Мирославу. Тугар повідомляє начальнику, що готовий піти на татарську службу. Мирослава вважає дії батька зрадою. Перша фраза: «О сором! Сором!», — її вокальної партії починається акцентованою нотою соль другої октави на forte, далі мелодія іде до фа# і спускається у середню теситуру. Ця інтонація секунди (соль, фа-дієз) є проявом жалю, гострого душевного болу за ганебну зраду батька. У наступних музичних фразах Ми-

рослава звертається до батька з осудженням і гнівом. Фраза починається з висхідного стрибка на сексту, з різкої шістнадцятої ре із-за такту до акцентованого соль \flat другої октави. Вокальна партія цього уривка звучить на нюансі forte, наповнена стрибками на великі інтервали (сексти та септими у висхідному та низхідному русі), акцентовані ноті, пунктирний ритм — усе це виражає інтонації відчайдушного крику Мирослави у спробі достукатися до сумління Тугара Вовка та відчуття огиди до можливості піти на поступки ворогу.

Коли все ж таки батько примушує Мирославу прийняти золотий перстень із рук начальника татарського загону Бурунди, відповідь героїні: «Дякую...» — звучить сухо, на ріано, у середньому регістрі. Цю інтонацію підкреслює тріольний ритм, який передає відчуженість та надломленість героїні. І тільки коли Бурунда та Тугар Вовк ідуть, Мирослава, залишившись сама, розкриває своє горе криком розпачу та безсилля, спрямованого до вищих сил. Цей уривок є дуже драматичним, емоційним: звучить рішучий висхідний стрибок на малу сексту, на ля \flat другої октави на слові: «Ганьба!». Кожна наступна фраза секвенційно (спочатку на малу секунду, а потім ще на велику секунду) піднімається вгору, а потім звучить фраза-кульмінація, момент найбільшого напруження: «Скарай мене!», де мелодія виходить на четвертну з крапкою ля другої октави, виражаючи відчай, безвихідь героїні. Остання фраза: «Скарай на смерть!» — звучить уже в середній теситурі, на одній ноті (ля \flat першої октави), передаючи безсилля та безвихідь ситуації, в якій опинилась дівчина. Далі в оркестрі декілька разів звучить лейтмотив кохання Мирослави та Миксима, ще більше підсилюючи драматичний ефект сцени.

П'ята картина другої дії відкривається сольним номером — аріозо Мирослави. Табір татар. Героїня сидить біля намету і тужить за коханим. Вступ до аріозо викладений у фактурі арпеджіо, темп Andante, нюанс ріано. Б. Лятошинський зазначив, що цей номер виконується у супроводі українського народного інструменту торбана. Відтак, з перших акордів вступу вчувається автентичний народно-пісенний характер цього номеру. Характер вокальної

музики на початку доволі спокійний, споглядально-тужливий. Вокальна партія у першій фразі номеру іде на малу сексту вгору, неначе наповнюючи мелодію інтонацією туги та смутку, і потім плавно іде вниз, ніби затримуючись на тріолі у кінці. Друга фраза, де Мирослава вже згадує Максима, починається з ля другої октави, створюючи своєрідний емоційний сплеск. Далі мелодія вокальної партії заспокоюється, знову переходячи у споглядально-тужливу пісню. Фраза «Може, десь серед поля ворон над трупом сидить» дуже подібна за мелодійною будовою до початку аріозо, таким чином створюється ефект куплетності, ніби Мирослава починає співати другий куплет своєї розповіді, але несподівано наступає кульмінація номеру. Нею стає фраза: «О жорстокая доле!». Композитор використовує максимально високу теситуру, яка утримується доволі довго. Розпочинається фраза на ля другої октави на *ріано*, переходячи до *сі б*, на слові «жорстокая» Лятошинський використовує акцентовану ритмічну групу тріолі, підкреслюючи гостроту і нескінченність страждань Мирослави. Далі мелодія робить ще один емоційно насичений стрибок вгору на малу сексту вгору до *сі б* другої октави, тут вже звучить нюанс *fortissimo*: героїня вже не може стримати своїх емоцій, майже через ридання виражає усю глибину своєї журби та самотності. Потім через стрімке *diminuendo* фраза спускається до до-діеза першої октави і закінчується на нюансі *pianissimo*, виражаючи стримане ридання. Остання фраза аріозо звучить приглушено на *ріано*, у середній теситурі, з тріольним уповільненням в кінці, показуючи емоційну виснаженість героїні.

Далі, за сюжетом, Тугар Вовк разом із монголами приводить до намету Мирослави полоненого Максима. Мирослава потайки вмовляє взяти перстень, з яким він може вибратися з табору, але Максим відмовляється. Тим часом тухольці обійшли долину і оточили табір монголів. Ті, розуміючи, що потрапили у пастку, готові повернути Максиму свободу, якщо жителі села відпустять їх. Але Максим готовий загинути як заручник, аби тільки тухольці не

дали татарам дорогу. Мирослава переконує батька піти до тухольців за перемовника і спробувати все ж таки врятувати коханого та свою честь.

Після помірного темпу глибоко зворушливого аріозо Мирослави настає різка зміна характеру музики і вокальної мови героїні, звучить досить великий дует Мирослави і Максима. Музичні фрази героїні стають насиченими пунктирними римами, більш дрібними тривалостями, вокальна лінія стає більш нерівною, характеризуючи різкі зміни емоційного стану. Вокальні фрази зберігають мелодичність, але стають більш близькими до живої розмови, відображаючи всі грані характеру Мирослави. Спочатку це емоція неочікуваної радості від шансу знову побачити Максима на початку дуету: «Що діється з тобою, мій гордий беркуте?», — тут її фрази більш короткі, декламаційні. Потім, коли Максим намагається викрити її у зраді проти тухольців, Мирослава переконує його у своїй гідності і чесності, разом з цим і музичні фрази героїні стають більш мелодійно визначеними, розширюється їхній діапазон: «О, не ганьби мене коханий». Далі вокальна партія Мирослави тримається у середній, перехідній, рідше у високій теситурі. Так Б. Лятошинський через вокальну партію майстерно передає інтонації живої розмови героїні та зміни її емоційних станів.

Третя дія, шоста картина. До тухольців приходить Тугар Вовк із дочкою і викладає пропозицію татар: якщо жителі села відкриють їхнім військам шлях, татари звільнять Максима.

Мирослава перша звертається до тухольської громади і Захара Беркута, вона повідомляє, що Максим живий, і до останнього гідно бився з ворогами і потрапив у полон лише через підступ татар. Вокальна партія Мирослави у цьому фрагменті написана у речитативно-оповідній формі. Композитор за рахунок ритму та теситури підкреслює ключові слова у фразах героїні. Найважливішими у цій частині стають фрази: «О, що ж мені робити? Куди свій сором заховати?». Мелодія вокальної партії тут переходить у верхню перехідну теситуру, має акцентовані ноти та пунктирний ритм, підкреслюючи збентеженість та сором за батька.

Наступний епізод, коли Мирослава намагається переконати Тугара Вовка все ж не вертатися до татар, зберегти гідність перед собою і громадою, викладений у стрімких, рваних фразах, насичених дрібними тривалостями та пунктиром. Це ілюструє інтонацію великої схвильованості і відчаю Мирослави, яка до останнього хоче врятувати рідного батька від безчестя та смерті. Тухольці виганяють Тугара як відступника і зрадника своєї батьківщини, тож героїня, зрозумівши, що більше не може йти на угоду зі своєю совістю, наважується на рішучий крок — вирішує залишитися у таборі тухольців і благати Захара прийняти її за свою дочку.

Цей момент є найемоційнішим для партії Мирослави у цій картині. Фрази «Прощай же, тату! Прощай навіки! Я ... не вернуся більше до тебе!» написані у найвищій теситурі у цій картині (спочатку вихід на ля ♭ другої октави, а потім і на чисте ля). Композитор використовує термін «*con desperate*» з відчаєм, для виконання цього уривка, майже кожна нота підкреслена акцентами. Наступні рази вже звернені до Захара Беркута: «Будь ти тепер мені вітцем! Не можу бути зрадника дочкою!». Тут теж зберігається верхня теситура та емоційний пік сцени. Остання фраза Мирослави: «Твій син не буде страчений! Я передам йому цей перстень і буде путь йому одкрита!» — звучать вже більш спокійно, розспівно, вокальна партія переходить до середньої теситури, ілюструючи усвідомлення Мирослави, що тепер її совість чиста і надія на врятування Максима ще існує.

Третя дія, восьма картина. Тухольці повалили «Сторожа» — чудодійну скелю, і табір монголів починає затоплювати водою. У таборі паніка. Тухольці радіють з приводу затоплення татарського війська. Втім, у розвитку партії Мирослави водночас настає один з найдраматичніших фрагментів в опері — героїня розуміє, що разом із татарами загинув і її батько, і доля коханого Максима залишається невідомою. На фоні переможного хору тухольців у Мирослави звучить соло, наповнене великим трагізмом та неймовірною емоційною напруженістю: «Усіх п'янить завзяття перемоги, а в мене туга, біль пекучий».

Цей фрагмент є найскладнішим у всій партії з точки зору техніки виконання і ступеня драматичної насиченості. Тут Мирослава розкривається не тільки як ліричний, а і як глибоко драматичний персонаж, який переживає гострий особистісний конфлікт: радість від спостереження довгоочікуваної перемоги над ворогом одночасно з усвідомленням, що разом з татарами загинув і її батько. Цей конфлікт розділяє її душу навпіл.

Соло доволі велике за обсягом, триває 21 такт. Майже весь час вокальна партія тримається у високій та перехідній теситурі, зберігається рівний стриманий ритмічний малюнок і нюанс *forte* та *mezzo forte*, що вимагають від співачки високого рівня володіння виконавською технікою та великої фізичної витримки. Також додаткового драматичного ефекту сцені додає контраст між звучанням трагічно-стриманої партії Мирослави та радісним тріумфуванням переможного хору тухольців.

У другій половині восьмої картини, серед охопленого хаосом татарського війська, Мирослава раптом помічає коханого Максима, який намагається врятуватись від погоні татар і стикається у нерівній боротьбі з ворогом.

У цьому уривку вокальна партія Мирослави представлена окремими короткими емоційними фразами-вигуками, які ілюструють глибокій відчай і переживання за долю коханого.

У фіналі опери, коли вже стало відомо, що Максима важко поранено, героїня співає гостро-драматичну фразу: «Несуть! Несуть мого Максима! Батьку! Батьку!», — яка наповнена стрибками на великі інтервали, використовуються виходи до крайніх високих нот у партії, підкреслених акцентами, зберігається швидкий темп.

Коли ж нарешті смертельно пораненого Максима приносять до Мирослави та Захара Беркута, композитор відводить героїні лише декілька коротких, але яскраво-драматичних фраз, які за інтонацією нагадують безутішні ридання: «Не йди, не йди од нас!».

Остання фраза Мирослави в опері: «Максиме!», — коли вже герой помирає, звучить як непримиренний оклик героїні, наповнений великим трагізмом, що застигає у просторі без відповіді.

Вокальна партія Мирослави в опері «Золотий обруч» Бориса Лятошинського є емоційною, експресивною завдяки значним змінам настроїв і станів, відзначається багатою палітрою психологічних нюансів. Вона вимагає від співачки високого рівня виконавської майстерності. Притаманні мелодичному розвитку значні перепади звукової динаміки, темпів вимагають складної роботи над гучністю голосу та силою видобування звука.

Опрацювання психологічних складових образу Мирослави передбачає роботу над тембровим філіруванням голосу. Технічні складності, які полягають в інтонуванні великих інтервальних стрибків, політональному поєднанні вокальної та оркестрової партій, поліладовості під час ансамблів (тріо з першої картини), висувають перед співачкою особливі вимоги до чистоти інтонування та відчуття ансамблю.

ВИСНОВКИ

Ренесанс національного музичного мистецтва 1920-х років був обумовлений інтенсивним розгортанням творчих процесів у другій половині XIX — початку XX століть. М. Лисенко — композитор і піаніст з європейською освітою — першим стає на шлях активного залучення української музики у європейський культурний простір. Вже у консерваторських роботах у Лейпцигу (Українська сюїта у формі старовинних танців на основі українських пісень, тв. 2), у наступних романтичних опусах другої половини XIX століття, символістських, неокласичних рисах композицій початку XX століття були закладені основні принципи його творчості: шлях до створення національного музичного стилю та стилістики (музичної мови) як складової сучасного європейського мистецтва.

Духовними послідовниками М. Лисенка стали композитори молодшого покоління. У творчості К. Стеценка, М. Леонтовича, Я. Степового, Я. Яциневича, С. Людкевича, Ф. Колесси О. та Н. Нижанківських продовжується становлення професійної української школи. Розширюється і поглиблюється образний, ідейний діапазон музики. З'являються жанри симфонічної поеми (Ф. Якименко, С. Борткевич), симфонічної рапсодії, фортепіанного тріо (В. Барвінський), фортепіанного концерту (С. Борткевич), хорової поеми (К. Стеценко), індивідуалізується трактування фортепіанної мініатюри (С. Борткевич, В. Барвінський, Ф. Якименко). Розмаїтою стає стильова спрямованість. Романтичні, постромантичні інтенції (у творчості С. Борткевича, С. Людкевича, О. Нижанківського), співіснують з імпресіоністичною барвистістю (В. Барвінський, М. Леонтович, К. Стеценко), неокласичним піднесенням до високої ідеї (К. Стеценко), символічною грою образних і стилістичних нюансів (Ф. Якименко, Я. Степовий).

Наприкінці другого десятиліття, коли тривають активні державотворчі процеси та становлення Української православної автокефальної церкви (1917–1920), українська музика вже спирається на досить значні здобутки у різних жанрах і формах. З початком політики українізації, проголошеної у 1920-х роках, активно створюється та розвивається інфраструктура культурного і мистецького життя. Велику організаційну роботу у цій сфері проводили провідні українські композитори — М. Леонтович, К. Стеценко, Я. Степовий, П. Козицький, М. Вериківський. Відкриваються стаціонарні у Харкові, Києві, Одесі і пересувні оперні театри, з'являються концертні колективи й установи, відновлюється робота трирівневої системи музичної освіти: музична школа — музичний технікум — вищий навчальний заклад.

Вирішальну роль в організації творчих процесів та їх національній визначеності відіграло Музичне товариство ім. М. Леонтовича. Засноване на початку 1922 року, за п'ять років свого існування воно зібрало навколо себе більше 1000 творчих колективів. МТЛ розповсюджувало свою діяльність у різних культурно-мистецьких сферах: збереження спадщини, навчання та творчі експерименти, виконавство та просвітництво. Видатним осередком на базі Товариства стала Асоціація сучасної музики під приводом Б. Лятошинського. Влаштувалися творчі вечори сучасної музики («Суботи»), ініціювалося знайомство з музикою західноукраїнських композиторів («Галицькі музичні вечори»). Представницьким органом Товариства став журнал «Музика» (засновано у 1923 році).

Композитори 1920-х, натхненні бурхливою динамікою змін повсякденного життя, шукають нові підходи до творчості, стають на шлях вияву індивідуалізму музичного мислення. Оригінальність у реалізації задумів проявилася у царині духовної музики. Стильові і стилістичні новації у цій сфері мали широкий діапазон від застосування спрощеної фактури гетерофонії триголосного кліросного співу у творах П. Демуцького, новаторських методів опрацювання духовних піснеспівів М. Леонтовича і К. Стеценка до сміливих авангардних експериментів з музичною стилістикою у композиціях М. Вериків-

ського та П. Козицького. Однією з провідних сфер у 1920-х стає камерно-інструментальна і камерно-вокальна творчість. У жанрі солоспіву символістською образною багатозначністю та сміливим пошуком власної системи організації музичної стилістики відзначаються романси Б. Лятошинського, М. Вериківського П. Козицького. У найяскравіших творах симфонічної музики закладаються основні типи сучасного українського симфонізму: лірико-епічний (Друга симфонія Л. Ревуцького), конфліктно-драматичний (Увертюра на чотири українські народні пісні Б. Лятошинського).

Становленню національної оперної творчості у 1920-х роках сприяв ряд факторів:

- відкриття стаціонарних оперних театрів у Харкові, Києві, Одесі, заснування пересувних труп;
- виховання високопрофесійних артистів-співаків, інтенсивний розвиток вокальної виконавської школи;
- визначення функції опери як виховного і пропагандистського жанру нової соціально-політичної реальності з посиленням державного контролю над змістом оперних постановок;
- політика українізації, завдяки якій у музичний театр були залучені світоглядні ідеї, актуальні для української спільноти, українська мова (лібрето), сюжети з національної історії, опора на фольклор.

У першій українській моноопері «Іфігенія в Тавриді» К. Стеценка увагу митця привертає можливість детального музичного «дослідження» психології жіночого образу. Услід за текстом Лесі Українки композитор розгортає полісмісловне полотно драматичної сцени. У ньому декадансові мотиви зневіри і покірності долі переплелися з неокласичним конфліктом між почуттями Іфігенії і обов'язком служіння Батьківщині у статусі головної жриці храму Артеміди (хори служниць культу). Героїчний порив прометеївської богоборчої сили згасає у безперервній нервовій напруженій змінності емоційно-психологічних станів дівчини. Монологічно-декламаційний стиль інтонування вокальної партії Іфігенії розгортається на тлі витонченого тембрового, ла-

дово-гармонічного звукопису оркестру з застосуванням діатонічних ладів, складної акордики і тембровою індивідуалізацією партій інструментів.

Серед репертуарних творів оперних театрів тих років — композиції героїко-драматичної тематики, пов'язаної з історією українського народу, його визвольними рухами під приводом легендарних особистостей.

Дума про Самійла Кішку надихнула Б. Яновського на написання однойменної опери. Сюжет, розгорнутий в романтичному ракурсі пригод, подорожей і перемоги справедливості над злом, утілює національно-патріотичну ідею визволення народу з турецької неволі під приводом легендарного козацького героя-ватажка. Використання фольклорного мелосу (українських дум і історичних пісень, особистих композиторських записів східних наспівів), колористична оркестрова партія (образ моря), захопливе розгортання подій, патріотична ідея визначили значимість опери для ствердження сучасного музично-сценічного мистецтва.

Трагічна тема втрати духовних ідеалів, вимушеної зміни світогляду під час страшних соціально-політичних зсувів (жовтневий переворот) талановито розкрита в опері «Розлом» В. Фемеліди. Композитор вдало обирає яскраві й точні інтонаційно-тематичні характеристики основних дійових осіб опери. Їх складна взаємодія, контрапункт, взаємовплив та конфліктне зіставлення разом із майстерним володінням оркестровими барвами (образ моря) визначили новаторство драматургії, динамічність становлення композиції з безперервним наростанням до піднесеної кульмінаційної розв'язки наприкінці опери.

Різнопланові характеристики отримують жіночі персонажі в операх 1920-х років. Драматизм спогадів Іфігенії («Іфігенія в Тавриді») і чистота душевних поривів Тетяни Берсенєвої («Розлом»), ліризм і готовність до боротьби за свободу бранки Марини («Самійло Кішка») і звабливість Ядвіги («Кармелюк» В. Костенка) — емоційність, імпульсивність дівочих перевтілень відіграють важливу роль у розбудові драматургії опери, акцентують сферу лірики і почуттів.

В опері «На русалчин Великдень» М. Леонтовича у Великодню Ніч русалки набувають людської подоби, можуть знову пережити різні відтінки живих почуттів: спрагу любові, насолоду від життям, безтурботність дитячого світосприйняття (фінал Першого розділу), муки й печалі, трагізм земного життя (сповіді русалок та хорів «співчування» подруг у Другому розділі), можливість жертвовного подвигу заради спасіння життя (нова русалка у Третньому розділі). Інтонаційно-тематична еволюція образу русалок від міфологічної фантастики через олюднення і знову повернення до природної фантастичної сфери пов'язана з перетворенням ладо-гармонічної сфери (динамічна взаємодія діатоніки і хроматики, тональності й атональності, колористичної і ладової функцій гармонії), символізацією персонажів опери (безособистісне позначення героїв — «козак», «перша русалка...»), музичних елементів («холодне» забарвлення бемольних і «олюднена» сфера дієзних звучань, жанрових структур (веснянка як утілення вічної сили відновлення природи, алюзія до теми В. А. Моцарта — символу духовного осяяння). Форма опери в цілому є відображенням переродження жіночих персонажів. З одного боку у ній відтворено динамізм через наскрізний розвиток тематизму. З іншого — втілена ідея тричастинної будови духовного хорового концерту: експозиція контрастних образів у першому, лірико-трагедійний другий й активний стрімкий третій розділи. Твір М. Леонтовича несе у світ енергію духовного очищення, неминучого відновлення життя, краси й утаємниченої енергії природи.

В опері «Хвесько Андибер» В. Золотарьова, порівняно з однойменною думою, розширюється і поглиблюється значення єдиного жіночого образу (Насті Кабачниці). Цей персонаж є одним з динамічних чинників музичного становлення. Саме у її партії відбуваються основні перетворення тематизму контрастних образних сфер (дуків-сребраників, козаків та Ганжи Андибера). Настя у сцені з дуками-сребрянниками співає їх «мовою» (вибагливі гармонічні звороти мажоро-мінору). Залишившись на самоті, кабачниця звертається до «народної» музичної лексики (пісенна куплетно-варіаційна форма з елементами народнопісенної підголоскової фактури, використання народних ла-

дів (еолійського, козацького). Настя впливає на жанрово-інтонаційну трансформацію тематизму Андибера. Поява ліричного елемента у героїчній музичній лексиці зближує образи кабачниці і козака-нетяги. Переродження героїв у вирі взаємного почуття стало поштовхом до перетворення бідного воїна у гетьмана. Чуттєве начало, яке з'являється завдяки Насті, охоплює Ганжу Андибера і призводить до сюжетного перевороту в опері, що підкреслює значимість і динамічну драматургічну функцію жіночого персонажу у композиції твору.

Найяскравішим досягненням українського музичного мистецтва першої третини ХХ століття стала героїко-історична драма «Золотий обруч» Б. Лятошинського. У творі образ центрального жіночого персонажу — доньки боярина Тугара Вовка Мирослави — розкритий композитором з особливим нахненням та пристрасністю. Він є одним з основних рушіїв музичного становлення. Згідно з сюжетом, дівчина проходить ряд випробувань між життям і смертю, повинна самотійно вирішувати складні екзистенційні питання і робити вибір. У її образі у полісмисловій єдності злито риси міфологічної жінки-воїна, люблячої та чуйної дитини знатного боярина, палко закоханої романтичної натури, справжньої патріотки свого народу. У більшості сцен за її участі — перше слово залишається за дівчиною. У тріо з першої картини (експозиція образу у контрапункті з тематизмом Тугара і Максима) Мирослава з'являється як романтична натура, зачарована красою гірського краю. Її інтонації, споріднені з музичною лексикою батька-боярина (збільшений тризвук, висхідні кварта), набувають індивідуальності завдяки підкресленню тональної і гармонічної значимості звука *мі* — знаку імені Мирослави. Щире ліричне почуття показане від його зародження до гімнічно-урочистого апофеозу у дуеті з Максимом наприкінці першої картини. Еволюція музичного образу дівчини пов'язана зі взаємопроникненням її мелосу з тематизмом Максима, піднесенням теми кохання і народженням на кульмінації спільної інто-

нації сексти (до#-ля)⁸⁰ — багатозначного символу духовного єднання двох споріднених душ. У третій картині продовжується розвиток тематизму Мирослави, враженої зрадою батька (переінтонування мотиву сексти і теми кохання у трагічному ключі). Неспокій у душі дівчини, обумовлений необхідністю робити вибір між любов'ю до батька-зрадника та відданістю рідному народу і кохання, втілений у політональному тематизмі романсу з п'ятої картини. Бемольні тональності, смислове (ладове) переосмислення сексти кохання на кульмінації звучить із запитальною експресією. Наступне хроматизоване спотворення теми кохання як передбачення трагічної розв'язки любовної драми (у сценах з Максимом у п'ятій картині) та зближення у шостій картині тематизму Мирослави з тризвуковим лейтмотивом золотого обруча — символом народного єднання задля боротьби з ворогом — стають основними віхами музичної характеристики дівчини — народної героїні.

У трагічній розв'язці фіналу опери, де сповнена експресивним відчаєм Мирослава втрачає і батька, і коханого, підкреслюється мотив самотності і вразливості чистої душі перед лицем страшних випробувань, приготованих людині долею.

Відтворення образу Мирослави на сцені потребує від виконавиці не тільки акторської майстерності, а й сильного, чуттєвого й яскравого голосу. Труднощі вокальної партії героїні пов'язані з експресивністю вираження почуттів, різкими перепадами настрою, раптовими змінами емоційних станів. Особливими контрастами та складністю інтонування відрізняються перша (тріо, сцена порятунку і дуєт), третя (сцена викриття батькової зради і розпачу, яка змінюється дуєтом з Максимом), шоста (кульмінаційне зречення батька-зрадника), восьма (найскладніший епізод — переживання Мирославою особистісної трагедії на тлі святкування тухольцями перемоги) картинах. Серед основних технічних ознак вокальної партії героїні є:

– великий обсяг партії;

⁸⁰ Ця інтонація не тільки відсилає до слова «доля», але й опосередковано нагадує про основні анаграми Бориса Миколайовича, пов'язані з прізвищами композитора та його дружини *Ля-Лятошський, До* (латинською С) — Царевич.

- складне емоційно-психологічно нюансування в залежності від сценічної ситуації;
- широкі стрибки, у тому числі зі зміною теситури під час співу *legato* (перша картина);
- різка зміна теситури з перехідної у високу і навпаки;
- довге перебування у високій теситурі з голосною динамікою співу, кульмінаційні моменти (восьма картина);
- перехід між різними емоційними станами (третя картина);
- темброве філірування та робота над силою голосу;
- політональне, поліладове поєднання голосів фактури, застосування контрастної поліфонії в ансамблях (тріо з першої картини).

Жіночі образи в українських операх 1920-х років є дієвими, активними складовими розгортання сюжету. Динамічність і принциповість, готовність брати участь у становленні колізії, впливати на хід подій відображена у значних тематичних перетвореннях, гнучкому нюансуванні емоційно-психологічних станів, провідній рушійній силі у драматургії творів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ

1. Андрієвський В. Микола Лисенко в соту річницю народження 1842–1942. Львів : Укр. вид-во, 1942. 63 с. URL : <http://histpol.pl.ua/ru/biblioteka/tematicheskie-podborki/natsionalno-osvoboditelnoe-dvizhenie?id=12054> (дата звернення 02.02.2024).
2. Архімович Л. Шляхи розвитку української радянської опери. Київ: Музична Україна, 1970. 374 с.
3. Белік-Золотарьова Н. Виконавське трактування фантастичних образів опери М. Леонтовича «На русалчин Великдень» [Електронний ресурс] // Музикознавча думка Дніпропетровщини. 2022. Вип. 22. С. 253–265. URL : <https://grani-print.dp.ua/index.php/mtd/article/download/570/484> (дата звернення 21.05.2023)/
4. Бондарчук В. Опера Бориса Лятошинського «Золотий обруч» у сценічній проєкції Дмитра Гнатюка // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. 2016. Вип. 114: Композитори і музикознавці Київської консерваторії у 1941-2010 роках. С. 312–327.
5. Бородавкін С. Оркестр в опері Б. М. Лятошинського «Золотий обруч» // Українське музикознавство (науково-методичний збірник) / упоряд. І. Б. Пясковський, ред. О. В. Торба. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2011. Вип. 37. С. 276–292.
6. Брэн И. Подлинно рабочий (К гастролям Украинского государственного оперного театра «ДРОТ») // Сталино. 1930. 19 апреля.
7. Веселовська Г. Життя сценічного твору: З історії першовтілення опери Б. Лятошинського «Золотий обруч» за повістю І. Франка «Захар Беркут» // Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство. 2006. Вип. 6. С. 47–54.
8. Вечірній Київ. 1929. 26 листопада. ІУМ354.

9. Вісті. 1921. № 11. ІУМ 347.
10. Гнатів Т. Володимир Фемеліди. Київ: Музична Україна, 1974. 40 с.
11. Гнидь Б. Історія вокального мистецтва. Київ : НМАУ, 1997. 320 с.
12. Гордійчук М. «Золотий обруч» // Музика. 1990. № 2. С. 6–9.
13. Гордійчук М. «На русалчин Великдень» // Творчість М. Леонтовича : зб. ст. / упор. В. Золочевський. Київ : Музична Україна, 1977. С. 37–62.
14. Гриськов А. «З капелою ж Стеценка я тут був» (До сторіччя перебування в Одесі Павла Тичини з капелою Кирила Стеценка) // Сорноморські новини: Одеська обласна громадсько-політична гадета. 2020. № 78. четвер, 8 жовтня 2020 року. URL : <https://chornomorka.com/archive/22196/a-14407.html> (дата звернення 20.05.2023).
15. Грінченко Мик. Музичні силуети. М. І. Вериківський // Музика. 1925. № 2. С. 82–87.
16. Гроно. Державний пересувний робітничий оперовий театр. «Кармелюк» — нова українська опера, музика В. Йориша // Звезда. 1929. 16 июня.
17. Грушевський М. Ілюстрована історія України. Репр. відтворення вид. 1913 р. Київ: [б.в.], 1990. [2], 524 с.
18. Довженко В. Нариси з історії української радянської музики : у 2 ч. Київ : Музична Україна, 1957. Ч. I. 376 с.
19. Довженко В. Нариси з історії української радянської музики : у 2 ч. Київ : Музична Україна, 1967. Ч. II. 563 с.
20. Драматург Я. Мамонтов про «Золотий Обруч» // Мистецька трибуна. 1930. № 16. С. 18.
21. Завальнюк А. Микола Леонтович. Листи, документи, духовні твори. До 130-ї річниці від дня народження. Вид. 2-е, доопраць. і допов. Вінниця : Нова книга, 2007. 272 с. : ноти, іл.
22. Завальнюк А., Мозгальова Н., Барановська І. Про відродження незакінченої опери М. Леонтовича «На русалчин Великдень» // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : щоквартальний науковий журнал. Київ : Міленіум, 2015. С. 136–141.

23. Загайкевич М. Вдруге — через 40 років // Музика. 1970. № 5. С. 7–9.
24. Золотарьов В. Хвесько Андібєр: опера на I дію. Клавір. Держ. вид-во України, 1929. 116 с.
25. Ізваріна О. Опера «Золотий обруч» Б. Лятошинського в контексті універсальї культури: зміна смислів інтерпретації // Культурологічна думка. 2016. № 9. С. 123–127.
26. Ізваріна О. Українське оперне мистецтво в історії національної художньої культури другої половини ХІХ — першої третини ХХ століття: [моногр.]. Київ : НАКККіМ, 2011. 236 с.
27. Історія української дожовтневої музики / [заг. ред. О. ШреєрТкаченко]. Київ : Муз. Україна, 1969. 588 с.
28. Історія української культури / [ред. І. Крип'якевича]. Київ : Либідь, 2000. 656 с.
29. Кияновська Л. Українська музична культура [Текст] : навч. посіб. Київ : ДМЦНЗКМ, 2002. 160 с.
30. Ковальська-Фрайт О. Символістські тенденції у програмних фортепіанних творах Ф. Якименка та Б. Лятошинського // Музична україністика: сучасний вимір. 2009. Вип. 3. С. 188–199. URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/handle/123456789/39415> (дата звернення 20.05.2023).
31. Козаренко О. «Квіти зла» або «Місячні тіні» // Музика. 2015. № 3–5. С. 22–23.
32. Козаренко О. Деякі тенденції розвитку національної музичної мови в першій третині ХХ століття // Українське музикознавство. 1998. Вип. 28. С. 144–154.
33. Козаренко О. Замість передмови // Борис Лятошинський. Романси 1920-х / авт.- упоряд. І. Савчук; Ін-т проблем сучас. мистецтва НАМ України. Київ — Ніжин: ПП Лисенко М. М., 2015. Вид. 2-е, перероб. і виправ. С. 5–6.

34. Козаренко О. Музична мова Б. Лятошинського в умовах стратифікації національного музично-семіотичного процесу // Українське музикознавство. 2000. Вип. 29. С. 116–124.
35. Козаренко О. Творчість Лисенка — диво самозростаючого Логосу // Український інтернет-журнал «Музика». 6 травня 2022 року. URL : <https://mus.art.co.ua/tvorchist-lysenka-dyvo-samozrostaiuchoho-lohosu/> (дата звернення 20.05.2023).
36. Козицький П. Про методи й музичне виробництво // Культура і побут. 1925. 5 липня.
37. Копиця М. Вибране: Монографічний збірник статей. Київ; Ніжин: ПП Лисенко М. І., 2018, 374 с.
38. Корній Л. Тарас Шевченко і Микола Лисенко: націокультурні та музично-стильові рефлексії // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2014. № 1. С. 15–25.
39. Корній Л., Сюта Б. Історія української музичної культури. Погляд крізь віки. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2011. 736 с.
40. Костенко В. Опера «Самійло Кішка» Б. Яновського // Валентин Костенко: музикознавчі праці, статті, матеріали (до 100-річчя від дня народження). Київ: Центрмузінформ, 1996. С. 104–113.
41. Кричинська О. Стильові аспекти розвитку європейської фортепіанної сюїти першої третини ХХ століття [Текст] : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2017. 273 арк.
42. Кузик В. Комітет пам'яті М. Леонтовича та музичне товариство ім. М. Леонтовича як феномен культури українського відродження 20–30-х років ХХ століття [електронне джерело]. URL : <https://web.archive.org/web/20070920153453/http://www.mau-nau.org.ua/kong/Odesa/Book2/Art38.htm> (дата звернення 20.05.2023).

43. Кулик В. Микола Леонтович і його «незавершена» опера. Український інтернет-журнал «Музика». 2021. URL: <http://mus.art.co.ua/mykola-leontovych-iyoho-nezavershena-opera/> (дата звернення 20.05.2023).
44. Леонтович М. На русалчин Великдень : Опера на 1 д. : Клавір / Лібрето авт. за казкою Б. Грінченка, муз. редакція М. Скорика. Київ : Музична Україна, 1980. 117 с.
45. Литвинова О. Оперна творчість // Історія української музики : в 6 т. / редкол.: М. Гордійчук (голова) [та ін.] ; АН УРСР, Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського. Київ : Наук. думка, 1989–1992. Т. 4 : 1917–1941 / [авт. тому: М. Беляєва, Т. Булат, Ю. Булка та ін.]; редкол. тому: Л. Пархоменко (відп. ред.) [та ін.]. 1992. 613 с. С. 347–378.
46. Лісецький С. (2014) Борис Грінченко і Микола Леонтович: праця над створенням української казки і української лірико-фантастичної опери «Я йшов туди, де гуркіт праці чути...» (до 150-річчя від дня народження Бориса Грінченка) : матер. Всеукр. наук.-практич. конференції (VI Грінченківські читання), (22 січня 2014 року, м. Київ). С. 203–213. URL :
47. Луначарский А. Оперно-балетный театр, его роль и значение // Рабочий театр. 1924. 18сентября.
48. Людкевич С. Музична мова в оригінальних хорових творах і опері «На русалчин Великдень» // Дослідження і статті. Київ: Музична Україна, 1976. С. 185–186.
49. Лятошинський Б. Золотий обруч. Опера. Клавір. Київ, [Б.д.]. 254 с.
50. Лятошинський Б. Романси 1920х / авт.-упоряд. І. Савчук ; Ін т проблем сучас. мистец. НАМ України. Вид. 2 е, перероб. і виправ. Київ; Ніжин : ПП Лисенко М. М., 2015. 292 с.
51. Малозьомова О. Оперні драми і колізії // Музика. 2015. № 3–5. С. 38–43.

52. Мараєв В. Михайль Семенко – скандаліст української літератури // Український інтерес. 24 червня 2019 року. URL : <https://uain.press/blogs/-646254-646254> (дата звернення 20.05.2023).
53. Москаленко В. Лекції по музикальній інтерпретації. Київ: Клякса, 2013. 271 с.
54. Муха А. Музично-театральна творчість // Історія української музики : в 6 т. / редкол.: М. Гордійчук (голова) [та ін.] ; АН УРСР, Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського. Київ : Наук. думка, 1989–1992. Т. 3 : Кінець XIX — початок XX ст. / [авт. тому: С. Грица, М. Загайкевич, А. Калениченко та ін.] ; редкол. тому: М. Загайкевич (відп. ред.) [та ін.]. 1990. 421 с. С. 140–191.
55. Новакович М. Знакова природа музики Бориса Лятошинського // Музикознавчі студії Інституту мистецтв Волинського національного університету ім. Лесі Українки та НМАУ ім. П. І. Чайковського. 2009. Вип. 4. С. 4–19.
56. Пархоменко Л. Хорова творчість // Історія української музики : в 6 т. / редкол.: М. Гордійчук (голова) [та ін.] ; АН УРСР, Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського. Київ : Наук. думка, 1989–1992. Т. 4 : 1917–1941 / [авт. тому: М. Беляєва, Т. Булат, Ю. Булка та ін.] ; редкол. тому: Л. Пархоменко (відп. ред.) [та ін.]. 1992. 613 с. С. 46–78.
57. Попович М. Нарис історії культури України : [посібник] ; Між-нар. фонд «Відродження». Київ: АртЕк, 1998. 727 с.
58. Ржевська М. На зламі часів. Музика Наддніпрянської України першої третини XX століття у соціокультурному контексті епохи. Київ : Автограф, 2005. 352 с.
59. Рябуха Н. Поетика звукового образу світу Б. Лятошинського (на прикладі фортепіанної творчості) // Культура України. Серія: Мистецтвознавство. 2015. Вип. 51. С. 26–39. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Kum_2015_51_5 (дата звернення 20.05.2023).

60. Савчук І. «Борис Лятошинський. Романи 1920-х»: nota bene у поствидавничих коментарях // Мистецтвознавство України. 2015. Вип. 15. С. 119–134.
61. Савчук І. Борис Лятошинський і польська культура. Комунікативні поля творчості: дис. ... доктора мистецтвознавства: 26.00.01; Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України, Київ, 2021. 447 арк. URL: http://www.mari.kiev.ua/sites/-default/files/inline-files/Diser_I_B_Savchuk.pdf (дата звернення 21.05.2023).
62. Савчук І. Інтертекстуальні зноски в трьох романах Б. Лятошинського на вірші китайських поетів // Науковий вісник Національної музичної академії імені П. І. Чайковського. 2006. Вип. 55: Маловідомі та забуті сторінки музичної історії України. С. 123–130.
63. Савчук І., Кравченко В. Деякі аспекти прояву національної компоненти у камерно-інструментальній творчості Бориса Лятошинського // Художня культура. Актуальні проблеми. 2022. № 18(1). С. 110–117.
64. Самойленко О. Музичний театр у діалозі з часом та у семантичному просторі сучасної культури // Часопис Національної музичної академії України імені П.І.Чайковського. 2010. № 2 (7). С. 11–19.
65. Самохвалов В. Борис Лятошинський / ред. Л. М. Мокрицька. 2-е вид. Київ: Музична Україна, 1973. 36 с. (Серія: Творчі портрети українських композиторів).
66. Сокирко О. Козацький шинок: міфи та історичні реалії. Yizhakultura [електронний ресурс]. 27.12.2018. URL : https://yizhakultura.com/material/20181227_1709 (дата звернення 21.05.2023).
67. Солов'яненко А. Становлення національних форм оперної режисури. К синтезу театральних традицій: київська сцена // Культура і сучасність : альманах. Київ : Міленіум, 2010. № 2. С. 177–181.
68. Станішевський Ю. Оперний театр Радянської України. Київ : Музична Україна, 1988. 264 с.

69. Тучинская Т. Мифопоэтическое пространство романсов Б. Лятошинского 1920-х годов // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв: Мистецтвознавство. 2015. Вип. 5. С. 123–134.
70. Українські народні думи та історичні пісні (Упоряд. П. Павлій, М. Родіна, М. Стельмах. Київ : Вид-во АН УРСР, 1955. 700 с.
71. Феєрія-казка «На русалчин Великдень» [Електронний ресурс]. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=txomO4kuWV4&t=2702s> (дата звернення 21.05.2023)/
72. Флейчук Х. Драматургічно-концептуальні доміанти опери Бориса Лятошинського «Золотий обруч» (постановка Львівського державного академічного театру опери і балету імені Івана Франка, 1970) // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2016. Вип. 114: Композитори і музикознавці Київської консерваторії у 1941–2010 роках. С. 296–311. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvnmau_2016_114_18 (дата звернення 21.05.2023).
73. Харченко Є. Метод анаграм як один із проявів інтертекстуальності музики Бориса Лятошинського // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2013. Вип. 86: Історія в особистостях. С. 295–307.
74. Хорове товариство ім. Миколи Леонтовича: історія та сьогодення [електронне джерело]. URL : <https://choircommunity.com.ua/choircommunity-history/> (дата звернення 20.05.2023).
75. Хренников Т. За творчество, достойное советского народа. Выступление на собрании композиторов и музыковедов г. Москвы // Журнал «Советская музыка», № 1, 1948 г. С. 54.
76. Черкашина-Губаренко М. Структурний аналіз оперного твору (стаття перша) // Часопис національної музичної академії імені П. І. Чайковського. 2009. № 2 (3). С. 58–67
77. Шейко В., Білоцерківський В. Історія української культури. Київ : Знання, 2009. 413 с.

78. Юрченко М. Духовна музика українських композиторів 20-х років ХХ століття. Київ : Видавництво імені Олени Теліги, 2004. 224 с.

ДОДАТКИ

Додаток 1. Список опублікованих праць за темою роботи

1. Ушаньова-Рудько, І. (2023). Виконавська інтерпретація вокальної партії Мирослави в опері «Золотий обруч» Бориса Лятошинського. *Науковий журнал «Художня культура. актуальні проблеми»*, 19(1), С. 186–191. [https://doi.org/10.31500/1992-5514.19\(1\).2023.283149](https://doi.org/10.31500/1992-5514.19(1).2023.283149)

2. Ушаньова-Рудько, І. (2023). Семантична інтерпретація образу Мирослави в опері «Золотий обруч» Бориса Лятошинського. *Мистецтвознавство України*, (23), С. 217–230. <https://doi.org/10.31500/2309-8155.23.2023.294867>

Додаток 2. Нотні приклади

Приклад 1

М. Леонтович. Опера «На русалчин Великдень»

№ 3. Поява першої русалки

Перший елемент в експозиції образу русалок —
холодних бездушних водяних створінь:

Moderato con moto *Туман застилає берег.*

Приклад 2

М. Леонтович. Опера «На русалчин Великдень»

№ 4. Заклик першої русалки

Другий елемент експозиції образу русалок —
міфологічних берегинь водойм:

Vivo
ПЕРША РУСАЛКА *mf*

Гей, ча_су не гай_те, ко_ха_ні сес_три_ці, з во_ди ви_ри_най_те, зі_йшов бі_ло_лиций! Гей!

Приклад 3

М. Леонтович. Опера «На русалчин Великдень»

№ 9. Квартет русалок

Алюзія до музики В. А. Моцарта —

символ духовного переродження, воскресіння русалок:

P.I
 - куй_ те про_ мін_ ня_ ми вуш_ ка і скро_ ні, цят_ куй_

P.II
 - куй_ те про_ мін_ ня_ ми вуш_ ка і скро_ ні, цят_ куй_

P.I
 - те про_ мін_ ня_ ми вуш_ ка і

P.II
 - те про_ мін_ ня_ ми вуш_ ка і

P.I
 I
 скро_ ні.

P.II
 скро_ ні.

mf

Приклад 4

В. А. Моцарт. Концерт для фортепіано з оркестром № 21 С-dur
Частина II (фрагмент репризи):

The image displays a musical score for the second part of the finale of Mozart's Piano Concerto No. 21, C major, K. 467. The score is presented in six systems, each containing a piano part and an orchestra part. The piano part is written in treble and bass clefs, featuring complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. The orchestra part is written in treble and bass clefs, providing harmonic support with sustained chords and rhythmic accompaniment. The key signature is C major (one sharp), and the time signature is 3/4. The score includes measure numbers 78, 81, 84, and 86, indicating the beginning of each system. The piano part starts with a dynamic marking of *tr* (trill) and *f* (forte). The orchestra part starts with a dynamic marking of *f* (forte). The score is a fragment of the rondo section.

Приклад 5

М. Леонтович. Опера «На русалчин Великдень»

№ 28. Сцена хору русалок, лісових страхіть і козака

Тема, у якій синтезовано інтонації козака (перші два такти)

і русалок (ракоход мелодії хору «Ой, світи» №№ 10, 15).

Presto
РУСАЛКИ

С. А. *mf*
Ось підглядач, поди́ться! Підглядав він із куші́в!

ЛІСОВИКИ
- щить?

Presto
mf

Б. Т. *f*
Не ба́ряться, во́рушіться,
із куші́в!

Приклад 6

В. Золотарьов. Опера «Хвесько Андигер». С. 56

Зразок тематизму дуків-сребраників (альтеровані і субдомінанта (II^b-II, -IV), і домінанта (V⁹ з секстою -6, -9,) Соль мажору.

Останній такт – у вокальній партії ЗБ6):

ВІЙТЕНКО.

Ну бо, го-ді! Не-о-хо-та вжой слухать про го-ло-ту! По-рів-
 Ну, до-вольно! Не-о-хо-та и слу-шатъ про го-ло-ту! По-рав-

70

Дер.

ЗБ6

ня-тись хо-че з на-ми, з ді-да пра-ді-да па-на-ми! В го-ру
 нять-ся хо-тят сна-ми, с при-рож-ден-ны-ми па-на-ми! И го

Viol.

pizz.

II^b b2 b4 V⁹ b6 b9

The image shows a musical score for the opera 'Хвесько Андигер' by V. Zolotar'ov. It consists of two systems of music. The first system is for the character Vitenko and includes a vocal line with lyrics in Ukrainian and a piano accompaniment. The second system continues the piano accompaniment and includes a violin part. Annotations in red text identify specific harmonic elements: 'ЗБ6' (a chromatic scale) and 'II^b b2 b4 V⁹ b6 b9' (a sequence of chords). A box with the number '70' is present in the first system. Performance markings like 'Дер.' and 'pizz.' are also visible.

Приклад 7

В. Золотарьов. Опера «Хвесько Андигер»

Зразки тематизму козацької сфери:

1. Пісня кобзаря. С. 58

67 Allegretto tranquillo $\text{♩} = 56$

piano, Fl.
Стр.

Д міксолідійський
КОБЗАР.

Ой, по-лем, по - - лем Ки-ли-ім-ським,
Ой по-лем, по - - лем Ки-ли-им-скит,

Andante maestoso

rit. Corni
Стр. агра

та й то шляхом би-тим Гор-ди - інським там гу-ляв ко-зак го-ло -
да й то шляхом би-тым Гор-ди - и-ским там гу-лял ка-зак го-ло -

piano, Fl.
Стр, агра

вїт.
Почекай,но, ді-ду! Роз-спі-вав-ся!
Эй, послухай, милый! Брось, го-ло-ту!

68 та. Нь бо-їть-ся він ні ме-ча, ні ог.
та. Не бо-ит-ся он ни ме-ча, ни ог.

2. Гей, нуте хлопці. С. 53

В інструментальній партії з'являється основний лейтмотив
Хвесьька Андібера — тема героїчної історичної пісні:

А-ке лишеньщин-карко моло - да, Ме-ні чим не - будь
По-слушай-ка, шин-ка-поч-ка жи-вей! А то уж болжно

Tempo di marcia (♩=88)

гор-ло про-мо-чи-ти, жи-віт ко-зацький на по-хмілля і-кре.
гор-ло пе-ре-сох-ло, жи-вот ка-зацький на по-хмелья под кре.

При-че-па! При-че-па! Тавно-ти-лицю його!
Бро-дя-га! Бро-дя-га Да го-ни е-говзашей

ДОБГ.

75

ни - ти
пить бы!

Poco agitato (♩=100)

Tr-bni
Corni
Стр.

Дер.

Приклад 8

В. Золотарьов. Опера «Хвесько Андигер». С. 76

Тема героїчної історичної пісні «Гей, не дивуйте»,
у вокальній партії Хвеська Андигера:

В. кла - до - ви - ла. АНДИГЕР.
у - ло - жи - ла.

Д. Гей ви, па - но - ве, вра - жі си.
Зй вы, па - но - ве, вра - жи си.

97

А. - но - ве, міс - цем ме - ні по - сту - пай - - тесь!
- но - ве, ме - сто вы мне у - сту - пай - - те!

Дер.
Мед.

Стр., Дер.

Приклад 9

В. Золотарьов. Опера «Хвесько Андигер». С. 33–34

Зразки тематизму Насті-Шинкарки:

1. Поява Насті на елементах тематичної сфери дуків-срібляників:

НАСТЯ. *a tempo*

Смі_в - те - ся ви з шин_кар_ки, як за
 Вы сме - е - тесь над шин_кар_кой, за ве_

ча_ри ко_за_ків у бран!
 ча_ри, что пле_ня_ют всех!

rit. дер.

rit. *a tempo*

гля_но_то до чар_ки, Я не ві_рю вам! Є ко_го вам об_ни - ма_ти,
 _се_лой_полной чар_кой, Я не ве_рю вам... Вам дру_ги - ми це_ло - ват_ся,

rit. *a tempo*

Viol. *rit.* *a tempo*

{ *fg.*
 { *Cl.*

D69 *II65*

3. Пісня Насті у народному стилі. С. 38

38 Fl. Ob. *p* *rit.*

НАСТЯ.
Andante cantabile. (♩ = 56.)

Ой, і де ж ти, де, мій милий, прилинь я жду не до-жду-ся, прилинь, милий я без
Ой, да где ж ты где, мой милый я жду те-бя не-дажду-ся, при-ди ко мне, без те-

Viola

Стр.

н. те-бе тут у-мру! Між ли-хи-ми во-ро-га-ми
-бя я тут у-мру! Меж ли-хи-ми во-ро-га-ми

39 Fl. Viola

н. не жи-ву я-в'я-ну як би-ли-на, що ви-рос-ла без сонця, без во-ди.
не жи-ву я-в'я-ну як бы-лин-ка, что вы-рос-ла без солнця, без во-ды.
Дер.

The image shows a page of a musical score for a song titled '3. Пісня Насті у народному стилі. С. 38'. The score is in 2/4 time and features a vocal line for 'НАСТЯ' and a piano accompaniment. The tempo is 'Andante cantabile' with a metronome marking of 56. The score includes lyrics in both Ukrainian and Russian. The first system shows the beginning of the piece with a piano (p) dynamic and a ritardando (rit.) marking. The second system shows the vocal line with lyrics in Ukrainian and Russian. The third system shows the vocal line with lyrics in Ukrainian and Russian. The fourth system shows the vocal line with lyrics in Ukrainian and Russian. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Приклад 10

Б. Лятошинський. Опера «Золотий обруч»

Дія перша. Картина перша

Andante

Мирослава
Soprano

Я - кий чу - до-вийкрай! Вла - зу - ро-вым по - віт - рі

Максим
Tenore

Див - на — дів - чи - на! Як

Тугар Вовк
Baritono

Сва-віль-ний, ди - кий

4

Sopr.

то - нуть лі - си і го - ри,

Ten.

муж во - на о - збро - є - на, а по - гляд

Bar.

край! Ні кня - зя, ні бо - яр не зна - ють.

Приклад 11

Б. Лятошинський. Опера «Золотий обруч»

Дія перша. Картина перша

Музична партитура для сопрано, тенора та фортепіано з українськими лібрето.

Сопрано
 Мірослава
 Іа смі - ли - вить тво - бо га му - жність.

Тенор
 Максим
 Тво - с жи - ття ній - ни - ша -

Сопр.
 О ми - зво - ли - тель мій! Ібо - го я

Тен.
 на - го ро - да твій ла - ска ній по - гляд. ара -

Сопр.
 не ш - бу - ду?

Тен.
 су - не... твій ла - ска - ній по - гляд

Приклад 12

Б. Лятошинський. Опера «Золотий обруч»

Дія друга. Картина п'ята

Мирослава *p* *rit.* *f* *pp* *più rit.*

О жор - сто - ка - я до - ле!

rit. *più rit.*