

Міністерство культури та стратегічних комунікацій України
Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка
Факультет музикознавства, композиції, вокалу та диригування
Кафедра академічного співу

МАГІСТЕРСЬКА РОБОТА

«СТРУКТУРНО-КОМПОЗИЦІЙНІ ТА ВИКОНАВСЬКІ ОСОБЛИВОСТІ ОПЕР МАЛОЇ ФОРМИ ВІТАЛІЯ ГУБАРЕНКА (на прикладі опер “Листи кохання” та “Пам’ятай мене”»

Виконав *Кривський Даниїл*

Студент 2 курсу
денної форми навчання
спеціальності 025 – Музичне мистецтво
профілізації академічний спів

Науковий керівник

кандидат мистецтвознавства,
старший викладач кафедри
музичної медієвістики та україністики

Загнітко Катерина Миколаївна

Рецензент

кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри академічного співу
Лісогорська Антоніна Альбертівна

Львів 2025

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ I. ОПЕРНА ТВОРЧІСТЬ ВІТАЛІЯ ГУБАРЕНКА ЯК ВАЖЛИВА СТОРІНКА УКРАЇНСЬКОГО МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА	6
1.1. Творчість Віталія Губаренка у світлі культурно-мистецьких тенденцій другої половини ХХ століття	6
1.2. Жанрово-стильові та художньо-естетичні засади оперної творчості композитора	13
РОЗДІЛ II. МУЗИЧНО-КОМПОЗИЦІЙНІ НОВАЦІЇ ОПЕРНОЇ ТВОРЧОСТІ ВІТАЛІЯ ГУБАРЕНКА	21
2.1. Структурно-драматургічні особливості опери «Листи кохання»...	21
2.2. Жанрово-композиційні новації в опері «Пам'ятай мене».....	28
2.3. Характерні риси музично-виразового потенціалу в операх.....	35
РОЗДІЛ III. СПЕЦИФІКА ВОКАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ОСНОВНИХ ПАРТІЙ.....	46
3.1. Історико-виконавські традиції оперної творчості композитора ...	46
3.2. Проблеми виконавського прочитання вокальних партій в операх «Листи кохання» та «Пам'ятай мене»	54
3.3. Опера «Листи кохання» у музично-інтерпретаційному розрізі....	62
3.3.1. Особливості вокального прочитання першовиконавиці Валентини Соколик	62
3.3.2. Інтерпретація «Ніжності» на сцені Національної філармонії України: музично-виконавська версія Валерії Туліс	67
ВИСНОВКИ	73
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	77
ДОДАТКИ	83
ДОДАТОК А. Нотографія творів	83
ДОДАТОК Б. Виконавиці опери «Листи кохання».....	90
ДОДАТОК В. Інтерв'ю з солістками опери «Ніжність».....	94

ВСТУП

Актуальність дослідження. Оперна творчість Віталія Губаренка є однією із найвагоміших та найактуальніших сторінок української музичної культури другої половини XX століття. В оперних полотнах композитора знайшли відображення глибоке художнє чуття образів, оригінальні жанрові новації та експериментальне трактування традиційних оперних форм, діалог між «жорстким» звучанням авангардних віянь та оновленням класично-романтичних традицій, що постає у найбільш цікавих та незвичних формах. Опера малої форми, прототипи якої сягають барокової епохи, стала новим словом в історії оперного мистецтва XX ст. Вона розширила композиційно-драматургічні та музично-концептуальні можливості жанру, дозволяючи глибше виразити художні ідеї у камерному форматі, експериментувати з музичними стилями та техніками, ширше розкрити індивідуальний творчий потенціал виконавців. Хрестоматійними творами цього жанру у творчості В. Губаренка стали опери ліричного спрямування, зокрема моноопера «Листи кохання» та дуоопера «Пам'ятай мене». Ці твори відображають новаторський напрямок творчого мислення композитора та не втрачають актуальності у мистецькому просторі сьогодення.

Вибір окресленої теми дослідження зумовлений необхідністю доповнення композиційно-драматургічних особливостей та вокально-виконавської складової в операх малої форми В. Губаренка. Наукові розвідки розкривають музично-стилістичні особливості композиторської творчості ([15], [59]), загальні етапи життєтворчості митця ([22], [24]), художньо-естетичні засади музично-театральних творів ([52], [54]). Менш дослідженими виявилися проблеми інтерпретації опер Віталія Губаренка: окремі статті присвячені режисерським рішенням прочитання творів [27], історіографії музично-театральних проєктів [46], творчим союзам композитора та співака [57]. Сольно-вокальну складову в окремих творах дещо ґрунтовніше аналізує А. Помпеева [41], однак цей аспект потребує доповнення ряду вокально-технічних, музично-стилістичних, інтерпретаційних характеристик, що обумовлює актуальність нашого дослідження.

Мета дослідження полягає у висвітленні структурно-композиційних та виконавських особливостей опери малої форми Віталія Губаренка на прикладі опер «Листи кохання» та «Пам'ятай мене».

Відповідно до мети роботи були поставлені наступні **завдання**:

- висвітили композиторську творчість Віталія Губаренка у музично-стильовій проекції та жанрово-тематичній панорамі;
- дослідити специфіку оперної творчості як однієї з ключових парадигм творчої діяльності композитора;
- окреслити значення опер «Листи кохання» та «Пам'ятай мене» у творчому доробку композитора;
- визначити музично-драматургічні, структурно-композиційні особливості творів;
- дослідити особливості музично-виразового словника в операх;
- здійснити комплексний аналіз вокальних партій;
- виявити основні виконавські проблеми на вокально-технічному, стилістичному, інтерпретаційному рівнях.

Об'єктом дослідження є оперна творчість В. Губаренка, а **предметом** – специфіка структурно-композиційних та виконавських особливостей опер малої форми В. Губаренка.

Матеріал дослідження – опери «Листи кохання» та «Пам'ятай мене» Віталія Губаренка.

Теоретичною базою дослідження стали *навчальні посібники та праці з історії української музики* ([19], [20], [22], [24], [35]); *статті та матеріали, присвячені постмодерністичним тенденціям у музичній культурі* ([2], [5], [8], [15]); *дослідження, що висвітлюють особливості камерної опери у світовому та українському мистецтві* ([21], [32], [49], [60]); *монографії, присвячені В. Губаренку* ([15], [59]); *загальні нариси життєтворчості композитора* ([8], [22], [24]); *статті, у яких окреслено новації композиторського почерку у різних жанрах* ([3], [14], [39], [44]); *статті, що висвітлюють особливості сценічного прочитання опер композитора* ([27], [33], [34], [46]); *матеріали, присвячені*

проблемам вокально-виконавської майстерності в операх ([6], [48], [56]); інтерв'ю з музикознавцями, композиторами та виконавцями творів В. Губаренка ([28], [29], [51]); нотні матеріали ([11], [12]); відео- та аудіозаписи виконання опери ([8], [9]).

Методологія дослідження опирається на наступні наукові методи: *джерелознавчий* – при зверненні до наукових праць, присвячених розвитку української музичної культури та творчості В. Губаренка; *музично-стильовий* – для визначення особливостей композиторського почерку В. Губаренка та жанрово-стильових тенденцій української музичної культури другої половини ХХ століття; *історичний* – при розгляді історії створення та виконання опер; *метод музикознавчого аналізу* – при виявленні специфіки музично-виразового кола; *компаративний* – при порівнянні образів у літературних творах та музичному втіленні, при встановленні особливостей музично-виконавського прочитання образів та ін.

Наукова новизна роботи полягає у комплексному аналізі обраних опер В. Губаренка, зокрема, жанрово-драматургічних, структурно-композиційних та музично-стилістичних особливостей, а також у зверненні до проблем виконавського прочитання опер на основі детального аналізу вокальних партій.

Практичне значення роботи. Основні положення та практичні висновки пропонованого дослідження можуть стати методологічною базою курсів з історії музики, теорії та практики музичного виконавства, історії вокального виконавства та інших, а також можуть бути використані у музично-виконавській діяльності співаків, які звертаються до музично-театрального або сценічного прочитання обраних творів.

Структура та обсяг роботи. Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел та додатків. Загальний обсяг роботи складає 102 сторінки, обсяг основного тексту – 76 сторінок, список використаних джерел – 61 позиція. Робота доповнена трьома додатками.

РОЗДІЛ І.

ОПЕРНА ТВОРЧІСТЬ ВІТАЛІЯ ГУБАРЕНКА

ЯК ВАЖЛИВА СТОРІНКА УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

1.1. Творчість Віталія Губаренка у світлі культурно-мистецьких тенденцій другої половини XX століття

Віталій Губаренко належить до плеяди знакових постатей українського культурно-мистецького простору II половини XX століття. Бурхливі напружені ритми минулого століття охопили переломну епоху рубежу XIX–XX століть, національне відродження у 1920-х роках з модерністичним розквітом, буремні роки диктату соціалістичного реалізму, перебудову шістдесятництва з авангардною та поставангардною хвилями. Кожен із цих періодів закарбувався в історії музичної культури у десятках видатних імен та музичних полотен, що цікаво збагачували мистецький фонд навіть за найбільш складних для цього соціокультурних обставин.

Чи не найбільш неоднозначним, позбавленим найпростішого демократичного розвитку стало т.з. сталінське тридцятиліття. Ковпак тоталітаристської ідеології у роки «великого перелому» штучно змістив художньо-естетичні орієнтири культурно-мистецького життя України. Наступне покоління композиторів, які розгорнули творчу діяльність у 1960-х роках, мало значно більше можливостей для вираження індивідуального мислення, вони гнучко реагували на запити нового часу, швидко окресливши новаційне коло жанрово-тематичних, музично-стилістичних та художньо-ідейних пошуків. Саме на початок цього періоду припадає зоря творчої діяльності Віталія Губаренка, який увійшов до нової плеяди українських композиторів XX століття.

Віталій Губаренко належить до генерації митців-шістдесятників, які демонстрували відкритість до всього нового та оригінального, намагаючись зруйнувати культурну обмеженість мистецтва попередніх десятиліть. Поруч із В. Губаренком нову художньо-музичну панораму формують композитори Л. Грабовський, В. Сильвестров, Є. Станкович, М. Скорик, Л. Дичко, В. Бібік,

Г. Ляшенко та ін. Культурний фонд збагачується поезією та прозою Л. Костенко, В. Симоненка, І. Драча, В. Стуса, Д. Павличка, Є. Гуцала, Г. Тютюнника, нові архітектурні надбання демонструють В. Деніга, Г. Жук, скульптурну пластику – М. Грицюк, Ю. Крук, О. Архипенко. Мистецьку нішу доповнюють видання «Історії українського мистецтва», серії «Української народної творчості», етномузикознавчі праці («Українські народні мелодії» З. Лиська).

Поруч із композиторами-шістдесятниками молодшої генерації на музичній арені цього десятиліття продовжують працювати митці старшого покоління: К. Данькевич, А. Кос-Анатольський, В. Рибальченко, А. Штогаренко, «кити» С. Людкевич, Б. Лятошинський, Л. Ревуцький, а також представники середньої формації В. Кирейко, І. Шамо, П. Майборода, В. Золотухін та ін. Творчість цих митців протікала у діалозі традиційного та новаторського, що відображалось у протиставленні академістської та авангардової традицій. Насамперед важливо встановити художньо-мистецьку позицію творчості уже згаданої молодшої формації композиторів-шістдесятників, до якої належить і В. Губаренко.

Авангард увійшов у культурний простір як художньо-мистецький напрям середини ХХ століття (1950-1960-і роки), пов'язаний із розкриттям технічного потенціалу слова, кольору, звуку. Становлення українського авангарду у цей період відбувалося шляхом засвоєння досягнень західної авангардної традиції, що вилилося у яскравому та самобутньому розвитку нашої сучасної культури. В Україні сформувалася група представників «київського авангарду», що загалом відповідала обличчю «українського авангарду». Сюди належать учні Б. Лятошинського Л. Грабовський, Є. Станкович, В. Сильвестров, В. Кирейко, В. Загорцев, І. Карабиць, поруч із тим формувалися традиції окремих регіонів на Слобожанщині, Галичині, в південно-українському просторі. У 1970-х та на початку 1980-х років цю плеяду доповнили нові представники київської школи (О. Кива, М. Степаненко, Г. Сасько, В. Степурко, В. Зубицький, Г. Гаврилець, І. Щербаков, І. Кириліна та ін.), львівської школи (В. Камінський, О. Козаренко, Ю. Ланюк), одеської (К. Цепколенко), харківської (О. Щетинський, О. Грінберг, О. Гугель) та ін.

Музикознавець Ю. Чекан позиціонує авангардизм як можливість для композиторів творити оригінальну академічну музику на рівні з європейською, подолати обмеженість тематичного потенціалу, комплексу народництва, що ховається за романтичними тенденціями [51]. Опанування авангардної техніки українськими композиторами виявилось неоднаковим: В. Сильвестров був радикальним адептом технічних засад авангардизму, Л. Грабовський тяжів до асиметричності та дисонантності, тембральних експериментів, В. Годзяцький звертається до серіалізму та сонорики, поглинає у сферу електронної музики, І. Карабиць захоплюється додекафонією та приходить до синтезу стильових тенденцій. Віталій Губаренко, безумовно, не залишився осторонь авангардності у часи її жорсткого домінування, однак його діалог з провідною тенденцією виявився досить особливим. Композитор звертається до авангарду не технічно-об'єктивному рівні, а дещо опосередковано – на рівні внутрішнього ментального осмислення. Таким чином він перетворює сучасні технічні та лексичні елементи у системі власного індивідуального мислення. «Віталій Губаренко, розпочавши діяльність на початку 1960-х, – у розпал українського авангарду, – ніколи не був «класичним» авангардистом, – вважає А. Луніна. – Його муза не робила різких зигзагів у бік вихолощеної модерновості, занурення у локальну нішу популярних тоді технологій і мовних конструкцій» [29]. Це допомогло митцю органічно увійти у поставангардний музичний простір, коли композитори масово відходили від «жорстких» раціональних конструкцій та естетики авангарду, а окрім того, чудово вписатися у музичний ландшафт сучасності.

Класично-романтична спрямованість творчого почерку В. Губаренка є більш стійкою та органічною, ніж це варто було очікувати від типового представника покоління 1960-х. У стилістичній панорамі цього періоду М. Черкашина-Губаренко виділяє два напрямки: орієнтація на здобутки західного авангарду та відродження авангардних тенденцій «лівого» фронту радянського мистецтва 1920-х років та другий – розширене осмислення класично-романтичних традицій [53, с. 407]. До останнього напрямку вона відносить, зокрема, оперну творчість В. Губаренка.

Одним із ключових художньо-естетичних напрямків другої половини ХХ століття стала відома «нова фольклорна хвиля», що охопила творчість майже усіх тогочасних митців. Загалом фольклористичні тенденції можна позиціонувати як одну із найбільш питомих та мобільних категорій композиторського мислення, що зберігає свою домінантність ще від початку становлення професійної композиторської школи в Україні. У розпал авангарду естетика «нового фольклоризму» отримала нетривіальні форми музичного вираження, тож національна самобутність композиторського почерку постає дуже індивідуальною для кожного автора. У 1960-х роках новаторство неофольклорних мотивів розкривається у творчості Л. Грабовського («Чотири українські пісні», «Візерунки»), М. Скорика («У Карпатах», «Гуцульський триптих», соната для скрипки та фортепіано, концерт для скрипки з оркестром), Л. Дичко (вокально-симфонічне полотно «Думка», кантата «Червона калина»), у 1970-х роках незвичні, стилістично свіжі звернення до фольклорних джерел демонструють А. Гайдено, Г. Ляшенко, Є. Станкович, Ю. Іщенко, І. Карабиць, В. Губаренко, В. Шумейко та інші. У 1980-х роках помітне оновлення неофольклористичних орієнтирів, пов'язане із залученням елементів народно-виконавської манери (Л. Дичко, Є. Станкович, О. Кива та ін.), звернення до національно-образної стихії продовжують композитори В. Зубицький, Я. Верещагін, П. Петров, А. Загайкевич, І. Тараненко, І. Рожко, О. Козаренко, В. Камінський та інші. Поруч із тим формуються тенденції переходу від усвідомленого, зовнішньо-технічного сприйняття фольклору до інтуїтивного, відбувається переосмислення етно-характерних моделей на глибинному, ментальному рівні. Діалог «композитор – фольклор» у творчості В. Губаренка є досить своєрідним: митець використовує естетику фольклорних обрядів в оперних творах, стилістично орієнтує оригінальні полотна на музично-фольклорний мелос (тривала робота у жанрі обробки народних пісень дозволяє оволодіти особливостями будови, ладо-гармонічного складу народного мелосу), звертається до історичних народних жанрів. На музично-стилістичному рівні

простежується тенденція поєднання фольклорних елементів з індивідуально-авторським типом інтонування.

Характеризуючи еволюцію композиторського почерку Віталія Губаренка, варто зазначити, що індивідуальний стиль митця формувався на основі адаптації національних мовних моделей до сучасного інтонаційного словника. На ранньому етапі творчими орієнтирами композитора стали традиції Д. Шостаковича та С. Прокоф'єва, що найбільше простежується у театральній творчості. Поруч із тим помітна опора на досвід оперного симфонізму Б. Лятошинського. У творах початку 1960-х років можна помітити індивідуальне симфонічне мислення композитора, схильність до якого забезпечила успіх перших творчих звершень (Перша симфонія, симфоніета для струнного оркестру, поема «Пам'яті Тараса Шевченка», концерт для віолончелі з оркестром). У другій половині шістдесятих з'являються твори з досить високим рівнем художньої індивідуальності (вокальний цикл «Барви і настрої», Друга симфонія, камерна симфонія для скрипки з оркестром, балет «Камінний господар»), що заявили про появу нового обличчя у національній музичній історії.

У 1970–1980-х роках композитор відкриває для себе світ т.з. «нового ліризму». У його творчості простежуються тенденції ліризації та камернізації, що характерно для мистецьких пошуків багатьох сучасників композитора. Лірична лінія В. Губаренка постає частково в опері «Мамаї», більш виразно – у монодрамі «Листи кохання», ліричній драмі «Перша заповідь», вокальному циклі «Простягни долоні». Поруч із тим у творчому доробку композитора з'являються твори національного звучання (опера-балет «Вій», хореографічні сцени «Запорожці»), формується яскрава лірико-комічна лінія (опери «Сват мимоволі», «Кому посміхалися зорі», балет «Майська ніч», «Українське капричіо»). На злеті творчої зрілості В. Губаренко опиняється не лише з успішним досвідом найрізноманітніших жанрово-стильових пошуків – він отримує численні мистецькі контакти, більшість творів мають вдале сценічне життя, визнаються на державному рівні. Основною сферою зацікавлень композитора залишається симфонічна та музично-театральна творчість, хоча

поруч із тим він створює високохудожні зразки камерної музики. Пізній стиль композитора, що кристалізується в останнє десятиліття минулого століття, відрізняється зануренням у національну сферу (опера-ораторія «Згадайте, братія моя», симфонія «De profundis»), поверненням до ліричної лінії «Самотність», «Монологи Джульєтти»). Символічним є також звернення до поетичного світу Т. Шевченка, яке композитор проніс через усе життя, починаючи від ранніх юнацької симфонічної поеми, присвяченої пам'яті Кобзаря.

Жанрова палітра творчості В. Губаренка є досить широкою, що характерно і для творчого доробку сучасників композитора, які стояли на засадах розвитку української музики у другій половині XX століття. Нова генерація увійшла в культурний простір шістдесятих, коли жанрове коло було ще досить консервативним. Примітно, що у 1960-1970 роки композитори освоїли майже весь арсенал доступних засобів та форм, тож всього за кілька десятиліть музично-жанрова система розбудовується до високого рівня. Оркестрова ніша (камерна та симфонічна музика) заповнюється нетиповими раніше камерними симфоніями, симфоніетами, симфоніями-концертами, диптихами, триптихами, медитаціями, містеріями (А. Штогаренко, Л. Грабовський, В. Бібік, В. Губаренко, В. Загорцев, В. Сильвестров, Є. Станкович, І. Карабиць), численними оркестровими поемами та увертюрами (М. Дремлюга, В. Годзяцький, В. Губаренко, М. Скорик та інші). Зразки високої композиторської майстерності представлені у жанрі інструментального та оркестрового концерту (Ю. Іщенко, Г. Ляшенко, І. Карабиць, Л. Колодуб, Д. Задор, К. М'ясков та ін.).

Жанри камерно-вокальної та камерно-інструментальної музики стали цікавим полем для творчих експериментів з формами та музичною лексикою. В інструментальній царині представлені численні партити, тріо, квінтети, зокрема і з програмними назвами, сонати для сольних інструментів, до яких зверталися майже усі тогочасні композитори (В. Сильвестров, Є. Станкович, М. Скорик, В. Годзяцький, О. Кива, А. Караманов та інші). У цей час посилюється увага до тембру духових інструментів, що помітно в експериментальних творах Л. Грабовського, В. Сильвестрова та ін. Авангардні віяння цікаво позначилися у

жанрах фортепіанної музики, зокрема фортепіанних поемах та циклах (М. Скорик, В. Сильвестров, Л. Грабовський, В. Загорцев, А. Караманов), неоромантичне спрямування продовжують фортепіанні цикли А. Штогаренка, М. Степаненка, неофольклорну стилістику – програмні цикли Л. Дичко, І. Шамо, Г. Сасько. Чи не однією з найбільших мобільних сфер для творчих пошуків композиторів стає камерно-вокальна музика, представлена цікавими вокальними циклами, традиціями української естрадної пісні, відомими піснями-романсами, що побутували у статусі народних (О. Білаш, Ю. Рожавська, І. Поклад).

На цей період припадає піднесення ще двох великих ланок музичного мистецтва – хорової та музично-сценічної творчості. Найвищими досягненнями стали хорові цикли Б. Лятошинського, Г. Майбороди, хорові твори Л. Дичко, І. Карабиця, Б. Фільц, Є. Станковича та ін. Цей період не випадково став новим словом в історії музично-театральної творчості – в оперних полотнах представлені майже усі типи музичної драматургії, втілено найсміливіші стилістичні віяння, балетні твори вражають потужністю симфонічного розвитку та музично-виразовим розмаїттям. На засадах оперного театру стояли Ю. Мейтус, В. Кирейко, В. Губаренко, Г. Майборода, М. Кармінський, камерну оперу представляли вже згадані Л. Грабовський, Ю. Іщенко, Л. Колодуб, В. Зубицький, В. Губаренко, В. Загорцев, жанр української оперети та мюзиклу розвивали М. Скорик, Л. Колодуб, Я. Цегляр, у піднесенні балету варто віддати належне Л. Дичко, Є. Станковичу, М. Скорику, В. Губаренку, О. Киві, Г. Ляшенку, які демонструють найвищі досягнення у багатьох музичних жанрах.

Творчий внесок В. Губаренка можна помітити майже у всіх жанрах тогочасного музичного мистецтва. У доробку композитора – 13 опер, 8 балетів, понад два десятки оркестрових полотен, симфонічні та камерні симфонії, вокально-симфонічні та хорові твори, камерно-вокальні зразки, музика до кінофільмів та драматичних п'єс. Ключовими напрямками стали музично-театральні та симфонічні жанри, які відображають основне коло зацікавлень композитора. У розвитку сталих музичних жанрів В. Губаренко демонструє новаторський підхід. Це помітно насамперед у жанрових модифікаціях, що зумовили такі

гібриди як опера-симфонія, опера-ораторія, опера-балет, симфонія-балет, симфонія-драма, хорова симфонія, а також нові різновиди камерної опери (моноопера, дуоопера, ліричні сцени). Важливим кроком стає також звернення композитора до цілком новаційних або малопоширених в українській музиці жанрів симфонієти, флейтового концерту, камерної симфонії, моноопери. Взаємопроникнення театрального та симфонічного мислення є одним із ключових факторів формування індивідуальності композиторського обличчя: яскраво виражений симфонічний розвиток пронизує різноманітні художні форми, симфонічні ж полотна відрізняються помітною театральною виразністю.

Навіть такий побіжний огляд жанрово-тематичних і стилістичних орієнтирів мистецького світогляду В. Губаренка демонструє неабияку творчу плідність, універсальність художнього мислення та відкритість до творчих експериментів в оригінальних формах. Композитор віддав наполегливому освоєнню української культурної ниви сорок років наполегливої плідної діяльності. У багатьох сферах музичної творчості В. Губаренко зумів сказати «нове слово», крокуючи у напрямку оновлення української музики і водночас зберігаючи унікальне авторське обличчя у бурхливій стихії ХХ століття. Багато творів композитора доводять свою музично-естетичну цінність у культурному просторі сьогодення, побутуючи у цікавих художніх інтерпретаціях, нових виконавських версіях співзвучно із сучасними культурно-мистецькими тенденціями.

1.2. Жанрово-стильові та художньо-естетичні засади оперної творчості композитора

У багатоманітній жанровій палітрі творчості Віталія Губаренка особлива роль належить оперній сфері: композитор не лише кількісно доповнив скарбівню українського музичного театру, а й збагатив оперні канони новими жанровими трансформаціями, цікавим поєднанням традиційних засад та сучасних надбань ХХ століття. Його твори відрізняються особливою динамікою музичної драматургії, індивідуальним психологічним навантаженням художніх образів,

характерним емоційним звучанням. Відбиток індивідуального композиторського почерку помітний як в операх з високохудожніми сюжетами, так і в творах з відверто ідеологічною заангажованістю. В усіх випадках знаходить можливості для відтворення гуманістичних ідеалів, поетизації боротьби за високе і світле. Навіть в умовах примусового затиснення музичного мистецтва в лещата ідеологічних шаблонів, композитору вдалося відстояти своє творче «Я» у такому складному та соціально хисткому жанрі, як опера. До того, майже усі твори цього жанру отримали вдале сценічне життя, а успіх Віталія Губаренка як оперного композитора був стабільним.

Сучасні українські музикознавці цілком заслужено позиціонують Віталія Губаренка як лідера музичного-театрального жанру в Україні та лицаря музичного театру [40, с. 133], одного із найбільш плідних adeptів жанру опери [22, с. 105], новатора в розвитку тенденцій українського оперного мистецтва [53, с. 407]. Цікаво, що і композитори-сучасники та творчі колеги В. Губаренка визнають оперну сферу як простір, де митець виявився найбільш промовистим. О. Кудряшов відзначає його унікальну творчу інтенсивність в оперній музиці [28], О. Костін – вельми цікаві і своєрідні оперні полотна, а також виняткову творчу скрупульозність, В. Матюхін вважає, що «Віталій Губаренко був із тих композиторів, які чудово почувалися саме в оперному жанрі» [29].

Так, жанр опери пронизує майже увесь творчий шлях композитора: від першої та одразу ж успішної музично-театральної спроби – музичної драми «Загибель ескадри» – до «Монологів Джульєтти», хореографічних сцен за оперою «Вій», якими він «дихав» в останні тижні життя. Примітно, що найперші звернення до цього жанру припадають ще на шкільний період навчання, коли майбутній композитор написав оперу «Купець Калашников» за поемою М. Лермонтова. Зацікавлення музично-театральною стихією продовжилося у консерваторські роки та підкріпилося досвідом роботи з колективом Харківського театру ляльок – В. Губаренко створював музику до театральних вистав («Димка», «Івасик-Телесик», «Слоненя», «Дванадцята ніч»), що дозволило йому кристалізувати творчі задуми, пов'язані з цим жанром,

наблизитися до опанування канонів режисури, драматургії та ін. Цьому сприяло також родинне оточення театралів Р. Черкашина та Ю. Фоміної, які вплинули на формування культурно-мистецьких смаків молодого композитора та музично-театрального шляху зокрема. Тож уже перший твір у цьому жанрі («Загибель ескадри») відрізнявся помітно високим професійним рівнем, що принесло автору державне звання та любов публіки в Україні та за її межами. Це відкрило плідний багаторічний період роботи у музично-театральних жанрах, що увінчався реалізацією найцікавіших творчих задумів.

Важливо зазначити, що оперні задуми композитора інспірувала також виплекана з юних років закоханість у вокал. Досвід опанування вокальної стилістики у численних зверненнях до камерно-вокальних жанрів, опанування специфікою взаємодії вербального та музичного компонентів дозволили композитору почуватися вільно та самостійно в роботі над музичним матеріалом. У багатьох оперних полотнах митця пісенність стала основою рельєфної та соковитої інтонаційної мови, а окрім того, визначала розвиток основних оперних форм. Оригінально перетворені елементи української пісенності стали основою національної стилістики в оперній творчості. Очевидно, поруч із тим можна помітити й інструментальний тип вокальної канви, що загалом характерний для музичної стилістики ХХ століття.

В опері «Загибель ескадри» (1967) композитор демонструє цікаве трактування цілком «політичного» революційного сюжету. Важливими кроками в освоєнні принципів побудови великої оперної форми стали наскрізний характер музичної драматургії, симфонічне узагальнення дії, тяжіння до психологізації образів, що дозволяє створити індивідуальні музичні портрети. Композитор вводить цитати гімнів, революційних та народних пісень, романсів, а також активно використовує елементи наскрізного тематичного розвитку (комплекс провідних музичних мотивів та тем). Риси жанрової гібридності можна помітити у принципах «потрійної» взаємодії контрастних начал. В основі композиційного-драматургічного розвитку твору лежить контрастне поєднання трьох окремих планів: масових сцен, де відбувається протистояння двох таборів, симфонічних

картин та індивідуальних психологічних сцен, де конфліктне зіткнення відображають стосунки персонажів. Взаємодія цих самотійних планів наповнює твір ознаками народної музичної драми, опери-симфонії та драматичної ораторії.

У другій опері – «Мамаї» (1969, створена за драмою Юрія Яновського «Дума про Британку») перед композитором постав знову ж революційний сюжет з типовими для цього подіями та постатями, що однак не позбавило автора можливостей пошуку шляхів індивідуального художнього трактування. Характеризуючи опери ідеологічного штибу (до їх числа належить також «Відроджений травень», «Кому посміхалися зорі», вже згадана «Загибель ескадри») варто усвідомлювати художньо-естетичну цінність творів, що дозволяє виокремити індивідуальні композиторські досягнення у цьому жанрі. Аналізуючи т.з. «подієві» опери та інші ангажовані твори Віталія Губаренка, І. Драч зазначає, що «композитор завжди вважав офіційні замовлення, на які погоджувався, за спосіб розв'язувати своїм робом нові художні завдання, котрі він ставив собі, зважаючи виключно на естетичні категорії» [15, с. 14].

Вихід на нову орбіту творчої індивідуальності помітний в операх 70-х років минулого століття. У структурно-драматургічних засадах опери «Мамаї» варто виділити відхід від узагальненого типологізму, майстерність побудови великої оперної форми. Особливого значення набуває розвиток монотематичних принципів розвитку, кристалізація емоційно-психологічних характеристик, а також індивідуалізація музичних портретів з допомогою лейтмотивів та лейттем. У творі виразно розкривається тяжіння до поглиблення ліричної сфери, що формує естетику «нового ліризму» 1970-х років. Вона розкривається в особливому підході до цінності людської особистості, підкреслення її індивідуальності, оспівування боротьби з викликами бурхливого сучасного світу.

Ліричну лінію творчості композитора яскраво розкривають моноопери «Листи кохання» за новелою А. Барбюса «Ніжність» (1972), «Самотність» за новелою «Листи до незнайомки» П. Меріме (1994), «Монологи Джульєтти» за трагедією В. Шекспіра (1998). «Листи кохання» композитор позиціонував як монодраму на чотири частини. Вибір форми – симфонії для голосу і струнного

складу оркестру – свідчить про стійку увагу композитора до гібридних жанрових форм. Зміна музично-стилістичного почерку пов'язана насамперед з глибоким психологічним модусом: композитор відкриває перед слухачем історію людського «Я», розкриває складні емоційні полюси. Це обумовлює зв'язок характеру мелодичної канви (чергування м'якої кантилени з речитативними інтонаціями) з особливостями емоційного стану героїні. Ключові стильові компоненти композиторського мислення – експресивність музичної думки, конфліктність, емоційне наростання – постають тут у новому, пристрасно-ліричному обрамленні.

У моноопері «Самотність» композитор продовжує розвивати художньо-естетичні категорії, характерні для лірико-психологічної лінії творчості: занурення у витончено-душевний світ ліричного героя, філософське узагальнення образно-емоційної сфери, взаємодія вербального та музичного тексту як шлях до поглиблення психологічного підтексту звучання. У цьому творі варто відзначити самотійну симфонічну концепцію, цікаве леймотивне обрамлення головного образу, виразну тематичну цільність. Індивідуальними маркерами, як і в першій моноопері, залишається пластичність музичної думки, емоційне напруження, взаємодія тембрового потенціалу та засобів мелодичного розвитку, сміливі перетворення звукового матеріалу. У «Монологів Джульєтти» розширюються ідеї позачасової реальності (споконвічний сюжет постає у вигляді метаісторії), поглиблюється філософське узагальнення, контрастність драматургічних планів (кадровий принцип), зберігаються принципи наскрізного симфонічного розвитку. Творчий почерк композитора цілком відповідає стилістиці XX століття: музично-виразовий словник побудований на сучасних засобах та прийомах (розширена тональність, жорстка гармонічна мова), у вокальній канві домінує інструментальний тип розвитку, а «мелодійні» епізоди є поодинокими та контрастують у загостреній музичній тканині.

До цієї ж лінії належить лірична драма «Перша заповідь», присвячена історії кохання молодих людей, розділених трагедіями війни. Цей твір є також показовим з огляду на жанрово-стилістичні метаморфози у творчості

композитора (лірична драма була спочатку перероблена на багатоактну оперу «Відроджений травень», а у другій редакції – ліричну новелу «Пам’ятай мене» у концепції дуодрами з хором). В останньому форматі автору вдалося досягнути початкового художньо-ідейного задуму – поетизацій трагедій людської долі у зруйнованому світі, а також створити найбільш рельєфні музичні характеристики. В опері «Пам’ятай мене» варто відмітити насамперед цікаві поєднання традиційних принципів з сучасними постмодерністськими віяннями. До останніх належить, зокрема, непередбачуваність драматургічного розвитку (розташування епізодів в хаотичному порядку, мозаїчна структура), експериментальний підхід до форми, стилістичний мікст музичної мови (традиційна аріозно-декламаційна мелодика, народно-музичні елементи, авангардні засоби, «жорсткі» сучасні інтонаційні комплекси), розширення звукової палітри (незвичні тембри, електронні звуки, комп’ютерна обробка звуку), можливість виконавського самовираження (музична імпровізація) та ін.

У згаданих ліричних операх композитора формуються універсальні категорії «кохання» і «смерті», що лягають в основу рушійного конфлікту. Особливого значення набуває тема любові, що розкривається і на підсвідомому рівні, і як свідомий шлях взаємодії з навколишнім світом, а також вектор «само-» (самозаглиблення, самотності, самопожертви та ін.). І. Драч виділяє ідею випробування як магістральну тему музично-сценічних творів композитора – її можна помітити в усіх оперних полотнах від епопеї випробування в «Загибелі ескадри» до боротьби сумління в «Монологах Джульєтти» [15]. Г. Полянська відзначає ідеї трагічності буття, болю та страждань, що загалом відповідають суспільному стану після буремного сталінського тридцятиріччя – їм протистоять образи надії, віри у світле майбутнє, що перегукуються з ідеями відродження гуманістичних ідеалів. Дослідниця виділяє також національні ідеї, що реалізуються у широкій палітрі образів та символів – від поетизації відомих подій та постатей, етнонаціональних музичних елементів до глибинних вимірів національної самосвідомості [40].

Надзвичайно яскравими та цікавими творами Віталія Губаренка є ряд лірико-комічних опер, що оригінально доповнюють історію цього жанру. В опері «Сват мимоволі» (1982), написаній за п'єсою «Шельменко-денщик» Г. Квітки-Основ'яненка, композитор розкриває колорит історико-побутових, ліричних, гротескно-сатиричних епізодів у вишукано-пластичних оркестрових та пісенних барвах. Парадигма комічного у творі є досить широкою – від добродушного осміювання до відвертого гротеску та сатири. Для глузливого образу дворян з «московськими манерами» автор обрав легкі іронічні мелодії, відтак образ простого народу розкрив з допомогою щирх фольклорних та лірико-романтичних мелодій. У музично-стилістичній палітрі об'єднані риси побутового романсу, фольклорних інтонацій, традиційної оперної мелодики, що цікаво поєднані у системі індивідуального авторського мислення.

На цей період припадає занурення композитора в барокову сферу, що увінчалось створенням опери-балету «Вій». В опері, написаній за мотивами повісті М. Гоголя (1980) помітні знову ж риси жанрової гібридності, багато-плановість драматургічних пластів (взаємодія на рівні реальне – ілюзорне, смішне – страхітливе, побутово-приземлене – уявне), використання наскрізного тематизму, а також стилістична строкатість музичної мови (принципи партесного співу, народно-пісенний тематизм, інтонації побутового романсу, буфонні елементи та ін.). Маркерами українського бароко стає залучення й обробка текстового матеріалу псалмів, травестій, інтермедій вертепних драм та інших текстів літератури XVII–XVIII ст., а також барокові канони формоутворення.

Таким чином, в оперній творчості композитора виразно кристалізуються дві ключові тенденції: тяжіння до великоформатних полотен, монументальної опери з конфліктно-драматичним типом драматургії, масштабним симфонічним мисленням та другий напрямок – камернізація оперного жанру. Особливої актуальності у світлі музичних тенденцій минулого століття набуває камерна опера (опера малої форми). Серед характерних рис камерної опери виділяють такі як увага до внутрішнього світу людини та особливе психологічне заглиблення, зв'язок з трагедійною естетикою [26], взаємодія драматичного,

поетичного та театральньо-сценічного рівнів, концентрація сюжету навколо однієї лінії дії, перевага декламаційного або речитативно-аріозного типу мелодики, підвищена увага до значення оркестру та тембрової драматургії [32]. У творчості В. Губаренка камерна опера зазнає активного розвитку. Композитор стає одним із небагатьох українських композиторів, хто звертається до жанру монодрами, продовжуючи традиції, закладені М. Лисенком та К. Стеценком. Водночас у його камерних операх помітне домінування ліричної сфери, у якій розкриваються душевні драми головних героїв, особливого значення набувають засоби наскрізного симфонічного розвитку.

На прикладі загального огляду найбільш показових зразків оперної творчості Віталія Губаренка можна засвідчити розмаїтість музично-стильових орієнтирів композитора, яскраву оригінальність у трактуванні найрізноманітніших художніх ідей. Витримана у канонах «суворого стилю» з жанрово-побутовими елементами «Загибель ескадри» змінюється паростками «нового ліризму» в «Мамаях», проекція філософської та лірико-психологічної ліній в операх «Листи кохання», «Перша заповідь», «Альпійська балада», «Самотність», «Монологи Джульєтти» відкриває перед слухачем складні душевні драми героїв. У кожному творі композитор демонструє тяжіння до особливого емоційно-філософського наповнення, складних багатопланових концепцій, новаторських стилістичних рішень, що загалом не вичерпуються межами авангардних традицій. Ця строката парадигма збагачується зануренням в інакші стильові епохи, зокрема, українське бароко (опера-балет «Вій»), важливим для історії українського музичного театру розвитком лірико-комічної опери («Сват мимоволі», «Кому посміхалися зорі»). Унікальність та багатоплановість творчого потенціалу композитора, його вміння успішно заповнювати культурні ніші найпрофесійнішими творами, тонко відчувати та відбивати пульс свого часу дозволяє позиціонувати його творчість як важливу сторінку української музичної культури другої половини XX століття.

РОЗДІЛ II.

МУЗИЧНО-КОМПОЗИЦІЙНІ НОВАЦІЇ ОПЕРНОЇ ТВОРЧОСТІ ВІТАЛІЯ ГУБАРЕНКА

2.1. Структурно-драматургічні особливості опери «Листи кохання»

Моноопера «Листи кохання» («Ніжність») Віталія Губаренка справедливо увійшла до золотого фонду української музичної культури та стала своєрідною візитівкою творчості композитора від часу створення і до сьогодні. Цю оперу не випадково називають хрестоматійною класикою та музичним синонімом творчості Віталія Губаренка, адже вона відображає сучасні світові музично-театральні тенденції, демонструє новаційні кроки у розвитку української опери у XX столітті, а окрім того, виразно розкриває індивідуальний творчий почерк композитора, шляхи оновлення оперних канонів.

Новаторство композиційно-драматургічного мислення автора пов'язане насамперед зі специфікою сюжету та особливостями розвитку драми. Задум інтерпретації ліричної п'єси в улюбленому жанрі виявився дуже вагомим: коли у вересні 1970 року В. Губаренко отримав від міністерства лист з проханням написати великий інструментальний твір – симфонію, поему чи хоровий твір, композитор надіслав заявку на створення ліричної монодрами. Сюжет для такого твору підказав композитору музикознавець Е. Яворський, який порадив створити камерну оперу, схожу до «Людського голосу» Ф. Пуленка. За основу нової опери В. Губаренко обрав новелу «Ніжність» з дещо незвичним сюжетом – у формі своєрідної історії в листах. П'ять листів композитор скоротив до чотирьох (об'єднав третій і четвертий) та дещо скоротив текст четвертого, що містив зайві як для його задуму деталі. У центрі новели А. Барбюса – «маленький Луї», який після розриву стосунків з коханою отримує від неї листи – так триває протягом двадцяти років, і тільки в останньому листі герой дізнається, що кохана мертва, а усі листи були написані перед смертю. В. Губаренко дещо переосмислює сюжет та обирає головним персонажем жінку, ім'я якої залишається таємницею, натомість, сам чоловік опиняється осторонь подій, виступаючи лише адресатом

цих листів. Перед тим, як піти з життя, героїня пише листи до коханого, які він отримує через день, рік, одинадцять та двадцять років після її смерті – таким чином жінка намагається полегшити біль втрати та допомогти коханому пережити цю розлуку. Особливістю образно-емоційного розвитку в опері стає інтимний психологізм, що розкривається у незвичному калейдоскопі спогадів, думок та почуттів головної героїні.

Композитор сам створив лібрето, обравши для нього прозову форму, а саму монодраму вирішив втілити у формі симфонії для високого голосу та струнного оркестру. Такі рішення визначають оригінальність та новизну композиторського мислення. Зокрема, тенденція т.з. прозаїзації опери – створення лібрето у прозі – характерна для світових оперних новаторів XX століття, хоч В. Губаренко мав досвід створення музичних творів на прозовий текст ще до початку роботи над цією оперою. Відхід від «камерних» принципів віршування лібрето та відмова від традиційних завершених оперних форм на користь наскрізного розвитку окреслює новаторські кроки композитора в опануванні музичної драматургії. Ці тенденції свідчать про нестандартний підхід автора до поєднання музики та сценічної дії, відкритість до експериментів – жанрового синтезу, драматургічних та стильових новацій та ін. Незвичний підхід до оперного формату (симфонії) пов'язаний, очевидно, з особливим симфонічним мисленням композитора, стійким тяжінням до симфонізації оперної концепції, що помітно у багатьох його музично-театральних творах. У «Листах кохання» це допомогло сформувати цілісний вокально-симфонічний образ, що лягає в основу ліричного монологу героїні. Відтак, обрана форма симфонії дозволяє автору вдало підійти до монологічного прийому висловлювання, узагальнити драматичний розвиток, розкрити глибоке психологічне навантаження музичної думки.

У музичній драматургії твору можна помітити найкращі досягнення молодого композитора в опануванні оперно-симфонічних форм: концентроване відображення основного конфлікту, «натуральність» у відтворенні часового простору та спрямованості музичної дії, деталізована обробка психологічного портрету, урізноманітнення тембрової палітри, методи симфонічного узагаль-

нення. Особливе значення оркестрової драматургії як елемента наскрізного розвитку стає новаторським фактором розвитку оперних традицій не лише у творчості В. Губаренка, а й для жанру української опери загалом.

«Листи кохання» цілком логічно відповідають жанровій моделі моноопери, що є відносно молодим явищем в історії розвитку українського оперного мистецтва. У центрі твору В. Губаренка – ліричний монолог, у якому духовний світ героїні постає у найглибших проявах. Це відображає поворотний ракурс у розкритті образу «зсередини» з акцентом на його психологічну сторону, натомість сценічна дія та усі зовнішні ефекти мінімізуються. В опері чітко простежується індивідуально-психологічний характер розвитку головного образу, кристалізація сюжету та зосередження усіх музично-виразових засобів навколо основної теми. У музичній драматургії важливими кроками є наскрізне проведення художньої ідеї крізь музику, багатопланові функції оркестру, використання лейтмотивної техніки, що загалом відповідає типологічним засадам обраного жанру. О. Уманець виділяє у «Листах кохання» ще такі риси репрезентації жанрової моделі моноопери як звернення до літературного джерела з надбань іншої культури, глибокий психологізм, орієнтація на академічний вокал, варіантність первинної жанрової моделі (лірична драма), модифікація жанру в інструментальній площині (незвична темброва палітра) [50, с. 71-72].

Опера складається із чотирьох вокально-симфонічних епізодів, розмежованих трьома інструментальними інтерлюдіями. Чотири частини-епізоди відповідають композиційно чотирьом листам головної героїні. Ці розділи-листи, відділені інтерлюдіями, утворюють разом велику контрастно-складову форму. Композитор уникає перерв між основними розділами, ніби відмовляючись від прямолінійного поділу дії часовими рамками, відсутні також темпові контрасти між частинами. Взаємодія часових полюсів у музичній драматургії твору є досить цікавою. З огляду на це М. Черкашина-Губаренко виділяє драматургію потрійного часу, що базується на співвідношенні реального та вигаданого часових планів. Простір минулого постає у думках героїні про минулі дні з

коханим, коли вони були щасливі; сфера сьогодення – це драматична реальність, де вона готується покінчити з життям; погляд у майбутнє – все, що жінка вигадує у листах [52, с. 17].

Сюжетно-образна концепція опери побудована на взаємодії ліричного, просвітлено-ніжного світу та драматично-трагедійного виміру образу. Ці дві образні сфери стають ключовими та проходять наскрізно у чотирьох частинах, «мандруючи» у просторі минулого та майбутнього. У першому розділі основними образними осередками є сила любові й кохання та пов'язані з ними гіркота та біль розлуки. Початкове звернення героїні (*«Мій дорогий Луї, коханий мій...»*) – це вияв щирої ніжності, яку переривають епізоди вторгнення болю від розставання з коханим (*«ніколи нам вже не зустрітись... такого ти не бажав»*). У переплетенні двох сфер виділяється стихія трепетності, занурення у світ кохання (*«Я обіймаю тебе... так ніжно, ласкаво так»*), але і воно іде пліч-о-пліч зі зворотньою стороною почуттів (*«а поміж нами відстані безмежні...»*). Другий розділ відкривається лірико-елегійним забарвленням – героїня намагається створити у листі ілюзію перебування у світі живих (*«вчора я посміхнулась...»*) та ностальгує за минулими днями (*«в світлі місячнім дві постаті пройшли...»*). Контрастом проходить образ втрати (*«тепер губиться потроху те, що єдало нас...»*), що нагадує про сувору дійсність. У третьому розділі зіткнення двох світів відбувається по-новому: палітра образів гіркоти та смутку розширюється, а єдиним світлим вкрапленням постає низка далеких спогадів героїні. Тут виокремлюється те заповітне почуття (*«у мені народилось трепетне, незвідане до тебе почуття: ніжність, ніжність... ніжність»*). Фінал відкривається роковою сповіддю у трагічних тонах (*«Уже двадцять літ пройшло, як я нежива...»*). Драматичний нерв пронизує вокальну та оркестрову партію – на перший план виходить стихія смерті (*«із життя я зникаю...»*). Однак наприкінці жінка повертається у світ ніжності, підкреслюючи силу великого почуття – цей вибір героїні відображений у лірико-просвітленій стихії музики (*«не можу я сказати тобі про всю свою безмежну любов і про ніжність...»*). Таким чином,

твір завершується поетизацією прекрасного кохання, що приречило героїню на такий складний і трагічний життєвий шлях.

У художньо-ідейному та драматургічному розвитку опери можна помітити цікаве проникнення драматичної концепції у ліричний простір твору. З огляду на це М. Черкашина зазначає, що «Губаренко у своїй творчості завжди тяжів до підвищеної емоційної температури, до образів експресивних, у яких драматична вибуховість поєднується з піднесенням ліризмом» [53, с. 413]. Так, композитор вплітає потужну драматичну енергію до вишуканого інтимно-ліричного світу героїні – зрештою перемагає сила ніжності. Таким чином відбувається своєрідна модуляція у світ ліричної камерності, де драматичний компонент виразно відтіняє та підсилює образ глибинної ніжності. Пристрасний ліричний монолог героїні відкриває надзвичайно широку образно-емоційну панораму – від світлої експресивності до напруженої драматизації. Усе це формує багатогранний та водночас суперечливий образ Жінки, який постає перед слухачем у надзвичайно яскравих емоційних барвах.

Нетиповий драматургічний розвиток та незвичне психологічне навантаження образних характеристик висувають перед композитором особливі вимоги до будови музично-інтонаційного матеріалу. Вокальна партія у творі є надзвичайно виразною. Вона тісно пов'язана з особливостями змісту листів, тому у ній відображені найрізноманітніші мелодичні формули: інтонації романсової лірики та м'яка кантилена, суворий речитатив та декламаційні відступи, а також плач, крик, вигуки героїні, що поєднуються у ламаній речитативній мелодиці та ін. Камернізація оперної концепції вказує на характерну експресивність та витонченість вокальної партії у творі, її особливу роль у створенні емоційних градацій. У діалозі з трепетно-вишуканим звучанням оркестрової лінії вокальна партія розвивається як єдине образно-музичне полотно.

У музичній драматургії твору важливу роль відіграє розширення функцій оркестрової партії. Це можна помітити насамперед у виборі тембрового потенціалу струнного складу, що розкривається тут по-новому (у звуковій колористиці струнних інструментів композитор шукає можливості відтворення

глибокого психологічного підтексту), а також у диференціації партій кожного інструменту. До струнної групи композитор додає ансамбль дерев'яних духових (чотири флейти) та ударні інструменти, що характерно і для інших його моноопер («Самотність», «Монологи Джульєтти»). У зв'язку з цим І. Драч вказує на семантичне навантаження струнного оркестру, що оригінально інкрустований групою дерев'яних соло та ударними у «Листах кохання». Тож монотемброве звучання збагаченого струнного оркестру стає своєрідним узагальненим відображенням світу інтимної лірики [15, с. 298]. Окрім того, оркестр виступає у творі виразником образно-емоційного розвитку, підказуючи або підсумовуючи думки головної героїні, узагальнюючи дію або підсилюючи драматичний конфлікт.

Особливу роль у музичній драматургії відіграють симфонічні інтерлюдії. Очевидно, що у жанрі моноопери значення таких інтерлюдій зростає. Окрім функцій сюжетних зв'язок та своєрідного підсумку етапів сценічної дії, вони оригінально збагачують образно-психологічне звучання твору, у них розвиваються наскрізні музичні характеристики – лейтмотиви та лейттеми. У драматургії твору однією із головних є лейттема ніжності, якою відкривається твір [дод. А, рис. 1]. Це надзвичайно виразна, мелодично промовиста тема, що відображає велике та сильне почуття героїні – не випадково тематична основа лейттеми стає інтонаційною фавбулою твору, пронизуючи майже весь музичний розвиток твору. В основі мелодичної будови цієї теми лежать характерні секундові ходи, що плавно пульсують у розмірі 3_8 : виразна велика секунда e-d-e та одразу ж легке відтінення хроматизацією – dis-cis (ця ж мелодична лінія неодноразово звучить паралельно в інших голосах у видозміненому вигляді). Другий чотиритакт відкривається промовистим квартовим ходом у дуольному ритмі, що дещо відтіняє початковий романтично-схвильований мотив заглибленістю звучання. У наступному проведенні композитор обертає секундовий хід на септиму (c^3 -d², dis²-cis³), що спочатку тонко виринає з ніжно-щемливої стихії лейттеми, а згодом відокремлюється в окремий інтонаційний комплекс.

Лейттема ніжності отримує численні трансформації у зв'язку з ладо-гармонічним, тональним, ритмічним та фактурним оновленням. Вона звучить переважно в оркестрових проведеннях, а її вокальне оформлення з'являється лише у третьому розділі-листі. Велика септима, що виростає з інтонаційної будови теми ніжності (як варіант оберненої малої секунди) стає основою ще однієї наскрізної характеристики – лейтмотиву смерті [дод. А, рис. 2]. Вперше він з'являється наприкінці першого листа, де двічі звучить у партії вібрафону на тлі витриманих дисонансних акордів. Цей лейтмотив складається з секундового розгойдування на шістнадцятих (c^2 - des^2) та виразного стрибка на септиму (des^2 - c^3). Такий мобільний формат провідного мотиву дозволяє композитору цікаво вплітати його інтонації у численні музичні форми, відображаючи тонкі грані між світлою та трагічною стороною кохання. Окрім того, у першому розділі формується тема листування («Тепер я починаю тобі писати...»), що проходить чотирма хвилями в оркестровій партії. Інтонаційно вона перегукується з темою ніжності, розгортаючись у плинному лірико-романтичному характері. Мелодично виразні та емоційно насичені наскрізні теми допомагають максимально тонко та рельєфно зобразити суперечливий внутрішній світ героїні.

Отож, звернення до ліричної сфери в опері монологічного типу ознаменувалося нестандартними музично-драматургічними та структурно-композиційними рішеннями. Незвичність сюжетно-концептуального розвитку самої драми вимагала інакшого, свіжого підходу до музичної реалізації світу ніжності. Глибокий психологічний потенціал основного образу також диктував необхідність пошуку нових ракурсів втілення складної душевної драми в музиці. Відкритий до творчих експериментів композитор зумів оригінально озвучити загалом коротеньку історію листів кохання, наповнити її цілком індивідуальним художнім трактуванням. Жанрова модель опери малої форми дозволила автору глибше розширити музичні та драматичні можливості твору, тонко відтворити інтимні та емоційні моменти в музиці, зосередити художньо-мистецький потенціал у єдиному музичному образі.

2.2. Жанрово-композиційні новації в опері «Пам'ятай мене»

Опера «Пам'ятай мене» продовжує ліричну лінію творчості В. Губаренка, започатковану у 1970-х роках. Камерний характер твору, складна емоційна палітра з акцентом на внутрішньому світі людини, зрештою, звернення до ідеї неминучості розлуки закоханих наближає цей твір до «Ніжності», що у цей час набирала оберти та звучала у нових сценічних постановках. У драматичній п'єсі В. Єжова «Солов'їна ніч» композитора також привабила ідея великої сили кохання, оспівування краси та величі людських почуттів. «Оперу написано ніби на єдиному подиху, з тією самою творчою наснагою, якою позначені «Листи кохання», – зазначає І. Драч. – Можна навіть припустити, що композитор підсвідомо сприйняв сюжет “Солов'їної ночі” як свого штибу драматичний пролог до загадкової “Ніжності”» [15, с. 219].

Опера «Пам'ятай мене» стала третьою адаптацією сюжету, що поетизує людські долі у жорстокому світі війни: початковою версією була нереалізована «Перша заповідь», другою – великоформатне оперне полотно «Відроджений травень». Такі «метаморфози» були підпорядковані насамперед вимогам тогочасної ідеологічної доктрини, а разом із тим торкнулися музично-драматургічного та жанрово-стилістичного оновлення твору. Загалом «принцип перетворення», характерний також для режисерського методу Л. Курбаса, композитор використовував досить природньо, що можна помітити у його симфонічних та музично-театральних жанрах. Першу версію твору та дві наступні редакції доцільно сприймати як окремі самостійні опери. При цьому тяжіння до ліризації та камернізації музичної думки та форми було наскрізним, а потрібна для цього жанрово-композиційна модель кристалізувалася у процесі редагування твору. Це вказує на необхідність розглянути особливості її формування у контексті трансформацій початкового задуму композитора.

Сюжет твору побудований на історії кохання німецької дівчини Інги та радянського солдата Петра Бородіна, який порушує військові устами, доводячи віру у людяність. Зустріч молодих людей у німецькому парку перевернула їх

життя, тож з тих пір закохані не можуть розлучитися. Втіленням протиборства – ворожнечі та недовіри – стає підлий офіцер Федорівський, який доносить на Петра, підставляючи його під трибунал, та все ж сила кохання, велич людської особистості, її гідності та благородності перемагає. Драматургічне оформлення п'єси В. Єжова не зовсім відповідало внутрішнім настановам В. Губаренка, однак композитор шукав насамперед можливість розгорнути яскраву лірико-психологічну колізію, зануритися у цікавий йому простір уявного, ствердити образи надії у світле майбутнє навіть за найскладніших, найтрагічніших обставин. М. Черкашина-Губаренко вбачає у такому виборі композитора «розробку теми любові як всеохопного почуття, що здатне створити чудо перетворення, вивести людський дух за обмежені рамки фізичного існування у безмежність вічного життя» [53, с. 409].

Жанрово-драматургічна модель опери «Пам'ятай мене» сформувалася у процесі творчого опрацювання матеріалу початкових версій. Під час редагування композитор кристалізував художню концепцію, перебудовував драматургічний план, по-новому концентрував тематичний матеріал. Початкова версія опери під назвою «Перша заповідь» задумувалася як лірична драма на три дії та шість картин – багатоактна опера з оригінальною художньою концепцією. Сценарний план твору розробляв сам композитор, віршовий текст створив харківський поет Р. Левін. Лібрето було побудоване за принципом поєднання прозаїчних епізодів, які переважали, та деяких римованих фрагментів.

У музичній драматургії твору лірична лінія не була єдиною – високий громадянський пафос сюжету органічно поєднувався з жанрово-побутовими елементами. У музично-стилістичній палітрі переважала романтична піднесеність, експресивність музичної думки; витончена гармонічна мова та свіжі оркестрові барви рельєфно змальовували образи головних героїв. Однак такі цікаві знахідки композитора виявилися нереалізованими, оскільки ідеологічні прихильники знайшли в опері вираження т.з. «абстрактного гуманізму». Зокрема, у художньо-ідейних позиціях твору вбачали «лише один крок до християнської проповіді всепрощення та заклику “полюбити ближнього

свого”» [53, с. 409], у заключній молитві Інги – «наліт цієї чужої нам релігійної моралі» [т.с.], що звісно ж, зовсім не вписувалося в коло тогочасних цінностей та морально-ідейних орієнтирів.

Оновлена версія опери побачила світ під назвою «Відроджений травень» (1974), після прем'єри у Харкові була визнана найкращим героїко-патріотичним твором великого жанру. У новій редакції опера складалася з двох частин та семи картин, відрізнялася детально виписаними образними характеристиками та цікавими композиційно-драматургічними рішеннями. Зокрема, композитор деталізував подвійний сюжет з ліричною та публіцистичною лініями, а за композиційну основу обрав три розгорнуті діалогічні сцени за участі головних героїв. Музичні сцени були побудовані за кінематографічним принципом – у вигляді розповіді Петра зі спогадами. Цікавим стилістичним рішенням стало використання музичних цитат – лірико-романтичного вальсу Ф. Шуберта, що чудово підкреслював ідилію травневого вечора, та пісні В. Соловйова «Давно ми вдома не були». У музичній драматургії твору важливу роль відігравав ораторіальний компонент. Масштабності композиції додали хорові епізоди у вигляді коментарів сценічної дії, що вдало підкреслювали образно-психологічного навантаження (фіксація настроїв головних героїв), відігравали важливу роль у створенні загального образного колориту.

У Львівській опері «Відроджений травень» отримав кілька постановок, після цього твір був знятий з репертуару. Композитор продовжив редагування опери, щоб максимально точно та вдало втілити початковий задум. Одним із ініціаторів такої переробки опери виступив диригент Ігор Лацанич, якого об'єднала з композитором міцна творча дружба. Він порадив В. Губаренку зупинитися на ліричній лінії стосунків героїв як на головній та найбільш якісній з точки зору музики, відмовитися від схематизму другорядних драматургічних ліній, перенесених із п'єси В. Єжова, підсилити ідейну суперечливість у стосунках персонажів (як представників двох ворожих таборів і водночас закоханих), а також переосмислити функції хору у творі. Відтак В. Губаренко відмовився від подвійності сюжету, побічних драматургічних ліній та

зосередився на темі кохання, що значно поглибило звучання камерного психологізму у творі. Автор також скоротив участь другорядних персонажів та залишив лише двох головних героїв – Петра та Інгу, – їхні долі розгортаються у світлі широкої лірико-психологічної панорами. Основними композиційними формами в опері стали дуети-діалоги та сольні форми – аріозо та речитативи головних осіб. Таким чином, опера перетворилася у дуодраму із винесеними за сцену коментарями хору та отримала нову назву «Пам'ятай мене». У зв'язку з цим твір можна розглядати також як перероблений камерний варіант широкоформатної опери «Відроджений травень». Характеризуючи музично-драматургічні та стилістичні пошуки в оперній творчості Віталія Губаренка, О. Костін зазначає, що «камерна опера – це його правильний вибір, тому що в цьому жанрі важко сфальшувати, адже кожен звук прослуховується, та й текст добре організовує музичну тканину, ніби сам підказує драматургічну логіку інтонаційного розвитку» [29].

В останній редакції композитору вдалося чи не найбільш рельєфно та переконливо відтворити початковий задум, підняти проблеми гуманізму в оригінальних образних характеристиках, мелодично пластичних та яскравих музичних портретах, а художні образи головних персонажів втілити у психологічно правдивій моделі стосунків. Музичні характеристики відрізняються точністю та лаконічністю усіх виразових засобів, концентрацією музичної думки. Важливу роль у створенні яскравих образних характеристик відіграє оркестрова лінія. Композитор детально розкриває тембровий потенціал кожної групи, деталізує фактурний розвиток оркестрових партій, підкреслює образне звучання твору лейттембрами (низькі струнні та мідні духові інструменти у Петра, флейта, скрипка та чембало для образу Інги).

Образно-психологічна палітра твору є досить складною, але водночас у музиці відсутні стильові та емоційні перепади. В. Губаренко ретельно працював над кристалізацією та збалансуванням музично-тематичного матеріалу, що помітно у виразних, мелодично пластичних характеристиках. Зрештою, сам композитор зазначав, що для нього «головне – рельєфність тематизму і

різноманіття його внутрішніх зв'язків, що виявляються у процесі симфонічної розробки. Без міцного тематичного фундаменту не уявляю виразної, яскравої музики» [15, с. 308]. Очевидно, що тривала робота над музично-лексичною палітрою вилилася у цікавому та органічному синтезі незвичних звукових комбінацій, нестандартних ладо-гармонічних та ритмічних поєднаннях, оригінальних стилістичних нашаруваннях.

Оперу «Пам'ятай мене» композитор окреслив як ліричну новелу. А. Помпеева виділяє у драматургії ідею пам'яті як одну з ключових, що проходить у творі наскрізно (пам'ять про війну, про весну, про майбутнє, про забутий стан світу). Таким чином, обрана назва твору тонко відображає символістичні мотиви сюжету [41, с. 14]. У жанрово-композиційній моделі поєднуються риси літературної новели, зокрема, оповідальність, символізм, глибокий психологічний підтекст та особливості опери малої форми (діалогічність композиційного розгортання, наскрізний структурний розвиток, обмежена кількість персонажів та інші). Жанр камерної дуоопери, як і в попередньо розглянутій моноопері «Ніжність», відповідає основним типологічним особливостям обраного жанру. В опері «Пам'ятай мене» представлені принципи кристалізації сюжету навколо основної теми та підпорядкування їй усіх музично-виразових засобів, психологічна насиченість сюжету, розгортання розповіді від першої особи та монологічність висловлювання, розширення функцій оркестру та збільшення ролі інтерлюдій, експресивність та мелодична витонченість вокальних партій, що характерно для формату камерної моно- та дуоопери.

Одноактна опера складається з чотирьох картин, поміж якими розміщені хорові та оркестрові епізоди. Композиційну основу утворюють діалогічні сцени Петра (баритон) та Інги (сопрано), у яких тонко розкривається лірична природа сюжету. Вплетення хору в діалогічні сцени вдало підкреслює ключові драматичні елементи, сприяє філософському узагальненню та збагачує палітру переживань головних героїв. У композиційному розвитку виразно простежується тяжіння до наскрізності: опера відкривається невеликим оркестрово-хоровим епіграфом (*Allegretto*), після якого розгортається перша картина (в парку, що переходить у

невеликий ліс, відбувається знайомство молодих людей) та звучить інтерлюдія за участі хору (*Sostenuto assai*). Другу картину розпочинає довга насичена бесіда героїв, під час якої найбільш повно постає тема кохання, оркестрова інтерлюдія (*Adagio*) передує третій, ліричній картині, що одразу переходить в останню, прощальну картину на зруйнованому вокзалі. Оркестрові та хорові епізоди виступають елементами наскрізної дії у творі, підтримуючи єдність розвитку у чотирьох картинах опери. За своїм значенням у драматургії твору вони наближаються до свого роду міні-актів.

Для структурно-композиційного розвитку характерний принцип змішаності з тяжінням до наскрізного типу. У першій картині помітне структурне розмежування на певні блоки: монолог Петра, дует головних героїв, окремі розповіді Інги та Петра, заключний дует. Друга та третя картина є ліричними (основними центрами композиційного розвитку тут стають монологи та діалогічні сцени героїв), четверта виступає своєрідним епілогом. Новаторські риси музично-драматургічного мислення композитора розкриваються в особливому підході до організації музичного матеріалу, застосовуванні музичних цитат та колажу, що створює своєрідний діалог між епохами та їх інтонаційним словником, а також використанні жанрово-стильового синтезу та мета-текстуальних елементів. В. Губаренко відхиляється від традиційних композиційних моделей, тож у розташуванні основних епізодів помітна певна хаотичність, відсутність прямої логічної послідовності, що створює деяку непередбачуваність розвитку. Новаційний підхід відображається також у поєднанні класичних музичних комплексів із сучасними звуковими технологіями (використання новаторських звукових технік, введення електронних звукових ефектів та незвичних інструментальних поєднань, експерименти з комп'ютерною обробкою звуку, електронною музикою та ін.).

Композитор також демонструє незвичний підхід до відтворення художньо-ідейних задумів в інтонаційній будові музичного матеріалу. Зокрема, естетика перемоги у війни розкривається у творі шляхом залучення епічних стилістичних елементів, а також на метафоричному рівні, що цілком характерно для специфіки

жанру ліричної новели. Єдність почуттів закоханих автор відтворює з допомогою інтонаційного об'єднання вокальних партій Петра та Інги, тому тематичний матеріал не містить стилістичної та музично-лексичної розбіжності. Початково композитор закріпив за головними героями індивідуальний інтонаційний комплекс, що характеризує їх як представників ворожих таборів: елементи слов'янської пісенності у партії Петра та німецької музичної стилістики в партії Інги, однак у процесі розвитку цей інтонаційний контраст зникає. Таким чином, у музично-виразовому словнику твору поєднуються класично-романтичні інтонаційні комплекси, традиційні форми оперної мелодики, фольклорні вплетення, музичні цитати та сучасні експериментальні техніки. Усе це створює унікальний та виправданий стилістичний та музично-звуковий синтез, вказуючи на постмодерністський напрям композиторського мислення.

Таким чином, у структурно-драматургічних та композиційних особливостях твору можна відмітити загалом традиційні для творчого мислення композитора тенденції: тяжіння до наскрізності музичного розвитку, симфонізація музичної дії, різноплановість характеристик героїв та психологічно напружений характер музики, з іншого боку – виразна лірична забарвленість та суб'єктивний тонус висловлювання, лаконізм думки та концентрація у відображенні основного конфлікту. Віталій Губаренко сміливо використовує останні надбання сучасної музично-сценічної драматургії, майстерно експериментує з композиційною моделлю опери, звуковим матеріалом та тембровими ресурсами, що формує новаційні шляхи розвитку його музично-театральної творчості та українського оперного мистецтва загалом. Відхід композитора від широкоформатного полотна з контрастними образними планами на користь камерної композиції з глибоким лірико-психологічним наповненням дозволив більш об'ємно та детально відобразити історію кохання в оригінальних художніх образах. Тяжіння до жанрового синтезу та постійного вдосконалення жанрово-композиційної моделі опери розкривається в оригінальному поєднанні стилістичних особливостей літературної новели та композиційного формату опери малої форми.

2.3. Характерні риси музично-виразового потенціалу в операх

В оперній творчості композитора представлені цікаві музично-стилістичні засоби та прийоми, що відображають оригінальний композиторський почерк. В операх малої форми органічно поєднуються риси національного мелосу, класично-романтична стилістика, традиційні оперні мелодичні формули, сучасні звукові ефекти. Широкий арсенал виразових засобів та їх перетворення у системі індивідуального творчого мислення допомагають автору переконливо втілити складні художні образи з розгорнутим емоційним-психологічним розвитком.

В опері «Листи кохання» композитор створює вишукану музично-виразову палітру, що тонко розкриває суперечливий внутрішній світ головної героїні. У *першому розділі-листі* можна виділити три фази розвитку: експозиційну (*Andante amoroso rubato molto*), розвиткову (*Appassionato con brio*) та заключно-репризну (*Tempo I, ma poco sostenuto*)¹. Оркестровий вступ відповідає формі періоду з двох речень, у яких одразу помітне тяжіння до заокругленості коротких фраз (гнучкі фрази «дихають» виразними мелодичними мотивами), з іншого боку – постійного та оновлення та розширення, наскрізності розвитку (розширені та доповнені речення). Ніжно-наспівна лейттема розгортається у вигляді двоголосної канонічної імітації (струнні). На витончено-ліричні мотиви накладаються витримані акорди нетипової кварто-квінтової будови. Початкове звернення «Мій дорогий Луї, коханий мій» звучить акапельно [дод. А, рис. 3], інтонаційно переключуючись із темою ніжності. У мелодичному розвитку помітне тяжіння до d-moll з зупинкою на сьомому підвищеному щаблі, однак ця тональна опора одразу ж губиться. Коротку п'ятитактову фразу підхоплює пристрастний оркестровий епізод, побудований на поліфонічному сплетенні інтонацій основної лейттеми. Друга тема («Скінчилося... І ніколи нам вже не зустрітися...») замикається у вузькому терцієвому діапазоні (b-moll), та вже у другому періоді швидко розгортається до кульмінації з промовистим стрибком на велику септиму. Таким чином відбувається розвиток і в наступних фразах: від речитативних мотивів у вузькому діапазоні

¹ Аналіз музичної мови здійснено на матеріалі клавіру: Губаренко В. Листи кохання: моноопера в чотирьох частинах: для сопрано та струнного оркестру. Київ: Музична Україна, 1976. 95 с.

терції (b-des), квінти (a-e) до ніжно-палкої кульмінації з кантиленим розспівом у мелодії (Meno mosso, agitato) та драматичного вибуху (Molto più mosso).

Другий розділ листа відкривається гостро-драматичною темою («Тепер усе це мукою зринає...»). Пристрасна мелодія, насичена хроматизмами, звучить у супроводі зловісного «хльоскання» струнних та ударних (*f*, *ff*). Широкі мелодичні мотиви вокальної партії зосереджуються у бемольній сфері (as, As, Es) та поступово піднімаються до високого регістру (as²-c³). Вокально-симфонічна пульсація в розмірі $\frac{3}{8}$ підводить до розгорнутого епізоду написання листа («Тепер я починаю тобі писати...»). Перші широкі фрази з висхідними «політними» стрибками досягають верхнього регістру (gis², a², as²). Витримані масивні акорди в оркестрі підтримують тонально стійкі осередки (B-dur, Es-dur, e-moll), в інших оркестрових лініях розвиваються початкові мотиви лейттеми ніжності. Заключний розділ є стислою репризою та водночас відіграє роль коди («Я обіймаю тебе в останній раз...»). Пристрасна тема на *f* розвивається низхідними хвилями: від найвищих точок (a², gis²) скочується вниз та знову підіймається. Рухаючись у пульсуючому ритмі $\frac{3}{8}$ у супроводі теми ніжності в оркестрі, вона поступово дробиться на коротші мотиви. У них особливо виразно підкреслюється емоційне забарвлення поетичної думки («так ніжно...», «ласкаво так...»). В останньому реченні в оркестрі тонко проходить лейтмотив смерті, що накладається на ряд суцільно хроматизованих дисонансних акордів. Оркестрове закінчення побудоване на темі ніжності, що звучить тут у повному вигляді, як і на початку твору.

В інтерлюдії (Adagio) панує зловісно-моторошна стихія, що переносить розвиток в інший часопростір. На початку інтерлюдії у струнних виростає суворий двотактовий мотив у нижньому регістрі. Низхідний рух в межах октави мелодичного b-moll починається секундним сходом b-a-g до зловісного тритону g-des. На цю остинатну фігуру накладаються кількатактові мелодичні мотиви у верхніх голосах (флейти), що складається із суцільних комбінацій септим. Імпровізаційна каденція флейти, побудована на гойданні шістнадцятих, перетікає у прозорі гармонічні фігурації арфи та чембало. На ці витончені звороти накладається початкова вокальна фраза *другого листа* (Andantino, dolce) [дод. А, рис. 4].

Стримана речитація героїні складається з коротких мелодичних мотивів, що перериваються довгими паузами. Вокальна партія витримана в дусі оперного речитативу (опора на домінанту a-moll). Замкнуті у неширокому діапазоні мотиви перегукуються з блукаючою у різних напрямках та регістрах віолончельною темою, що навіює трагічне звучання («Вже минає рік, як ми більше не ми...»). На цю тему накладаються секундові фігурації шістнадцятих у скрипки соло – таким чином формується промовистий дует, що супроводжує ностальгічну розповідь героїні в інших епізодах листа. Перший епізод (лист написаний у рондоподібній формі) – це невеликий елегійний відступ, де жінка занурюється у «завісу печалі». У вокальній партії чергуються пластичні аріозні звороти («Так, вже завіса...») з речитативними мотивами, що дублюють один або кілька звуків. Наступний рефрен (*Andantino, dolce*) відкривається химерною, ніби казковою темою флейти, що поєднується з секундовими мотивами у скрипки соло. На цей оркестровий епізод накладається вокаліз, побудований на гнучкій легкій темі (оспіває звуки f-moll в діапазоні октави f^1 - f^2). Вокаліз переходить у світлу картину спогадів («Де в світлі місячнім дві постаті пройшли...»). Щира задушевна мелодія наповнена висхідними злетами на сексти, квінти та кварта, з м'яким секундовим спадом-заповненням. Третій епізод (*Adagio molto*) інтонаційно опирається на матеріал другого рефрену, однак відрізняється виразнішим драматичним наповненням. Це створюють насамперед дисонансні секундові комбінації та гострі ритми у лінії скрипок, а також напружена експресивна мелодія вокальної партії. Швидка речитація на основі шістнадцятих та восьмих розгортається у перемінному розмірі 2_4 , 3_4 («Прагнула згадати твої очі я... та не змогла...»). В оркестровій фактурі простежується знову ж тяжіння до поліфонічності: на канонічний розвиток у струнних накладаються заліговані багатозвучні акорди (гексакорди, квартової будови), а поміж тим вплітаються мовити скрипкової та флейтової тем. У заключенні вокальна партія стає інтонаційно розосередженою. У мелодії оспівуються щаблі C-dur у плавній пульсації 6/8 («То блиснув сонячний лик...»), вишуканий флейтово-скрипковий дует підхоплюють струнні (початкові мотиви теми ніжності). Це повертає просвітлену стихію ніжності, у якій закінчується другий розділ.

Друга інтермедія (L'istesso tempo) розпочинається блукаючою флейтовою темою, що самотньо розгортається у діапазоні кварта d-g. Вже у другому реченні вона набирає темп та розростається у середньому та верхньому регістрі, доходючи до вибухової точки (Allegro con fuoco). Хвилі драматичного розвитку стрімко розгортаються від секундових мотивів струнних до пульсуючого потоку усієї оркестрової тканини (гострі синкоповані ритми та комбінації тритонів звучать на *ff*). З бурі токатних хвиль виринає далекий жіночий голос – перша вокальна фраза *третього листа* («Роки минають...») [дод. А, рис. 5]. Короткі несміливі мотиви, побудовані на оспівуванні ges^1-f^1 , перегукуються з епічно-далекою мелодією флейти. Розповідь героїні «Знов я з тобою, любий мій Луї...» звучить у супроводі примх-ливої теми скрипки, яку згодом підхоплює флейта соло (Moderato graciozo). Вишукана мелодія вокальної партії рухається по звуках A-dur-a-moll у тридольному ритмі. Питання героїні («Чи правда, що я подібна до сну?...» та ін.) витримані у традиційній аріозно-речитативній мелодиці. У другому розділі з'являється контрастний, танцювальний образ, у якому композитор поєднує риси вальсу та скерцо. Тридольну тему галантного оркестрового вступу підхоплює вишукана, повітряна тема вокальної партії («Якось раз я танцювала...»). У першому реченні мелодична лінія грайливо оспівує C-dur, c-moll, після чого переходить у дієзну сферу та губиться у хроматичному плетиві. У святкову стихію проникають мотиви початкових тем флейти та скрипки. Внаслідок цього пружна вальсова пульсація переривається химерними скерцозними мотивами скрипки соло, що вносить тональну нестійкість. У плавній вокальній партії з'являються інтонації септими, що розпорошує танцювальний плин. Заклучний епізод («Я пишу тобі, хочу сказати...») відкриває несміливий речитатив героїні, що звучить у супроводі скрипки. Вокальна партія зосереджена на кількох звуках, повторюючи тони b^1 , h^1 , c^2 , секундові мотиви f^2-es^2 . Ключовий епізод («у мені народилось трепетне, незвідане до тебе почуття: ніжність...») побудований на виразному секундових мотивах у вокальній партії, що здійснюється над повнозвучним проведенням теми ніжності в оркестрі.

Третя інтерлюдія відіграє роль своєрідного переключення у часовому просторі. Ламані фігурації шістнадцятих в арфі створюють просторовий, ніби

гіпнотичний образ ніжності (Amoroso). Водночас низхідний сповзаючий бас у струнних та роковий образ долі в ударних натякають на трагічну розв'язку історії. **Четвертий розділ-лист** відкривається зверненням героїні, що звучить в абсолютній тиші («Мій дорогий Луї...») [дод. А, рис. 6]. Драматичний монолог розвивається наскрізно, охоплюючи широку емоційно-психологічну гаму: від спокійного прийняття долі до душевного розпачу. Імпровізаційна тема розвивається на основі коротких схвильованих мотивів. Плетиво секундних інтонацій у вокальній партії переривається стрибками на велику септиму, що навіює образ смерті. Ряд акордових дисонансних співзвучь в оркестрі готує появу рокової фрази («Уже двадцять літ пройшло, як я нежива»). Мелодичну лінію пронизують «ламентозні» секунди та речитативні мотиви. Драматичну розповідь героїні про останній день життя підхоплює весь оркестр, де вибухає тема ніжності. У другому розділі (Sostenuto molto, lugubre) композитор відтворює образ траурної ходьби. На тихий потік прозорих акордів в оркестрі накладається стримано-сувора мелодія вокальної партії. Вона несміливо освоює верхній регістр, розгортаючись на основі поєднання половинних та четвертних тривалостей. Речитативний епізод, побудований на декламаційних інтонаціях без визначеної висоти («із життя я зникаю...») переключає розвиток у неочікувано просвітлену стихію. У заключному періоді (Andante amoroso) основна тема насичується вишуканими хроматизмами (e-moll, E-dur, H-dur) та дублює інтонаційні контури основної лейттеми. Таким чином, метро-ритмічна пульсація сповільнюється, фактурний розвиток стає більш прозорим, а витончена мелодія вокальної партії піднімається у верхній регістр та розчиняється у звуках лейтмотиву ніжності.

В опері **«Пам'ятай мене»** В. Губаренко демонструє не менш цікаві музично-стилістичні знахідки². З перших тактів твору помітні експресія музичної думки, пластичність мелодичних ліній, багатство ладотональної мови та вишуканість гармонії. Епіграф відкривається невеликим оркестровим вступом (Allegretto). У початковому чотиритакті розгортається в унісон виразна просторова

² Для аналізу музично-виразового спектру використано матеріал клавіру: Губаренко В. Помни меня: опера (лирическая новелла в четырех картинах): клавир. Київ: Музична Україна, 1984. 166 с.

поспівка у тридольному розмірі, побудована на кварто-квінтових інтонаціях. Вона оспівує щаблі натурального d-moll, зупиняючись на домінантовому тоні «а» – саме на нього накладається основна тема у верхніх голосах. Енергійний характер звучання створюють чергування підкреслених акцентами половинних та четвертних з пунктирним ритмом – це формує стверджувальний життєдайний образ перемоги. У наступному реченні ця тема вступає у діалог з експозиційно-зосередженим мотивом вступу та розвивається на основі секвентного руху (B-dur, Des-dur). Мотиви на основі кварто-квінтових інтонацій підготовлюють появу хору «Завершилась, завершилась війна», у якому панує заклично-переможний піднесений характер. Оркестрово-хоровий епізод складається з контрастних розділів, відділених фактурно, зміною темпів (Allegro vivace, Meno mosso, Andante cantabile, Allegretto). В основі лежать прості мелодичні формули, що перекликаються з початковими кварто-квінтовими інтонаціями. Хорові партії розвиваються канонічно або паралельно, дублюючи мелодію переважно в унісон, терцію.

Першу картину відкриває стримано-епічний оркестровий вступ, що тонко змальовує образ парку поблизу лісу (Sostenuto assai). З перших тактів помітний принцип поліпластовості фактури: три оркестрові лінії вступають канонічно, розвиваючи низхідну, хроматично насичену тему. У перших проведеннях вона тяжіє до g-moll, надалі втрачає тональну опору та губиться у суцільно хроматизованій тканині. *Монолог Петра «Яка дрімучість...»* побудований у контрастно-складовій формі [дод. А, рис. 7]. Вокальна партія героя складається з коротких мотивів, розділених паузами, та опирається на мелодику речитативного типу. Її супроводжують лаконічні поліфонічні мотиви, що опираються на початкову низхідну тему. У другому розділі (Adagio) герой опиняється у просторі весняної мрійливості. Основна тема партії голосу опирається на слов'янську пісенність, що інтонаційно експонує образ Петра. Вокальна партія «розкручується» навколо основного тону «b», що характерно і для оркестрової партії. У наступному розділі композитор продовжує розвивати кантиленну сферу, що тонко підкреслює образи природи та душевного піднесення Петра («Ніби вперше я бачу...»). Піднесена романтично-пісенна мелодія, наповнена гнучкими висхідними стрибками

звучить на тлі прозорих фігурацій розкладених акордів у супроводі. Композитор легко переводить мелодичний розвиток у нові тональності (C-dur, a-moll, G-dur, e-moll, h-moll) та заокруглює розділ поверненням зосереджено-речитативної теми з опорою на тон «b» та початковим фактурним розвитком.

Сцена зустрічі та знайомства героїв побудована на чергуванні сольних реплік у вигляді питання-відповіді. Будова вокальних партій підпорядковується смисловим та структурним особливостям поетичного тексту. Усі емоційні вигуки, заклики, заперечення, запитання-відповіді героїв відображені в аріозно-речитативних формах – оркестр підтримує їх лаконічним або ж інтенсивним супроводом. Експозицією образів Петра та Інги стають їх розповіді, що звучать по чергово як великі сольні епізоди. *Розповідь Інги «Ми так добре всі жили в цьому місті»* – це розгорнута картина спогадів героїні [дод. А, рис. 8]. Перший розділ відкриває виразна лірико-просвітлена тема (Andantino con affetto). Вона розгортається на основі спокійного руху четвертних та половинних у розмірі 4_4 , діатонічного оспівування щаблів a-moll, C-dur. У другому реченні мелодичний розвиток різко переходить у бемольну сферу: в оркестровій партії звучать дисонансні акордові комплекси на основі кластерів та акордів нетипової структури (з випущеними та додатковими тонами), а вокальна партія «блукає» по хроматичних щаблях. Середній розділ, присвячений спогадам про красу природи, є найбільш нестійким (Con espressivo). У першому реченні мелодія рухається по тризвуках та терціях дієзних тональностей (D-dur, G-dur), у другому – модулює в бемольну сферу. Метро-ритмічний малюнок також постійно змінюється (3_4 , 4_4 , 5_4). У розвитковому розділі з'являється нова, граціозна тема, що грайливо «пробігає» по основних щаблях G-dur (Gracioso). У репризі повторюється матеріал початкового розділу (лірико-просвітлена тема в C-dur–a-moll з початковим поетичним текстом).

Вокальна партія Інги опирається на загальні інтонації німецької пісенності. В усіх розділах першої частини переважають прості інтонаційні формули: секундовий (гамоподібний) та терцієвий рух, виразні стрибки із заповненням, оспівування тризвуків. Однак у зв'язку із активним ладотональним та гармонічним розвитком, мелодичні лінії хроматизуються, що створює відчуття постійного

оновлення. Друга частина розповіді є контрастною (*Adirato, marciale*). Тут відбувається переключення у драматичний простір воєнних подій, що зумовлює вибір іншого музично-виразового кола. Насамперед змінюється вокальна мелодика – експресивний оперний речитатив. Розвиток мелодичних ліній повністю підпорядковується смисловим та ритмічним акцентам поетичного слова. Відповідно, у вокальній партії з'являються численні тріолі, довгий та короткий пунктир, речитативні мотиви на основі повторення восьмих на одному звуці, а на зміну широким пісенним фразам приходять короткі мотиви.

Розповідь Петра є своєрідною відповіддю на розповідь Інги (*«Я розумію – це все тяжко так...»*). Перший розділ його сольного епізоду також побудований на стриманому речитативі. Короткі однотактові мотиви у вузькому діапазоні розділяються паузами та стають основою мелодичного розвитку. Оркестровий супровід є досить лаконічним та підкреслює виразовість вокальної партії. Наступний епізод Петра (згадка про загибель батька) є дещо емоційнішим – пластична мелодія з розспівами звучить на тлі схвильованого тремоло струнних (*b-moll*). Однак у заключному розділі (*Sostenuto, più lento*) повертається початковий речитативний розвиток та прозора оркестрова фактура. Мелодична лінія знову ж зосереджується у коротких розмовних мотивах та замикається в межах терції, секундового діапазону чи повторення одного звуку.

Друга картина розпочинається стриманим оркестровим вступом (*Adagio, lene*). У ньому помітна певна інтонаційна розосередженість, що характерна і для вокальних партій героїв у цій картині. Вступ відкривається повільною лаконічною темою на *pp*, що оспівує основні ступені *As-dur* на основі довгих тривалостей. У цій тональності звучить і органний пункт з хроматичним оспівуванням тоніки в оркестрі. У другому реченні композитор неочікувано переключається у дієзну сферу, де трансформовану тему поліфонічно оплітають нові голоси. Діалог героїв побудований у формі почергових сольних звернень, у процесі яких партії накладаються. Музично-стилістична будова вокальних партій свідчить про взаємопроникнення закріплених за кожним персонажем інтонаційних комплексів: німецької пісенності (*lied*) та слов'янських пісennих елементів. Перший епізод за

участі Петра («Зараз кажеш ти, що повірила...») витриманий в характері оперного речитативу. Стримана мелодична лінія, позбавлена розспівів та пластичних кульмінацій, чітко відповідає акцентам поетичного слова. В основі мелодичного розвитку лежить оспівування щаблів тональності Des-dur, яка там само підтримується гармонічно в оркестрі. Відповідь Інги також є речитативною (*Piu mosso*), однак у її партію проникають окремі пісенні романтичні елементи («політні» висхідні сексти, м'які квінтові спади та ін.).

Розмова героїв переходить у *пристрасний дует* (*Andante con espressivo*), де вони з подивом розповідають про незвідане почуття («Мабуть, я вже ні в чому не зумію розібратись...») [дод. А, рис. 9]. Вокальні партії героїв пронизані спільною кантиленною мелодикою (*As-dur*). Просвітлена тема у тридольному розмірі розгортається на основі чергування спокійного руху четвертних та залігованих половинних, ніби перетікаючи з одного голосу в інший. Партії героїв підтримує трансформована тема початкового оркестрового вступу, що переплітається з іншими голосами в оркестрі. Дует Петра та Інги перетікає у розмову, після чого дівчина тікає у вежу. Петро залишається на самоті, роздумуючи про незвичну дівчину – звучить його *аріозо* «Не знаю сам, чим захопило дівчисько це...» [дод. А, рис. 10]. У першому розділі композитор використовує типові оперно-мелодичні формули. На тлі вишуканого оркестрового супроводу (пульсація синкоп та пунктиру) розгортається легка граціозна мелодія, насичена широкими стрибками з заповненням та загальними формулами руху в основі. У другому розділі (*Meno mosso*) герой ще більше заглиблюється у свій внутрішній світ. Нова тема відрізняється речитативною мелодикою, розвиваючись на основі коротких низхідних мотивів-хвиль. Вокальна та оркестрова тканина витримана у бемольній сфері зі зміною тональних центрів (*des, ges, as, es*) та поступово опускається з середнього регістру в низький – тут звучить заключна теза («страшно подумати...»), побудована знову ж на виразному речитативі.

Третя картина відкривається невеликою розмовою головних героїв, де вони радіють своєму неочікуваному щастю. Сольний епізод Петра («Щасливий, Інга») побудований на лірично-піднесеній чуттєвій темі романтичного характеру

(Andante cantabile con affetto) [дод. А, рис. 11]. У структурі помітне тяжіння до квадратності (4+4+6), ладотональний розвиток зосереджується навколо основної тональності Es-dur. Відповідь Інги починається дещо стриманою речитативною реплікою «Ну що те, Петре...» (Meno mosso). У мелодії відбувається накладання далеких тональностей (h-moll, e-moll, es-moll), у нижніх голосах звучать витримані акорди нестандартної кварто-квінтової будови. У наступному розділі (Più mosso) мелодична лінія стає більш пластичною за рахунок введення пісенних зворотів, відрізняється тональною стійкістю та опорою на g-moll.

Монолог-освідчення Петра «*Що ми з тобою з різних міст і доль*» розпочинається дещо стриманим, тонально нестійким зверненням (Sostenuto). Композитор сміливо поєднує складний, майже суцільно бемольний мелодичний малюнок з дещо виразнішим та простішим інтонаційним розвитком (спокійний рух четвертих, осередки тональної стійкості). В оркестровій партії композитор поєднує витримані акорди кластерного типу та поліфонічні мотиви, інтонаційно споріднені з вокальною партією. Другий, контрастний розділ «Хай слухає їх світ...» – пристрасно-ліричне освідчення Петра [дод. А, рис. 12]. У його партії розкриваються інтонації українського солоспіву, що впливає на розвиток усієї музичної тканини. У вокальній партії відчутне виразне фразування, спільна з оркестровими лініями тональна опора (f-moll, a-moll, C-dur, F-dur), широке «дихання» романтичної мелодії, що розвивається до кульмінації. У заключному розділі на цю партію накладається партія Інги, і вони у канонічному вигляді розвивають промовисто-піднесену фразу «Наперекір всім незгодам ... я тебе люблю».

Четверта картина опери розпочинається невеликим оркестровим вступом (Sostenuto). За характером вона наближена до коди-епілогу, що пояснює лаконічність музично-виразових засобів, зосередженість інтонаційного розвитку. У нижньому регістрі двічі звучить п'ятитактовий епічний мотив (a-moll, es-moll), на який далі накладається ряд дисонансних акордів. Дуетна сцена побудована у вигляді розмови-прощання героїв: сольний епізод Петра «Інга, дорога, я вже не можу залишитись» (Moderato), епізод Інги «А я чекатиму тебе» (Meno mosso) та хорове заключення [дод. А, рис. 13]. Музична мова у цій сцені є порівняно

спрощеною. Вокальна партія Петра оспівує звуки Es-dur та відрізняється спокійним метро-ритмічним розвитком у 4_4 (простий ритмічний малюнок на основі восьмих, четвертих та половинних). Її супроводжує остинатна формула на основі тонічного органного пункту в оркестрі (хроматичне оспівування тризвуку Es-dur). Партія Інги теж звучить на тлі ритмічно остинатної фігури – заколисуючого мотиву з низхідним секундовим оспівуванням. У вокальній партії чергується простий секундовий рух з квартовими та терцієвими ходами. Декламаційні формули вдало підкреслюють акценти поетичного слова («Петре, йди», «тобі вже час», «до побачення»).

У заключному епізоді хор як коментатор подій повторює імена головних героїв, ніби відлунюючи слова їх прощання («Інга! Інга», «Петре! Петре!», «Не забувай!»), в оркестрі звучить трансформований «заколисуючий» мотив. Після цього хор виконує два пісенні епізоди: «Ялинки опадають...» у типово маршовому характері, з виразною тональною опорою на f-moll, та останній епізод – запозичену пісню-цитату «Давно ми вдома не були», що створює образ шляху. В оркестровій коді фактура поступово розпорошується, витримані тонічні тризвуки перетікають у просторе звучання чистих квінт f-moll.

Таким чином, в обраних операх малої форми розкривається складний та майстерний музичний почерк композитора, що володіє численними виразовими засобами та прийомами. Музична мова опирається на широкий стилістичний діапазон – від класично-романтичних моделей до сучасних авангардних елементів, а також сміливі поєднання гармонічних, ладотональних, ритмічних, агогічних та інших засобів. Увесь цей широкий арсенал автор підпорядкує художньо-ідейному розвитку, розкриттю емоційного-психологічного потенціалу образів. Спільними рисами в обох творах є тяжіння до наскрізного тематичного розвитку, поєднання контрастних за інтонаційною природою мелодичних формул у вокальних партіях, підпорядкування музично-інтонаційної канви змісту словесного тексту, єдність вокально-симфонічного розвитку, поліфонічність оркестрової фактури, «жорстка» гармонічна мова, активне тональне оновлення.

РОЗДІЛ III.

СПЕЦИФІКА ВОКАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ОСНОВНИХ ПАРТІЙ

3.1. Історико-виконавські традиції оперної творчості композитора

Творчість Віталія Губаренка відрізняється напрочуд успішною та тривалою виконавською історією. Протягом усього життєтворчого шляху автору вдалося здійснити п'ятдесят прем'єр, а п'ятдесят першу (хореографічні сцені за оперою «Вій») він готував уже в телефонному режимі з Володимиром Сіренком. Серед тринадцяти опер композитора більшість отримали вдале сценічне життя. У різних сюжетах митець шукав насамперед можливість індивідуального відтворення філософських проблем, високих гуманістичних ідеалів, простору людської душі. Більшість музично-театральних творів В. Губаренка належать до високохудожніх зразків з яскраво індивідуальним стилем письма. Драматично насичені, емоційно складні оперні полотна звучали у численних сценічних та концертних адаптаціях, створюючи неабиякий резонанс ще за життя автора. Очевидно, що твори ідеологічно штибу втратили художньо-естетичну цінність у розрізі часу («Загибель ескадри», «Мамаї», «Кому всміхалися зорі»). Натомість, більшість опер малої форми, серед яких «Листи кохання» та «Самотність» виявилися найбільш непідвладні «політичним вітрам» – вони не лише принесли композитору гучний прижиттєвий успіх, а й пережили жанрову кризу на рубежі XX–XXI століть та органічно увійшли у музично-виконавську історію сьогодення.

Камерні опери «Листи кохання» та «Пам'ятай мене» пов'язані з постійним зацікавленням з боку постановників та виконавців, з якими композитора поєднували цікаві творчі союзи, а також приваблюють увагу глядачів та критиків з різних куточків України та зарубіжжя. «Ніжність» виявилася одним із найрепертуарніших творів, починаючи від часу створення у 1971 році та охоплюючи численні концертні та сценічні інтерпретації протягом наступних десятиліть і до сьогодні. Різні версії ліричної опери про силу кохання молодих людей у повоєнному світі не відпускали мистецькі кола у 70-х роках минулого

століття («Перша заповідь», «Відроджений травень», «Пам'ятай мене»), а остання версія отримала найбільшу популярність вже у наступному десятилітті.

Світова прем'єра *«Листів кохання»* відбулася 30 листопада 1971 року у залі Київської філармонії. Опера у концертному варіанті прозвучала за участі харківської співачки Валентини Соколик (їй був присвячений твір) та Симфонічного оркестру радіо та телебачення (диригент Вадим Гнедаш). Новий твір В. Губаренка називали ще однією творчою удачею, а саму оперу позиціонували як симфонічний твір для голосу з оркестром [15, с. 199]. Виконання отримало позитивні відгуки: інтерпретацію образу В. Соколик оцінили як жіночну та ліричну, її звучання відрізнялося легкими елегійними відтінками, але не відчаєм та безнадією. Вразила публіку і реалістично відтворена драма, ніби глядач є безпосереднім її учасником. Наступного року моноопера прозвучала у Харківській та Львівській філармоніях (солістка В. Соколик, диригент А. Калабухін).

29 листопада 1972 року відбулася прем'єра *«Листів кохання»* у Київському театрі опери та балету ім. Т. Шевченка. Прем'єру твору здійснили диригент І. Гамкало, режисер В. Бегма, головну партію виконала славнозвісна Євгенія Мірошніченко. Цікавим сценічним рішенням стала символічна зміна кольорів у кожному розділі-листі: перший був витриманий у червоних барвах, другий – у чорних, в третьому панував колір сонця, четвертий вражав калейдоскопом світлих барв з перемогою білого – символу ніжності (виконавиця також змінювала костюми для кожного листа). Образ Луї було вирішено унаочнити з допомогою манекенного силуету, розташованого біля роялю. У виконавському прочитанні Євгенії Мірошніченко М. Гордійчук відзначав створення високопоетичного, одухотвореного образу, сповненого ніжності та захопливої безпосередності. Водночас рецензент знаходив деяку сценічну непевність виконавиці та вказував на необхідність подальшої роботи над природністю поведінки [13]. У 1973 році опера прозвучала в рамках огляду нових творів композиторів Харкова (вокальна партія В. Соколик, диригент А. Калабухін), у залі Будинку композиторів у Москві (солістка В. Соколик, симфонічний оркестр філармонії під керівництвом І. Шпіллера), у містах Криму (диригент О. Гуляницький), у 1974 році – у тому ж

Будинку композиторів з Валентиною Соколик у головній ролі (оркестр Московської консерваторії під орудою Ф. Мансурова), у Донецьку в рамках авторського концерту поруч із камерною симфонією для скрипки з оркестром та сюїти з балету «Камінний господар» (диригент С. Турчак), а також у Таллінському театрі «Естонія» (солістка В. Соколик, диригент С. Турчак).

У 1975 році до виконавської плеяди «Листів кохання» увійшла Валентина Свиридова – випускниця інституту мистецтв у Харкові. Молода співачка виконала головну партію моноопери в авторському концерті, після прем'єри Третьої симфонії В. Губаренка (зал Харківської філармонії, диригент М. Шпак). Її виконання відрізнялося великою внутрішньою силою, а образ Жінки у новій інтерпретації став втіленням моральної краси та величі внутрішнього світу. Поруч із тим зіркові засади зберігала Валентина Соколик, що демонструвала «природню органіку, бентежність, імпульсивність, щедрий на темброві відтінки голос, сповнений “поетичних вібрацій”» [15, с. 201]. У грудні цього ж року відбулася прем'єра «Ніжності» у Пермі (головна партія Л. Соляник, диригент Б. Афанасьєв, режисер Л. Куколев, художник Г. Арутюнов). Цікавим символічним елементом сценічного оформлення твору став годинник без стрілок. Лілія Соляник постала перед глядачами майже закам'янілою – величною і водночас трагічною. У Ризі «Листи кохання» прозвучали у травні 1977 року. Оперу у вокально-фортепіанній версії виконали у залі консерваторії за ініціативи професора Г. Брауна. У цій постановці солістка Е. Брахман «читала» листи за невеликим столиком, поміж тим рухаючись по сцені, а концертмейстер виконував інтерлюдії при свічках.

На сцену Одеського оперного театру «Ніжність» зійшла у вересні 1978 року. Вистава відбулася за участі солістки В. Литвиненко, за диригентським пультом виступив Б. Афанасьєв (режисер С. Гаудасінський, художниця Н. Бевзенко). Для підкреслення часо-просторової ілюзії постановники винесли на сцену великий годинник. Образ Луї було втілено з допомогою реального мовчазного персонажа, а сама героїня з'являлася із дзеркала позаду нього. В. Литвиненко вдалося переконливо втілити образ тендітної мрійливої жінки, відтворити різні прояви

ніжності. Прозоро-сріблястий тембр голосу солістки чудово поєднувався з витонченим інструментальним звучанням, а «промовиста» картинна зовнішність та висока сценічна майстерність дозволили створити оригінальний жіночий образ. Опера збереглася у репертуарі Одеського театру майже протягом десяти років – до 1987 року. Окрім В. Литвиненко, головну партію виконували ще Валентина Олейникова, Таїсія Мороз.

У березні 1978 року відбулася прем'єра «Ніжності» у Музичному театрі ім. К. Станіславського та В. Немировича-Данченка. У головній ролі виступила Г. Писаренко, режисер – В. Михайлов, художник – А. Лушин. Публіка зустріла нову оперу В. Губаренка з неабияким ентузіазмом, а сама постановка отримала чимало схвальних відгуків. Галині Писаренко вдалося тонко відобразити суперечливий внутрішній світ своєї героїні. Її вокально-виконавське прочитання відрізнялося широким стилістичним діапазоном (від стишеної речитації до виливу кантиленності), майстерно втіленими переключеннями від ліричних тонів до драматичних згустків. Диригент В. Кожухар тяжів у своїй концепції до тонкого, рельєфного втілення усіх емоційних порухів, що помітно відрізнялося від «крупного штриха» Б. Афанасьєва. За півроку оперу почули у Тбілісі під час гастролей Харківської філармонії (солістка В. Соколик, диригент В. Жорданія).

У 1980-х роках сценічне життя моноопери набувало нових обертів. У Харківському театрі опери та балету запропонували свіжу інтерпретацію твору – у садку, вбраному з одного боку «золотом» осені, з іншого – сріблом чорних дерев, що навіювали образ поховальних вінків. Постановники ввели мовчазливого персонажа Луї, а окрім того, залучили хореографічний дует, що цікаво підкреслював естетику образів (режисер В. Лукашев, художник В. Арєф'єв). Вокальну партію виконала О. Соболева, диригент – Л. Джурмій. У 1980 р. опера прозвучала ще у філармоніях Красноярська (солістка А. Северяніна, диригент І. Шпіллер), Запоріжжя (С. Приварникова, диригент В. Данилов), Томська (вокальну партію виконала Л. Молоткова) та інших містах. У 1981 році опера В. Губаренка з'явилася на українському телебаченні. У фільмі Львівської студії ТБ «Листи кохання» блискуче виступила Людмила Божко (у супроводі симфо-

нічного оркестру Львівської опери під керівництвом І. Лацанича). У червні 1985 року відбулася гучна прем'єра «Листів кохання» у Малому оперному театрі у Ленінграді. У головній ролі виступили Т. Домнікова та Т. Черкасова, до постановочної групи увійшли режисери С. Гаудасінський, С. Суровець, диригент Б. Афанасьєв. У витонченому образі солістки Тетяни Домнікової критики побачили жінку, що ніби зійшла з імпресіоністичних полотен [15, с. 205].

Дніпровську прем'єру (1986) здійснили солістка Н. Балахтіна, режисер Ю. Чайка, диригент Б. Афанасьєв. Ніна Балахтіна цікаво інтерпретувала історію ніжності у фантазійному руслі – як відображення снів та прихованих мрій героя. У 1990 році «Ніжність» з'явилася на сцені Київської консерваторії (солістка А. Романовська, диригент І. Палкін), у цьому ж складі прозвучала у Національній опері України (1992). У 1994 році опера ішла в один вечір із прем'єрою «Самотності», у рамках ювілейного концерту О. Вострякова (солістка Н. Балахтіна, диригент І. Палкін), у цьому ж тандемі з'явилася на українському телебаченні. У 1995 році опера прозвучала тричі: під час авторського концерту В. Губаренка у Львові (Н. Руденко виконала твір у супроводі симфонічного оркестру Львівської філармонії під орудою І. Юзюка), у Харківському театрі опери та балету (солістка А. Романовська, диригент Р. Нігматуллін) та у програмі фестивалю ім. А. Кос-Анатольського (солістка Л. Божко, диригент І. Юзюк). У виконанні Людмили Божко та симфонічного оркестру Луганської філармонії опера прозвучала в одному із концертних залів Києва (1996), у прочитанні Ірини Семененко зійшла на сцені Національної філармонії України у програмі авторського концерту композитора (1998). Під час останнього виступу глядачі високо оцінили емоційну переконливість та романтичну піднесеність талановитої І. Семененко, зокрема і її сріблясто-щемливий тембр, схожий до голосу першої виконавиці В. Соколик. Окрім того, відзначили глибину композиторської думки, втіленої в оркестрових інтонаціях, уважну роботу диригента (Ігор Палкін) над усіма нюансами музичного тексту.

У 2001 році в Києві відбулися дві прем'єри «Листів кохання» у сценічній версії. У травні опера прозвучала у Національному театрі опери та балету за

участі найперших постановників твору та нової солістки Оксани Терещенко. По центру сцени, оформленої у пишно-романтичних тонах, було розташоване вікно з білою фіранкою, поруч із ним розкладені квіти та свічки. На мультимедійному тлі майоріли мінливі картини імпресіоністичного живопису. О. Терещенко переконливо відтворила емоційний монолог героїні: особливо виразно втілила драматичну стихію фіналу, зриваючи білу завісу та поринаючи у темний простір небуття. У травневій постановці в Національній філармонії України «Листи кохання» з'явилися у новій, незвичній інтерпретації. Сценограф С. Лукашев та режисерка І. Нестеренко оформили історію ніжності у лаконічних, прозоровишуканих тонах. Постановники вирішили вивести на сцену персонажа Луї (В. Нечипоренко), який гортав сторінки листів та зачитував свої минулі зізнання до коханої, написані ще на початку їх стосунків. Ірина Вежневель у головній ролі вразила публіку тембральною привабливістю голосу, сценічною майстерністю, натхненною емоційністю звучання. У диригентській концепції Миколи Дядюри розкрилася щемливо-чарівна елегійність музики, глибока чуттєвість думки.

У 2009 році організатори «Харківських асамблей» запросили до участі першу виконавицю «Ніжності» Валентину Соколик. У другому відділенні концерту, присвяченому пам'яті В. Губаренка, солістка виконала монооперу у супроводі «Слобожанського» симфонічного оркестру (диригент Ш. Патладжян). Солістка вразила публіку неочікувано живим та трепетним звучанням, щемливо-ніжним емоційним наповненням. Їй, як нікому, вдалося занурити слухача у ту початкову автентичну стихію ніжності, яку композитор вклав колись у музичне полотно. Протягом останнього десятиліття «Листи кохання» прозвучали у київських театральних постановках (у філармонії та театральному центрі ім. І. Козловського, у Харківському та Дніпровському театрах, а також інших містах України та зарубіжжя. Міжнародний резонанс викликало концертне прочитання твору у Парижі (солістка Л. Хахаліна, концертмейстер І. Рябчун), виконання моноопери у Карнегі-холі під орудою Ю. Янка. Цікаві інтерпретації опери за участі київської співачки Валерії Туліс побачили у Києві, концертні версії твору у її прочитанні прозвучали у Хмельницькому та Харкові. У контексті останніх

виконань опери варто згадати культурно-мистецький проект, організований у минулому році до дня народження композитора. 13 червня 2024 року у Національній філармонії України прозвучали в один вечір дві легендарні моноопери В. Губаренка – «Листи кохання» та «Самотність» (Національний ансамбль «Київська камерата», диригентка Н. Стець, режисерка М. Рижова). Головну партію «Ніжності» виконала молода співачка Тетяна Бондар, випускниця класу Є. Мірошніченко. Вокально-стилістична манера солістки відрізнялася перевагою мелодійності, пишномовними кульмінаціями та виразним драматичним наповненням, а в інтерпретації образу помітний високий артистизм. Таким чином, твір, що став свого часу новаційним резонансним явищем, по-справжньому новим та свіжим словом в історії розвитку українського оперного мистецтва, фігурує у культурному просторі сьогодення як сучасна класика. Готовність слухача та виконавця до новітніх оригінальних прочитань, незвичних сценічних адаптацій, а також бажання діалогу з експресивною, глибоко інтелектуальною музикою В. Губаренка підкреслює актуальність твору у золотому фонді української музичної культури.

Опера *«Пам'ятай мене»* побачила світ у 1980 році – через три роки після завершення цієї версії. Ініціатором постановки камерного варіанту твору на львівській сцені став диригент Ігор Лацанич – він запропонував змінити назву опери на «Незабутнє» та внести ряд уточнень і змін у музичному матеріалі. Прем'єра твору у Львові відбулася 29 квітня 1980 року (на сцені драматичного театру ім. М. Заньковецької). Опера в українському перекладі прозвучала у рамках спектаклю-диптиху – поруч із балетом «Вогняний шлях» на музику третьої симфонії композитора (режисер А. Лимарев, художник-постановник Т. Ринзак, хормейстер О. Олійник). Постановники «Незабутнього» дещо змінили музично-драматургічний план: вирішили ввести купюри для політизованих епізодів, зняти акцент на порушенні Петром військової дисципліни, а також повернути початковий варіант фіналу, де Інга виконує Молитву у супроводі хору. Інтерпретація ролі Інги за участі О. Гавриш отримала високу оцінку критиків. Зокрема, відома музикознавиця З. Юферова відзначала рівність

звучання голосу у всіх регістрах та цікаве драматичне наповнення образу, відтак у прочитанні образу Петра (О. Врабель) рецензентка вбачала дещо маловиразне сценічне втілення. Позитивну оцінку отримала оркестрова частина – справжня повноцінна музика відбілювала навіть деякі сценічні недоліки [58].

Уже наступного дня після львівської прем'єри опера «Пам'ятай мене» прозвучала у Харківському театрі опери та балету ім. М. Лисенка (у форматі двохактної вистави). Прем'єру ліричної новели у Харкові здійснили за участі диригента Л. Джурмія, режисера І. Черничка, сценографа Л. Андрєєва та хормейстерки Є. Конопльової. Після цього опера поступово заповнювала культурно-мистецький простір України. У 1980-х роках вона виявилася найбільш актуальною та виконуваною: була показана на телебаченні (Харківське телебачення, Львівська студія телебачення, 1983), звучала у театрі музичної комедії в Києві (1984), у Дніпропетровському театрі опери та балету (1985), у залі театру оперети в Москві (1988). Під час ремонту приміщення Львівського оперного театру твір виконували ще у клубних приміщеннях та інших принагідних сценах, що, очевидно, не сприяло успішній долі постановок.

Як можна помітити, сценічний літопис опери «Пам'ятай мене» є менш тривалим порівняно з іншими камерними полотнами цього жанру – твір зійшов на найбільш фахові сцени свого часу, отримав трансляції на телебаченні, після чого зник із музично-сценічної орбіти. Та все ж в історіографії оперної творчості композитора така лірична новела займає свою органічну нішу – це підтверджують не лише вітчизняні та зарубіжні прочитання опери у 1980-х роках, а й символічна «незламність» композитора, що довго працював над вдосконаленням початкового художнього задуму, а також постійна зацікавленість постановників, які допомагали якнайкраще кристалізувати ключові авторські ідеї, знаходити цікаві шляхи для сценічного втілення твору. Як і кожне оперне полотно Віталія Губаренка, цей твір якісно збагачує та доповнює творче реноме композитора, що є водночас важливим і для усієї панорами оперного мистецтва ХХ століття.

3.2. Проблеми виконавського прочитання вокальних партій в операх «Листи кохання» та «Пам'ятай мене»

Віталій Губаренко ще за життя був відомий як композитор, який чудово розуміє специфіку вокального виконавства та оперного співу зокрема, дбає про вокальний комфорт солістів. Його вокальні партії є цілісними та концептуальними, змістовно насиченими, рельєфний тематизм дозволяє співакам вільно почуватися в матеріалі та створити цікаві, художньо довершені інтерпретації. Різноманітність виконавських завдань в опері «*Листи кохання*» диктує насамперед нетрадиційна музична мова, складна музично-виразова палітра, що потребує від виконавиці активізації зусиль та пошуку вокально-стилістичної манери, що найбільш вдало розкриє специфіку композиторського задуму. Вокальна партія вписується у традиційний для сопрано діапазон « e^1 - c^3 ». Співачка повинна добре володіти голосом у цьому діапазоні зі зручною теситурою на рівні « c^2 - d^2 ». Кантиленні епізоди найчастіше охоплюють ділянку « c^2 - a^2 », що дає можливість розкрити красу та пластичність голосу, мікстове звучання здебільшого пов'язане з речитативною мелодикою. Усі високі звуки (h^2 , c^3) є підготовленими та доступними для виконання.

Вокальна партія «Ніжності» розрахована на легке ліричне сопрано – на це вказує і мелодична природа матеріалу, і делікатно-вишукана оркестрова лінія, зрештою, образно-концептуальне наповнення твору. За прочитання цієї партії бралися переважно володарки колоратурного та лірико-колоратурного сопрано (Є. Мірошніченко, В. Соколик, В. Писаренко, Л. Соляник та ін.). Виконавська інтерпретація головного образу залежить значною мірою від обраної вокально-стилістичної манери співачки, її тембрально-вокальних показників, а також драматургічного осмислення твору, зокрема, розміщення ліричних та драматичних акцентів, що рухають складну сюжеттику ніжності та трагедійності. Композитор досить виразно кристалізував художньо-ідейне навантаження образу, розкриваючи складний внутрішній світ своєї героїні у максимальній розмаїтості та сконцентрованості. Поруч з тим, виконавиця отримує свободу індивідуального вираження емоційної цілісності образу, можливість створення

персоніфікованих рис, конкретизації сфери підсвідомості, а також вибору відповідних вокально-виконавських прийомів та засобів музично-сценічного вираження для реалізації власної концепції.

Оригінальний поетичний текст, на який композитор створював твір, чудово відповідає специфіці людського голосу, особливостям звуковидобування та природній вільній артикуляції. Вербальний текст вдало поєднується з метроритмічними та інтонаційними акцентами мелодії, що сприяє логічному засвоєнню матеріалу. У перекладі В. Коротича помітні певні недоліки, зокрема, неспівпадіння драматургічних акцентів музики та слова, зміна смислового навантаження слів («*дванадцять літ*» замість одинадцяти), тому постановники можуть вдаватися до виправлення цих нюансів. Для комплексного виявлення основних вокально-виконавських проблем доцільно звернутися до детального аналізу партії головної героїні.

Перша вокальна фраза звучить без оркестрового супроводу – такі акапельні епізоди зустрічаються у моменти найбільшої ліричної виразовості, тож виконавиці варто максимально зосередити звучання, наповнивши його відповідним емоційним посилом, якнайбільш точно кристалізувати музичну думку. П'яти-тактову фразу солістка повинна виконати на ріано у високій теситурі, минаючи незручність примхливого ритмічного малюнку (чергування рівного руху восьмих-четвертних у м'якій пульсації $\frac{3}{8}$ та контрасту дуолей). Ці ж проблеми зберігаються у наступних фразах першого епізоду, однак технічний аспект виконання ускладнюють тут ще незручні стрибки на септиму ($c^{es^2}-b^2$, h^1-as^2 , g^2-a^1 , d^2-e^2). Висока теситура партії у розвитковому розділі (e^2-c^3) цілком відповідає драматичному стану героїні («*усе це мукою зринає...*») та драматургічному відходу від ліричної споглядальності до пристрасного вибуху. Вказана автором динаміка f дозволяє природньо звучати у високому регістрі (квінтовий стрибок f^2-c^3 підготовлений початковими звуками трихорду, після досягнення найвищого тону заповнюється низхідним секундовим спадом).

У вокальній партії переважають прості невибагливі інтонаційні елементи (секундовий рух, терцієві ходи, стрибки на чисту кварту), однак завдання солістки

полягає у тому, щоб оживити цю мелодичну лінію – наповнити її емоційними вібраціями. Зокрема, у промовистій кварті (початок *Meno mosso*) доцільно спробувати підкреслити образ часо-простору, заявлений у поетичній лінії («*тепер ще довгі місяці...*»). У відтворенні аури «відстаней безмежних» композитор теж впливає просторову чисту кварту c^2-f^2 до секундового плину мелодичної лінії, однак таке виконавське рішення залежить від вокалістки. Відтак у низхідних терціях у цьому ж епізоді («*біль цей буде нити, нити...*») доцільно відтворити ламентозну естетику, що часто зустрічається у музичному матеріалі як одна з основних риторичних фігур. Два короткі модуляційні мотиви («*цю рану час лиш залікує...*»), з огляду на їх висхідне зростання, варто потрактувати по-різному. Оскільки музично-поетичний матеріал дозволяє розглядати перший мотив як трагічний, зі зловісною низхідною септимою та образом «рани», а другий – як просвітлено-піднесений, з акцентом на втамування болю, це можливо показати і відповідними вокально-виконавськими засобами (таке трактування пропонує В. Соколик). Репризний епізод відкривається «вибухом» солістки у високій теситурі («*обіймаю тебе в останній раз*»), однак драматизм чотиритакту одразу ж гальмується позначкою *Adagio* та виливом ніжності у поетичній думці – це підказує солістці характер виконання.

У другому розділі серед основних виконавських завдань варто виділити пошук балансу між речитативною говірливістю та зв'язним інтонуванням. Перше звернення до Луї побудоване на дуже пластичній мелодійній фразі, одразу ж після неї – стримане прочитання вироку долі на двох нотах («*вже минає рік, як ми більше не ми*»), речитація на основі швидкого повторення шістнадцятих. На характер вокального виконання вказують авторські позначки темпу, настрою, динаміки, значною мірою його визначає образно-емоційний зміст поетичного тексту, що постає невіддільним від музичного. Технічно-виконавські труднощі у цьому епізоді можуть бути пов'язані з відтворенням крайніх високих нот у вокалізі (c^3). Вокальна партія у цьому творі позбавлена стабільної тональної підтримки в оркестровій лінії, а в деяких випадках взагалі утворює гостру

дисонуючу вертикаль. Тож виконавиця повинна добре володіти матеріалом, вміти співдіяти з оркестром як на рівні тематизму, так і в образно-емоційному плані.

Вміння взаємодіяти з оркестровою лінією потребують також своєрідні діалоги партії голосу зі скрипкою, флейтою, віолончеллю, кожен з яких відрізняється своїм індивідуальним символічним наповненням. Найбільш виразними є ці «дуети» у третій частині – зі скрипкою та флейтою. Співачка повинна бути готовою до такого камерного формату спілкування з оркестром, окрім того, важливо синхронізувати стилістичний аспект виконання та художньо-ідейний посил (у третій частині переважає стихія гротескної танцювальності). Для солістки важливо звернути увагу на штрихову палітру, що є важливим елементом відтворення образності та знову ж дотримуватися ріано у високій теситурі (*«Я проходжу так близько...»*), оскільки збільшення рівня звучання може порушити тонку ідилію мрій та спогадів, наповнити мелодичну лінію недоречним пафосом. Особливо це стосується кульмінаційного розділу, де героїня відкриває у собі «трепетне, незвідане почуття: ніжність».

Якщо у попередніх частинах композитор залишав простір для творчої свободи виконавиці (не вказував конкретні динамічні рівні, дозволяв вільно розкрити *rubato*), то у фінальному розділі автор точно визначає усі деталі виконання. Останній лист відрізняється драматургічною нестійкістю, постійною зміною коротких епізодів, тож солістці доводиться переключатися у різні образні полюси та максимально точно концентрувати музичну думку. У мелодичній лінії вокальної партії представлені усі згадані інтонаційні фігури: драматична септима, ламентозні секундові та терцієві спади, чиста кварта, що виділяється на тлі секундового руху. Вокальна партія є технічно зручною для виконання, ритмічний розвиток – виразний та природній. Ключове завдання співачки – відтворити вокальними засобами заключення історії: трагічне одкровення, де особливу роль відіграють секундові інтонації страждання (*«Уже двадцять літ пройшло, як я нежива...»*), «речитатив розлуки» на кількох звуках, «вибух» експресивної мелодії у верхньому регістрі – зі згадкою про день закінчення стосунків (*«вчора ми розійшлися...»*), повернення до гріркої реальності (сувора

тридольна мелодія знову ж у високому регістрі), погляд у темне небуття, виражений у суцільних інтонаціях плачу, пошук ніжності у своїй трагедії (тиха лірико-просвітлена мелодія, що ніби сходить до небес).

З огляду на вказані особливості головної партії, можна підсумувати, що вокальна канва твору та мелодичний розвиток лінії голосу є цілком комфортними для виконання. Оркестрова партія у творі фігурує як невід'ємний елемент вокально-симфонічного полотна, а музичний та поетичний текст реалізуються тут як єдине образно-емоційне ціле. Композиторські вказівки та власне розвиток музичного матеріалу значно мірою підказують специфіку вокального відтворення. Ретельне професійне опрацювання матеріалу, деталізований підхід до усіх компонентів музичного твору допоможуть солістці створити якісну виконавську версію, розкрити власний вокальний та акторський потенціал.

В опері *«Пам'ятай мене»* складнощі виконавського прочитання продиктовані характерним вокальним мовленням, незвичним лірико-психологічним змістом, що потребує від солістів особливого, осмисленого підходу. Сольно-вокальна складова змінюється у кожній картині, внаслідок чого інтонаційна стилістика виходить на новий рівень – це значною мірою впливає на комплекс виконавських завдань у творі. Слов'янська та німецька пісенність, стримані оперні речитативи та аріозні форми у партіях сопрано та баритона вимагають окремої уваги до вокально-технічного та стилістичного аспекту виконання. У *монолозі Петра «Яка дрімучість...»* на перший план виходить стихія звукозображальності (герой спинається біля вежі поблизу лісу). Інтонаційна будова вокальної лінії є досить простою, з невимушеним, дещо прямолінійним рухом стрибків (кварти, квінти, сексти, септими), що заповнюються секундовим плином. Теситурно зручний, ритмічно стабільний розвиток мелодичної канви не складатиме особливих труднощів для професійного виконавця. При цьому важливо не лише виразно проінтонувати партію, а й наповнити її споглядально-епічним та пантеїстичним звучанням, відтворити вокальними засобами образ тиші, картини похмурої височини вежі та весняного світла. Витримана у бравурній стилістиці вокальна партія першого розділу змінюється неочікуваним

переключенням у кантиленну стихію (*Andante cantabile*). Виконання пластичної «кружляючої» мелодії вимагає окремої уваги до вокально-технічних складнощів (непідготовлені стрибки на септими, високі ноти f^1 , fis^1).

Перша *дуетна сцена* Петра та Інги побудована у дусі традиційних аріозно-речитативних форм. Обидві партії є мелодично незручними, з неочікуваним драматургічним розгортанням (чергування коротких однотактових та ширших мелодичних мотивів, відділених паузами), ламаними мелодичними лініями та нестабільним ритмічним малюнком (зміна рівного руху тривалостей у 2_4 , тріолей, пунктиру). Вокальна лінія повністю підпорядковується ритмічним акцентам поетичного тексту, тонко відбиває усі наголошення складів, запитальні, окличні речення, відповіді та заперечення. У зв'язку з цим виконавці повинні подбати про баланс вокалізації з речитативною говіркою. Окрім того, варто звернути увагу на проблеми теситури та регістрового звучання. Вже в першому розділі сцени можна помітити неоднорідний мелодичний розвиток партії Інги: оспівування тонів в межах терції « d^2-f^2 » («*Я не боюсь тебе!*»), уже в наступному такті – різкий перехід мелодії на октаву нижче – знову ж у рамках терції « dis^1-f^1 » («*Я тебе ненавиджу!*»), вихід у діапазон « gis^1-h^1 » та «вистріл» мелодії у верхньому регістрі (« d^2-g^2 »). Такий же «ламаний» інтонаційний малюнок характерний для вокальної партії Петра. У процесі розвитку обидві мелодії швидко доходять до межі крайніх звуків діапазону (охоплення dis^1 та ais^2 у партії Інги, C у Петра). Такий розвиток вокальної лінії вимагає рівності голосу, рухливості та легкості звучання, точної атаки звуку.

Розгорнуті сольні епізоди висувають перед виконавцями ряд технічно-виконавських, вокально-стилістичних та художньо-інтерпретаційних завдань. Розповідь Інги «*Ми так добре всі жили в цьому місті*» – це складний, емоційно експресивний монолог, де у наскрізних епізодах відображені найрізноманітніші порухи душевного світу героїні: згадки про світле дитинство, занурення у чорну стихію війни, біль та розпач, звинувачення, філософське одкровення. Контраст інтонаційних комплексів, складна сольно-вокальна лінія диктують наступні виконавські труднощі. Уже перша чотиритактова фраза побудована на гнучкій

пластичній мелодії в діапазоні a^1 - g^2 (Andantino con affetto), що вимагає рівності та плавності голосу. Наступна фраза – швидка речитативна «говірка» у вузькому діапазоні («*Тато, мама, маленька сестричка*») потребує виразного звучання у середньому регістрі та швидкого переключення у сферу стриманого оперного речитативу. Далі композитор повертає початковий епіко-споглядальний характер мелодії, однак її вокальне відтворення ускладнюється відсутністю тональної опори з появою в оркестрі кластерів та гексакордів. Акордові комплекси не лише гармонічно не підтримують інтонаційну канву партії голосу, а й відволікають солістку звучанням суцільних дисонансних плям – таким чином їй доводиться «прокладати» мелодію внутрішнім слухом. У двох наступних епізодах (Con espressivo, Grazioso) така ж промовиста виразна мелодія вокальної партії звучить на тлі прозорих фігурацій, як на початку розповіді. Складнощі може викликати регістрова перемінність: мелодія «перестрибує» з верхньої ділянки e^2 - g^2 у середню (a^1 - h^1) та низьку (es^1 - b^1), продовжуючи такий неоднорідний рух, ускладнений метро-ритмічною нестабільністю (4_4 , 5_4 , 3_4). Технічно складним є виконання непідготовлених октав fis^1 - fis^2 у моментах драматичного згущення («*А потім почалась війна*»), інтонування стрибка g^1 - g^2 («*прилетіли літаки*»). Усе це підкреслює необхідність ґрунтовної вокально-технічної підготовки солістки, високий рівень володіння голосом, тонке чуття музично-словесної поетики у творі.

Схоже коло виконавських проблем характерне для вокального прочитання монологу-освідчення Петра «*Що ми з тобою з різних міст і доль...*». Перша вокальна фраза побудована у вигляді речитації (Sostenuto) у середній та низькій теситурі (as-moll). Стримана мелодія замикається в межах вузьких квінтових мотивів та одразу ж перетікає у стилістично відмінний епізод (Andante cantabile). Тут варто подбати про плавний перехід між регістрами, зміну характеру фразування. Оскільки контраст між епізодами-розділами прочитується на основі темпових підказок та зміни вокального малюнку (оркестрова фактура та ладотональні центри у деяких випадках зберігаються), соліст повинен обрати ті вокально-виконавські засоби, що найкраще розкриють виразовість музичної

думки та образне навантаження, органічно поєднуються у загальній драматургії монологу. Нова, вишукано-пластична мелодія в дусі української пісенності потребує знову ж високої технічно-виконавської майстерності співака (широкі висхідні стрибки, незручна теситура). Окрім того, важливо врахувати смислову наповненість поетичного тексту, адже просвітлений характер вокальної партії пов'язаний з емоційно-сюжетною лінією (*«важливо тільки те, що нерозлучно алеєю з тобою ми йдемо...»*). У короткому передкульмінаційному епізоді (Estatico) соліст повинен знайти відповідний патетичний тон вокального висловлювання (на це наштовхують авторські позначки), однак без переходу на крик у верхньому регістрі. Інтонаційну опору вокальної лінії забезпечує гармонічна підтримка оркестрової партії, що зберігається до кінця монологу (проста піднесено-виразна мелодія оспівує звуки домінантового септакорду f-moll). У заключному розділі важливо витримати ріано у високій теситурі (вокальна партія зосереджується в діапазоні «F-f¹» з оспівуванням довгих нот у ділянці «c¹-f¹»). Перед виконавцем постає завдання акцентувати стихію ніжності (amoroso), перемоги світлих почуттів (*«як я люблю тебе...»*) вокальними засобами. Очевидно, плавність і ясність голосоведення, рівність звучання голосу та полегшення звуку у верхньому регістрі сприятимуть створенню ідилії світлих, чистих почуттів.

Огляд ключових сольо-дуетних епізодів опери дозволяє засвідчити, що на формування комплексу виконавських завдань у цьому творі значною мірою впливає інтонаційна стилістика партії Петра та Інги. Обидві партії відповідають базовим можливостям сопрано та баритона та висувують загалом характерні для оперної стилістики вокально-виконавські вимоги. Солісти, які претендують на прочитання цих партій, повинні добре володіти експресією оперного речитативу та пісенною пластикою, що стають основними формами вокальної стилістики. Водночас виконавцям варто чітко розуміти особливості новаційного формату опери-новели – психологізм та символіку у відтворенні головних образів, споглядальність, унікальність драматургічного плану, а також своєрідність вокального мовлення, що загалом виходить за рамки оновлених класично-романтичних канонів.

3.3. Опера «Листи кохання» у музично-інтерпретаційному розрізі

3.3.1. Особливості вокального прочитання першовиконавиці

Валентини Соколик

Виконавська історія опери «Листи кохання» неможлива без згадки про Валентину Соколик – першу виконавицю твору, яка солювала у багатьох концертних та сценічних постановках опери³. Для встановлення особливостей вокально-виконавської концепції співачки обрано запис твору за участі Державного симфонічного оркестру під керівництвом С. Турчака [8]. Виявлення технічно-виконавських, вокально-стилістичних, художньо-інтерпретаційних компонентів музичного прочитання В. Соколик потребує детального покрокового аналізу для встановлення особливостей виконавської концепції.

Валентина Соколик володіє лірико-кolorатурним сопрано. Сам композитор захоплювався її щемливо-ліричним, багатим на темброві відтінки голосом з незвичними «поетичними вібраціями», який чудово імпонував загадково-ірреальній сюжетиті твору. Перша фраза-звернення до Луї дуже органічно вливається у вишукано-ніжну атмосферу оркестрового звучання. Солістка «розливається» у кантилені, витримуючи на legato увесь мотив: секунди e^2-f^2 , d^2-e^2 виконує дуже плавно, без поспіху, спиняючись на кожному мелодичному вигині, у низхідному стрибку e^2-a^1 помітне легке glissando, довгі звуки f^2 , cis^1 майстерно філіровані. Вузькі суворі мотиви у терцієвому діапазоні b^1-des^2 («скінчилося... і ніколи нам вже не зустрітисся») солістка виконує дуже піднесено та імпульсивно, з легким вібрато на верхніх звуках. У метро-ритмічних акцентах цього епізоду (підкреслення другого складу у «зу**стр**ітисся», «хот**ів**», що припадає в музиці на підготовлену четвертну на сильній долі), а також у драматургічній побудові фраз солістка демонструє чутливість до усіх акцентів поетичного слова, глибоке розуміння смислового та емоційного навантаження вербального тексту. Низхідну сексту c^2-e^1 , що виділяється на тлі секундового

³ Валентина Соколик здобула освіту у Харківському інституті мистецтв. Наприкінці 1960-х років солювала у Харківській опері, працювала у Київському театрі оперети, згодом емігрувала до Європи. Успішно виконала партії в операх «Іоланта», «Кармен», «Лейтенант Шмідт» та ін. Нині проживає у Німеччині.

руху («*такого ти не хотів*») солістка виконує досить звучно та виразно, складний стрибок на велику септиму ces^2-b^2 – технічно легко та плавно, зі зв'язним переходом-підготовкою до стрибка b^1-ces^2 , витримуючи верхній звук протягом наступних чотирьох тактів. Продовження фрази («*щоб лишитись зі мною...*») вона витримує у виразно «ламентозній» манері, з майстерно заокругленими низхідними інтонаціями наприкінці мотивів. Нову, ламану мелодичну лінію, насичену складними стрибками (секстовий низхідний хід d^2-fis^1 і одразу ж ще одна висхідна секста f^1-d^2 , таке ж співставлення септим $h^1-as^2 - g^2-a^1$) солістка виконує дуже майстерно, технічно відшліфовано, демонструючи гнучкість та рухливість голосу у верхньому та середньому регістрах.

У піднесено-пристрасному початку розвиткового розділу солістка демонструє красу та пишномовність бельканто, розливаючись у кантилені мелодійних фраз з розспівами, довгими залігованими звуками. У високій теситурі співачка почувається дуже комфортно – мотиви в діапазоні « e^2-a^2 », « es^2-as^2 », « f^2-c^3 » виконує дзвінко та яскраво, крайні звуки діапазону h^2, c^3 не викликають особливих технічних труднощів. Ніжно-щемливий тембр виконавиці чудово розкривається у просвітлених епізодах. Зокрема, перші терцієві мотиви другого розділу (Sostenuto) звучать у середньому регістрі досить насичено, наступні ж вражають сріблястим розливом голосу, що дуже влучно вплітається у звучання флейти. Епізод листування солістка також трактує у лірико-просвітлених тонах: з м'яким рухливим підйомом в межах « h^1-gis^2 », політним оспівуванням складного кварто-квінтового мотиву з інтервально-регістровими стрибками « $gis^2-des^2-gis^1$ », ламаного тризвуку A-dur та ін. У заключному розділі співачка знову ж легко долає високу теситуру (« d^2-a^2 »), наповнює кришталевим звучанням чисті кварта « fis^2-cis^2 », « c^2-fis^2 », майстерно філірує звуки des^2, c^2 , що загалом влучно підкреслює стихію ніжності, що панує і в сюжетиці поетичного тексту («*я обіймаю тебе...*»), і в музиці (Amoroso).

Початкова репліка другого листа («*звертаюсь я до тебе знов...*») вражає щемливо-вишуканим звучанням голосу солістки. Тонко відтінена у секундових та терцієвих інтонаціях мелодія сходить зверху вниз по звуках зменшеного

тризвуку, нагадуючи казково-ілюзорний вступ до «Лоенгріну». Декламаційну за природою мелодичну лінію, побудовану на кількох звуках, виконавиця втілює дуже чутливо, подекуди патетично. Речитативну мелодику, що підпорядковується структурі поетичного слова, солістка виконує виразно, з увагою до кожної восьмої та шістнадцятої паузи, до кожного складу тексту. Навіть швидка вокальна лінія, побудована на суцільному повторенні шістнадцятих або їх чергуванні з восьмими та четвертними звучить у відтворенні співачки дуже чітко та водночас динамічно. Виконавиця дуже швидко переключається у пластично-кантиленну сферу, пов'язану з появою лірико-елегійної палітри («*Так, вже завіса...*»). Зокрема, вона демонструє плавність переходу між нотами, «ковзаюче» сполучення тонів ($f^{is^2}-d^2$, des^2-a^1 , f^2-c^1 , f^2-b^1 та ін.), тепле легке звучання вокалізу з вишукано-повітряними злетами на сексти, септими та галантними кварто-квінтовими спадами. У ділянці « f^1-g^2 » солістка відчувається найбільш комфортно. Характерною рисою виконання таких лірико-просвітлених епізодів стає ледь помітне сповільнення темпу, розширення фрази – солістка ніби милується кожним інтонаційним злетом, мелодичним вигином. Вона дещо розтягує тріольні мотиви («*видніє з мли...*»), без поспіху завершує заключні мотиви фрази з характерним заокругленням. Зловісний третій епізод (*Adagio molto*) у прочитанні співачки теж відрізняється легкістю та витонченістю. Прагнення відобразити драматичну ауру у вокальному виконанні викликає дещо пафосний надриг. Драматичні фарби (відчай, страждання у цьому епізоді) співачка втілює з допомогою ліричних засобів – ніжності, слабкості, а жіночно-лірична сторона образу розкривається у її інтерпретації найбільш повно та органічно. Витримані звуки у високій теситурі (« g^2-c^3 ») та незручна «ламана» мелодична лінія заключного епізоду не викликають у солістки технічних труднощів.

Перші фрази третього листа солістка виконує дуже промовисто, з рівним звучанням голосних («*Роки минають... одинадцять літ...*»). Її голос чудово вписується у темброве звучання флейти, що вступає у дует з вокальною партією. Ритмічно примхлива, тонально далека мелодія скрипки не викликає жодних ансамблевих труднощів – співачка ніби піднімається над дисонансною

тканиною, дещо випереджуючи розвиток оркестрового звучання. У простій тридольній мелодії розповіді героїні («*Я не сумна...*») солістка розкриває ліризм та красу тембру, нескладні інтонаційні ходи вона вирішує збагатити *glissando* (секста « g^2-h^1 »). У скерцозно-вальсовому розділі з чіткою метричною пульсацією четвертних в оркестрі солістка демонструє типову «белькантівську» манеру: тяжіє до довших «безкінечних» фраз, використовує вібрато для звучання довгих нот, філірування звуків. Також варто відмітити вокально-технічну майстерність виконання, неабияку рухливість та гнучкість голосу, що дозволяє легко переключатися у різні регістри, октави, виконувати незручні стрибки на септиму без тональної опори. Кульмінаційний епізод, у якому зосереджені ключові сюжетно-сміслові репліки («*Я пишу тобі...*») солістка також виконує дуже чітко та промовисто. Речитативну мелодію, побудовану на дублюванні тонів, вона відтворює в емоційно-експресивній манері, тож усі прості секундові ходи та кварта наповнюються романтичним звучанням. Особливим щемливо-ліричним настроєм відрізняється виконання ключових мотивів «*ніжність, ніжність...*». Солістці вдається досягнути тихого звучання у високій теситурі (« g^2-d^2 »), плавності звуковедення, вона разом з оркестром вдається до уповільнення загального звучання. Для зв'язності мелодичної лінії виконавиця знову ж використовує *glissando* у другому мотиві (сполучення звуків g^2-d^2). Речитатив героїні («*Ми з тобою говорили колись про це...*») вона інтонує ритмічно чітко, з виразною дикцією, її звучання відрізняється особливою м'якістю та ліричністю. У заключній фразі («*Повірмо в нього в глибині душі*») солістка дуже вдало відтворює стихію ніжності: досягає максимальної плавності та зв'язності інтонування (також використовує *glissando*), визвучує мелодію на *тр* у високій теситурі, дещо розширює фразу з допомогою темпу.

У сольному епізоді на початку четвертого листа («*Мій дорогий Луї, коханий мій...*») солістка демонструє ті ж технічно-виконавські якості: плавність переходу від одного звуку до іншого та легкість звуковедення, рівність звучання голосу у різних регістрах (в межах g^1-h^2), штрихова культура (*legato*, *tenuto*), використання *glissando* у терцієвих мотивах, філірування звуків. На вокально-стилістичному

рівні зберігається емоційна насиченість співу, романтична піднесеність, перевага співучості та кантиленності. Виконавиця тонко відчуває структуру поетичного слова та пов'язаний з ним метро-ритмічний розвиток мелодії: уважно витримує кожну восьму паузу у внутрішній будові фраз, вдало підкреслює природні акценти у словесному тексті. У високій теситурі солістка дотримується *p* та *tr*, вибудовуючи невеликі динамічні відхилення залежно від драматургічного розвитку мелодичної лінії. У першому кульмінаційному епізоді («*Це учора було...*») солістка дозволяє собі справжній вибух, що цілком логічно для ділянки e^2-a^2 (виконує *ff* замість *f*) та образно-емоційної ситуації («*вчора лише ти ридав у кімнаті тут... знесилений горем*»). Не менш вдало виконавиця відтворює головну, «тиху» кульмінацію («*із життя я зникаю...*»), акумулюючи усі вокально-технічні можливості та особливий емоційно-експресивний тон для підкреслення основної ідеї твору.

Таким чином, у вокальному прочитанні Валентини Соколик відображена опора на виконавську традицію бельканто, виразна романтична піднесеність та емоційність подачі. Це чудово підкреслює витончено-зворушливу стихію ніжності, яку виконавиця повинна акцентувати у такому трагічному сюжеті. Солістка володіє розвиненим потужним апаратом, майстерно використовує широкий вокально-технічний арсенал, демонструє глибоке чуття зв'язку вокальної мови та виразовості поетичного слова, бездоганне опанування музичного та вербального тексту. Співачка створює одухотворений жіночно-ліричний образ головної героїні, трактуючи його в елегійних барвах, у тонкій палітрі смутку, натомість, драматичний нерв у цій інтерпретації поступається ліричній бентежності, у якій співачка виглядає дуже природньо та органічно. Ліричний тембр солістки, її душевна щедрість та емоційність, вміння тонко та переконливо відтворити реальну драму глибоко імпонували автору «Листів кохання». Унікальний тембр співачки став для композитора майже еталонним – не випадково він шукав його аналоги серед нових голосів «Ніжності», а образ першовиконавиці увіковічнив в особистій присвяті твору.

3.3.2. Інтерпретація «Ніжності» на сцені Національної філармонії України: музично-виконавська версія Валерії Туліс

До талановитих солісток опери «Листи кохання» належить молода співачка Валерія Туліс. Протягом двох останніх десятиліть вона успішно виконувала головну партію у театральних та концертних постановках твору у різних містах України (Київ, Харків, Хмельницький)⁴. Для визначення особливостей виконавського почерку солістки обрано постановку 2013 року у Національній філармонії України [9]. Сценічне оформлення зали побудоване на контрасті темних стін та напнутих з розмахом білих полотен (накриті білосніжною тканиною меблі, натягнуті у повітрі світло-прозорі суконні хвилі). Символічним елементом стає напівпрозоре вікно, що відіграє роль своєрідного провідника героїні у часопросторі. Дія розгортається за участі двох персонажів: Жінки, роль якої виконує В. Туліс та пластичного персонажа Луї, який взаємодіє з головною героїнею з допомогою хореографічних рухів (В. Павлюк). Вбрання Луї насичено синього кольору, очевидно, символізує його як «земного» персонажа та водночас може розцінюватися як символ вірності та довіри або ж натяк на образ спокою та безкінечності. Головна героїня з'являється на сцені у легкій білій сукні, уособлюючи далекий, ірреальний образ.

Експозиційний розділ першого листа (*Andante amoroso rubato molto*) солістка виконує у пластичній взаємодії з Луї: навколішки разом з ним або в обіймах, тримаючись за руку та припадаючи до нього. Початкове звернення до Луї солістка виконує досить яскраво та ефектно, дещо відходить від стишеної динаміки (*mezzo-piano* замість вказаного *piano*). У ділянці «b¹-f²» її голос звучить досить сильно, з легким оксамитовим забарвленням, у низькій та середній теситурі («такого ти не бажав...») – насичено й міцно. Низхідні терції, що прони-

⁴ Валерія Туліс – заслужена артистка України, солістка Національної оперети України, лауреатка міжнародних конкурсів. Закінчила Луганський коледж культури і мистецтв, вивчала сольний спів у Національній музичній академії України ім. П. І. Чайковського (клас В. Антонюк). У 2011-2017 роках – солістка оперної студії НМАУ, від 2012 року – солістка Київського Національного академічного театру оперети. Виконувала головні партії в операх Й. Штрауса, Ш. Гуно, К. Глюка, В. Моцарта, Г. Доніцетті, Г. Берліоза, Дж. Пуччіні та ін.

зують вокальну тканину першого розділу, солістка виконує інтонаційно рівно, без «ковзаючих зітхань», до яких вдавалася В. Соколик. Під час відтворення складного ходу « b^1 - ces^2 - b^2 » вона швидко підходить до верхнього звуку, майже оминаючи прохідний тон ces^2 . Уже в цьому розділі помітний яскравий контраст між *forte* і *piano*. Так, виконавиця намагається дотримуватися початкових позначок *p* (у реальному відтворенні вони часто наближені до *mp* та досить швидко переростають у *mf* у процесі розвитку фрази). Досягнення *forte* поза авторськими вказівками пов'язане з драматично-емоційною ситуацією у сюжеті монологу («я не шкодую про те...») або високою теситурою, та найчастіше зберігається до кінця епізоду (до початку *Sostenuto* у цьому розділі).

Заключення експозиційного розділу солістка виконує стоячи (Луї навколішки припадає до її руки). З початком вибухового-драматичного розділу (*Appassionato con brio*) вона сходить з постаменту, занурюючись у бурю страждань. Драматичні емоції (розпач, відчай страждання) співачка цікаво відтворює вокальними засобами. Виконавиця з перших нот закріплює динамічний рівень *f-ff*, у високій теситурі « f^2 - c^3 » вона звучить дзвінко та водночас міцно, не втрачаючи силу та наповненість голосу до кінця цього епізоду. Дещо вишуканіший та спокійніший за музично-виразовими засобами наступний епізод (*Sostenuto*) також виконує у виразній піднесено-патетичній манері – потужним та насиченим тоном, з ефектним звучанням високих нот gis^2 , a^2 . Епізод листування («Тепер я починаю тобі писати...») переростає у цікаву сцену: герої опиняються по різні боки вікна: Луї позаду намагається вловити кохану за скляною завісою, а Вона пише на цьому ж вікні листа. Речитатив, побудований на повторенні тонів в межах « b^1 - f^2 », співачка виконує дуже одухотворено, з невеликими агогічними відхиленнями, пов'язаними з фразуванням та артикуляцією у швидкому темпі. У заключному розділі («Я обіймаю тебе в останній раз...») співачці вдається відтворити стихію ніжності більш зворушливим звучанням у високій теситурі « d^2 - a^2 ». Солістка неспішно виконує короткі мотиви з вишуканими низхідними спадами, злегка підкреслюючи сильні долі та наголошені склади у найбільш виразових словах («*ніжно*», «*ласкаво*»). Та все ж і в

цьому «ніжному» епізоді (Amoroso), (Andante amoroso) її голос звучить досить насичено та міцно, з помітним оксамитовим забарвленням та силою звуку, що легко «прорізає» камерне звучання фортепіано.

У другому листі герої блукають по сцені, намагаючись знайти один одного: героїня звертається до коханого, але її слова не долітають до адресата (Луї шукає примарну постать у протилежному кінці сцени). Перший епізод (Andantino, dolce) є складним насамперед технічно. Співачка добре почувається у ділянці «b¹-ges²», однак звуки e², f² звучать в окремих випадках маловиразно, губиться чіткість поетичного слова. Закінчення періоду («*та дванадцять місяців, що розділяють нас...*») вносить контраст до вокального прочитання: солістка дещо сповільнює темп, щоб виразно відтворити речитацію на основі шістнадцятих, намагається більш округлено та рівно інтонувати ламану мелодичну лінію. Виконавиця зосереджується на нижній ділянці «e¹-a¹», тому «виригати» на вищі звуки c², d² (зокрема і стрибок f¹-d²) їй дещо складніше. Вокаліз солістка виконує з емоційним надрином (тяжіння до напруженості та драматизації), що відображено і в технічному аспекті співу, особливо у верхній ділянці діапазону. «Незручний» для виконання епізод спогадів, побудований інтонаційно на суцільних стрибках з секундовим розв'язанням, солістка виконує розмірено: зосереджується на широких промовистих ходах (c²-f², b¹-f², as¹-fes² та ін.), дещо відтягуючи рівний рух восьмих, ніби милуючись звучанням повітряної мелодії та калейдоскопом спогадів. Наступний епізод, що продовжує лінію спогадів про коханого (Adagio molto) співачка виконує у дуже швидкому темпі (у речитації шістнадцятих виразовість поетичного тексту дещо губиться) та різко переходить у драматичну сферу. Бурхливо-виразну мелодичну лінію з характерним для кульмінації підйомом до верхніх нот, витриманими високими звуками вона виконує з палким вокальним «виливом» у верхньому регістрі (f²-c³). Така буря перетікає у контрастну стихію наскрізних просвітлених епізодів (Andantino, Sostenuto assai, Rubato) — співачка наповнює їх томливою чуттєвістю, мелодичною плавністю, що переважає над драматичним надрином. Образно-емоційну стихію вербального тексту («*То саянув сонячний лик... він примусив мене посміхнутись...*», «*проте,*

я все ж таки посміхнулась...», «хочу я, щоб не зважав ні на що ти... підіймав голову і посміхався») вона вдало підкреслює красою кантилени, завершуючи цей розділ-лист ствердженням надії та світле, ніби відбіляючи чорноту трагедії власної жертвності.

У фіналі другого розділу герої залишаються по різні сторони символічного вікна. В інтерлюдії образ Луї «потроюється»: постановники виводять на сцені трьох персонажів Луї, серед яких героїня не може впізнати справжнього коханого. На початку третього розділу Чоловік та Жінка опиняються посеред сцени та сидять з накинутим на обличчя біло-прозорим сукном – так розпочинається новий монолог героїні (*Sostenuto assai*). Початкову тезу («Роки минають... одинадцять літ...») солістка виконує стримано та артикуляційно виразно (у грудному регістрі). Під час сольо-інструментального скерцозного епізоду вона піднімається на починає кружляти навколо чоловіка. Просту грайливу мелодію співачка відтворює у традиційній оперно-аріозній манері. Навіть у виконанні легкої граціозної вокальної лінії (*Moderato gracioso*) розкривається потужний та багатий голос солістки, помітна терпкість та насиченість звучання у діапазоні a^1 - g^2 . Співачка відходить від авторських вказівок динаміки *p* та *tr*. Вальсовий епізод вона виконує по центру сцени, кружляючи навколо вікна та граючись з Луї прозорою шаллю. У відтворенні примхливої хвилеподібної мелодії солістка демонструє високий вокально-технічний рівень (зв'язне звуко-ведення, рівне регістрове звучання, чітка артикуляція), розуміння зв'язку між образно-емоційним станом героїні та засобами музично-сценічного вираження. У вокально-стилістичній манері зберігається емоційний патетичний тон з легким драматичним наповненням. Особливо ефектно у цьому епізоді звучать промовисті висхідні стрибки на септиму (a^1 - gis^2 , a^1 - g^2 , c^2 - b^2), що розкривають усю насиченість та барвистість звуку солістки. У кульмінаційному розділі («Я пишу тобі, хочу сказати...») виконавиця відходить від драматичних контрастів на користь тонких емоційних відтінків ніжності (виконує монолог стоячи на підвищенні, а Луї спостерігає за нею за прозорою стіною). Речитацію вона

витримує на *tr*, досягаючи рівності звучання (дублювання тонів b^1-c^2 , f^2-es^2), спадаючі мотиви ніжності виконує плавно та делікатно.

Під час звучання останньої інтерлюдії герої опиняються у зловіщій темряві, зриваючи зі стін напнуті білі завіси. По тому вони знесилено опускаються на підлогу по різні сторони вікна – схилившись на коліна, солістка розпочинає своє перше звернення. Отримуючи свободу творчої інтерпретації (*Rubato improvisato*), співачка обирає розмірений темп, у якому дуже виразно інтонує короткі мотиви, з увагою до кожної восьмої та четвертої паузи. Восьмі наприкінці мелодичних мотивів солістка виконує довше, філіруючи звуки, натомість паузи у внутрішній будові мотивів («*Коханий мій, Луї...*») випускає для драматургічного наростання фрази. Залігований високий звук h^2 вона не витримує протягом усього такту, а одразу переходить до *glissando*. Під час звучання інструментальної інтермедії (*Moderato*) солістка піднімається на ноги, у цей час чисто синє сцєнічного оформлення змінюється на різкі пурпурові барви. Роковий епізод цього листа («*Уже двадцять літ пройшло, як я нежива...*») вона виконує з увагою до кожної авторської позначки: дуже виразно інтонує зосереджену речитативну мелодію, чітко відтворює словесний текст (з логічним акцентуванням слів першорядного драматургічного значення *двадцять літ, нежива, розлуки* та ін.), уважно підходить до штрихової культури. Наступне речення («*Я не могла уявити без тебе життя...*») слугує своєрідним переключенням у драматичну сферу: у процесі підвищення теситури та наростання динаміки виконавиця швидко «вибухає». У ділянці « fis^2-a^2 » на *forte* дещо втрачається чіткість та виразовість поетичного слова, відтак діапазон « c^2-g^2 » є значно комфортнішим для солістки.

У другому розділі (*Sostenuto molto, lugubre*) співачка тяжіє до «безкінечності» та максимальної кристалізації вокальних фраз – це вдало підкреслює образ траурної ходьби у ритмічному супроводі фортепіано. У вокальному виконанні помітний контраст між витончено-зворушливими інтонаціями та виразно-емоційною, експресивною манерою співу. В епізоді одкровення (*Sostenuto assai*) солістка вражає зворушливою тендітністю звучання: ледь рухому витончену мелодію вона відтворює легким повітряним звуком з тембральною виразністю

та динамічною гнучкістю голосу. Це чудово підкреслює смислове навантаження поетичного тексту (*«так тихо і так здалеку ми один одного здатні чути...»*), забезпечуючи органічний зв'язок музичного та вербального компонентів. Під час інтермедії солістка піднімається з колін та розчиняє вікно навпіл, наближаючись до темної стихії небуття. Початок заключного епізоду вона витримує у дусі «funebre», як це вказано автором – декламує партію на звуках невизначеної висоти у суворо-зосередженій манері. Піднімаючись над вікном, героїня занурюється у головну, кульмінаційну сферу ніжності (*Andante amoroso, poco a poco più mosso*). У цей час у сценічному оформленні повертається синє саяво, а Луї схиляється над білою шаллю коханої. Солістці вдається відійти від гостро експресивного звучання та обрати найбільш відповідну для музичного матеріалу та відповідного образно-емоційного навантаження манеру. У відтворенні гнучкої «повітряної» мелодії вона демонструє красу та пластичність кантилени, досягаючи синтезу художньо-інтерпретаційних та технічно-виконавських завдань.

Таким чином, у цій музично-сценічній версії моноопери Валерія Туліс демонструє велику внутрішню силу, поетичну одухотвореність жіночого образу. На відміну від щемливої елегійності та чуттєвості В. Соколик, молода солістка задає високий драматичний градус, що розкривається в імпульсивно-емоційній виконавській манері, пов'язаній з особливостями тембрально-вокальних показників. Співачка володіє багатим сильним голосом з вольовим «натиском», наповненим звучанням у різних ділянках діапазону. У прочитанні партії виконавиця демонструє високу вокально-технічну майстерність та тонке чуття поетичного тексту, на стилістичному рівні помітні контрастні переходи від лірики до драматизму. Солістка розуміє та тонко відчуває глибинні моменти сценічної дії, її інтерпретаційне музично-театральне втілення відрізняється органічністю та художньою довершеністю. Це пояснює успіх музичного прочитання образу Валерією Туліс у різних постановках останнього десятиліття, зацікавленість її яскравими природними даними та акторським талантом.

ВИСНОВКИ

В результаті дослідження вдалося досягнути мети та розкрити поставлені у роботі завдання. Відповідно до цього можна сформулювати наступні положення.

Композиторська творчість Віталія Губаренка припадає на зорю шістдесятиництва та розгортається в рамках складного й бурхливого періоду останньої третини минулого століття. Музичне мистецтво цього часу відрізняється відновленням гуманістичних ідеалів та шляхів демократичного розвитку після буремного тридцятиріччя, окресленням новітніх орієнтирів у музичній культурі. У творчості українських композиторів цього періоду можна виділити два ключові напрямки: створення сучасних музично-мовних контекстів на основі адаптації національних та європейських досягнень та оновлене трактування класично-романтичних традицій. Оперне мистецтво у другій половині минулого століття було тісно пов'язане з соціокультурними обставинами часу. Активного розвитку у музичній культурі ХХ століття набула опера малої форми, що відображала проголошені ідеали самоцінності людської особистості: увагу до проявів душевного світу, висвітлення глибоко особистісних конфліктів на основі індивідуально-психологічного характеру розвитку образів.

Виявлено, що художньо-естетичні, образно-ідейні та музично-стилістичні орієнтири творчості В. Губаренка цілком повно відображають панораму шістдесятиництва й відповідають засадам постмодерністичного мистецтва. Композитор залишив об'ємний творчий доробок (два десятки музично-театральних творів, симфонічні та камерні симфонії, більше двох десятків оркестрових музичних зразків, вокально-симфонічні та хорові полотна, камерно-вокальні твори, музика до драматичних п'єс), ключовими серед яких стали симфонічна та музично-театральна сфери. Специфіку творчого мислення визначає створення жанрових гібридів (опера-симфонія, опера-ораторія, опера-балет, симфонія-драма, симфонія-балет, хорова симфонія, ліричні сцени) та новаторське трактування усталених жанрів, розвиток претензійних для української музичної культури жанрів флейтового концерту, камерної симфонії, симфонієти, моноопери.

В оперній творчості Віталія Губаренка виявлено два ключові концептуальні напрямки: тяжіння до монументальних великоформатних полотен з конфліктно-драматичним типом драматургії та камернізація, ліризація оперного жанру. Композитору належать заслуги у розвитку жанрово-епічної опери («Мамаї»), лірико-психологічної лінії («Ніжність», «Самотність», «Монологи Джульєтти»), лірико-комічної опери («Сват мимоволі», «Кому посміхалися зорі»). Опері малої форми («Листи кохання», «Пам'ятай мене», «Самотність») відрізняються увагою до внутрішнього світу людської особистості в усіх його проявах, глибоким психологізмом та експресивністю музичної мови, незвичним обрамленням трагедійної естетики. Для музично-драматургічного мислення автора характерна увага до симфонізованих концепцій, розширення ролі тембрової драматургії та засобів наскрізного розвитку, експериментальний підхід до музичної форми.

На основі детального аналізу опер «Листи кохання» та «Пам'ятай мене» можна сформулювати такі структурно-драматургічні та музично-композиційні особливості творів як «прозаїзація» опери, відхід від традиційних завершених оперних форм (ліричний монолог з чотирьох наскрізних розділів-листів в опері «Ніжність» та наскрізний розвиток діалогічних сцен в опері «Пам'ятай мене»), прагнення до цілісності та наскрізності розвитку (це забезпечують також оркестрова або оркестрово-хорова складові), єдність вокально-симфонічної тканини, натуральність відтворення часових просторів, збагачення засобів тембрової драматургії, багатоплановість функцій оркестру, використання лейтмотивної техніки та методів симфонічного узагальнення.

Дослідження особливостей музичної мови в операх малої форми дозволяє виділити такі риси композиторську почерку як виразність та динамічність музичної думки, підвищений емоційний тонус музичного висловлювання, органічний синтез мелодичних моделей в оригінальному виразовому словнику, «жорстка» сучасна гармонічна мова, поліфонічність оркестрової фактури, розширена тональність. Для моноопери «Ніжність» характерний монологічний прийом висловлювання, тісний взаємозв'язок образно-емоційного навантаження поетичного слова й музичного вислову, глибоке психологічне наповнення

музичної думки. У вокальній канві об'єднані пластичні кантиленні елементи, речитативна «говірка», виразні емоційні спалахи (крик, стогін, плач), що відображають широку палітру емоційно-психологічних станів героїні. В опері «Пам'ятай мене» композитор опирається на традиційну аріозно-речитативну мелодику та характерний для кожного героя тип пісенності. За образом Петра автор закріплює елементи слов'янської інтонаційної стилістики, музичний портрет Інги проектує на основі німецької пісенності, стриманих оперно-речитативних інтонаційних формул.

Дослідження історико-виконавських традицій обраних опер свідчить про відмінний музично-сценічний літопис творів: «Листи кохання» зберігають актуальність від часу створення, постаючи у нових театральних та концертних адаптаціях впродовж останнього п'ятдесятиліття, натомість, виконавську історію опери «Пам'ятай мене» представляє ряд українських та зарубіжних постановок у 1980-х роках. На основі комплексного аналізу вокальних партій в операх можна засвідчити складний інтонаційний розвиток з неоднорідним мелодичним розгортанням, примхливим ритмічним малюнком та вибагливим динамічним нюансуванням в опері «Ніжність» та гнучку, мелодичного виразну вокальну канву аріозно-речитативного типу у ліричній новелі «Пам'ятай мене».

Вокальна партія в опері «Листи кохання» вимагає від солістки високої виконавської культури: потужного співочого апарату, розвиненого вокально-технічного арсеналу, усвідомленої стилістичної манери, продуманої комунікації з оркестровою лінією. Нетривіальний формат моноопери, неочікувані сюжетні перипетії, незвичний характер вокальної лінії та специфічний образно-емоційний розвиток, що одразу ж фіксується у мелодичній канві, вказують на потребу ґрунтового виконавського досвіду та глибокого інтелектуального підходу до музичного прочитання образу. Виконавські труднощі пов'язані як з вокально-технічними елементами (висока теситура, складні стрибки, незручні голосні звуки на витриманих тонах), так і стилістичними пошуками (баланс між декламаційністю та співочістю, переключення між «розливом» кантилени, стриманим речитативом та емоційними спалахами, пошук манери, що найкраще

відповідає тембрально-вокальним показникам та логіці композиторської думки). Інтенаційно рельєфні вокальні партії Інги та Петра потребують відмінної техніки володіння голосом, майстерного підходу до кантиленних та віртуозних епізодів, емоційної насиченості співу. Неоднорідна мелодична природа вокального матеріалу у діалогічних сценах свідчить про необхідність вибору відповідної вокально-стилістичної манери, урахування активної динаміки вокально-виконавських засобів, особливостей «кадрового монтажу» в опері-новелі.

На основі дослідження музично-інтерпретаційних особливостей опери «Листи кохання» (на прикладі вокально-виконавських версій першої солістки Валентини Соколик та співачки сучасної генерації Валерії Туліс) виявлено широкий художньо-інтерпретаційний потенціал головного образу, що дозволяє солісткам створити цілком відмінні виконавські трактування. В. Соколик вдалося спроектувати витончений та трепетний жіночно-ліричний образ, що чудово імponує основній композиторській візії – стихії ніжності. Це чудово підкреслює сріблясто-щемливий тембр голосу солістки (легке лірико-колоратурне сопрано), вишуканість та невагомість звучання, а також особлива чуттєвість співу з тонкими динамічними градаціями, відточеність кожного емоційного відтінку у вокальній лінії. Образно-ідейна концепція В. Туліс спрямована на розкриття драматично-схвильованого образу з помітним трагедійним підтекстом. Вокально-виконавське прочитання солістки відрізняється виразним драматичним градусом та експресивно-вибуховим наповненням, що цілком відповідає її тембрально-вокальним особливостям (насичене міцне звучання з легким оксамитовим забарвленням) та природній імпульсивності.

У світлі зростаючої уваги до творчого доробку Віталія Губаренка та опер камерного формату зокрема, перспективними напрямками у сучасному музикознавстві залишаються виявлення музично-інтерпретаційних та художньо-ідейних орієнтирів творчості митця, дослідження пріоритетних шляхів розвитку національного оперного мистецтва на сучасному етапі, актуалізація кращих творчих досягнень ХХ століття у реаліях сьогодення.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИ ДЖЕРЕЛ

1. Антонюк В. Формування індивідуального виконавського стилю: культурно-антропологічний аспект. Київ: Українська ідея, 1999. 23 с.
2. Архімович Л. Шляхи розвитку української радянської опери. Київ: Музична Україна, 1970. 374 с.
3. Базан О. Ранні твори Віталія Губаренка: на шляху становлення індивідуального стилю. *Актуальні питання гуманітарних наук: збірник наукових праць*. Дрогобич, 2021. Вип. 43 (1). С. 34-40.
4. Берегова О. Тенденції постмодернізму у камерних творах українських композиторів 80-90-х років ХХ сторіччя: дис. ... канд. мист. Київ: Національна музична академія ім. П. І. Чайковського, 2000. 204 с.
5. Болецкий В. Лови на постмодерністів. *12 польських есеїв*. Київ: Критика, 2001. С. 225-249.
6. Борко І. Оперна вокальна інтерпретація як предмет наукового дискурсу. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв*. 2021. № 4 (2). С. 109-122.
7. Борко І. Особливості української виконавської школи оперного мистецтва в контексті еволюції європейських традицій. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2021. № 4. С. 161-167.
8. Віталій Губаренко. «Листи кохання»: моноопера. Електронний ресурс. URL: Лист 1: <https://www.youtube.com/watch?v=yxM1J5d9-Cw>.
Лист 2: <https://www.youtube.com/watch?v=YJRxMUFCbJk>
Листи 3-4: <https://www.youtube.com/watch?v=OYdS5dOcK4Y>
[дата звернення 10.12.2024].
9. Віталій Губаренко. Моноопера «Ніжність»: постановка Національної філармонії України, запис 1.04.2013. Електронний ресурс.
URL: <https://www.youtube.com/watch?v=byUYBEtdHd8&list=PLdPOA3TwJRcHP5FyxNAjirUuNOeMQqT75&index=16> [дата звернення 12.04.2025].

10. Гнидь Б. Історія вокального мистецтва: підручник для вищих музичних навчальних закладів. Київ, 1997. 319 с.
11. Губаренко В. Листи кохання: моноопера в чотирьох частинах: для сопрано та струнного оркестру: клавір. Київ: Музична Україна, 1976. 95 с.
12. Губаренко В. Помни меня: опера (лирическая новелла в четырех картинах): клавир. Київ: Музична Україна, 1984. 166 с.
13. Гордійчук М. Народження жанру. *Культура і життя*: українська щотижнева газета. 10 грудня 1972 р.
14. Драч І. Вокальна лірика Віталія Губаренка. *Наукові записки Тернопільського педагогічного університету*. Тернопіль: Тернопільський державний педагогічний університет, 1999. № 1 (2). С. 37-40.
15. Драч І. Композитор Віталій Губаренко: формула індивідуальності: монографія. Суми: Сумський державний педагогічний університет ім. А. С. Макаренка, 2002. 226 с.
16. Дувірак Д. Мистецтво постмодерної епохи. *Syntagmation: збірка наукових статей на пошану Стефанії Павлишин*. Львів, 2000. С. 51-66.
17. Загайкевич М. Українська балетна музика. Київ: Наукова думка, 1969. 230 с.
18. Іванова І., Куколь Г., Черкашина М. Історія опери: Західна Європа XVII–XIX століття: навчальний посібник. Київ: Заповіт, 1998. 384 с.
19. Історія української музики: в 6 т. Т. 4: 1917-1941. [авт. тому: М. Беляєва, Т. Булат, Ю. Булка та ін.]. Київ: Наукова думка, 1992. 613 с.
20. Історія української музики: в 6 т. Т. 5: 1917-1958. [редкол. тому: А. Муха, С. Грица, Г. Степанченко, О. Шевчук, Н. Костюк]. Київ: Наукова думка, 2004. 503 с.
21. Казарінова О. Опера малої форми в австро-німецькій музиці першої третини ХХ століття (на матеріалі ранніх оперних триптихів П. Хіндеміта і Е. Кренека): автореф. ... дис. канд. мист. Київ: Національна музична академія ім. П. І. Чайковського, 2010. 19 с.
22. Кияновська Л. Віталій Губаренко. *Українська музична культура: навчальний посібник*. Львів: Тріада плюс, 2009. 225-230 с.

23. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Львів: Видавництво НТШ, 2011. 285 с.
24. Корній Л., Сюта Б. Історія української музичної культури: підручник для студентів вищих навчальних закладів. Київ: Національна музична академія ім. П. І. Чайковського, 2011. 736 с.
25. Кривський Д. Опера-новела «Пам'ятай мене» Віталія Губаренка в контексті постмодернізму: бакалаврська робота. Львів, 2023. 39 с.
26. Лісова О. Програмність як жанрова парадигма камерної вокальної творчості: до проблеми виконавського розуміння: дис. .. канд. мистецтв.: 17.00.03. Одеса, 2009. 199 с.
27. Лукашев В. Режисерське вирішення пластично-просторового образу в сучасній моноопері («Листи кохання» Віталія Губаренка в Харківському національному академічному театрі опери та балету імені Миколи Лисенка). *Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. №4 (29), 2015. С. 66-74.
28. Луніна А. Віталій Губаренко і його творча «муза» – ексклюзив від Олега Кудряшова, Золтана Алмаші, Богдани Стельмашенко. URL: <https://mus.art.co.ua/vitaliy-hubarenko-i-yoho-tvorcha-muza-ekskliuzyv-vid-oleha-kudriashova-zoltana-almashi-bohdany-stelmashenko/> [дата звернення 15.02.2025].
29. Луніна А. Віталію Губаренку – 90! «Мозаїчний портрет» із блиц-діалогів Володимира Сіренка, Валерія Матюхіна, Олександра Костіна... *Музика: український інтернет-журнал*. URL: <https://mus.art.co.ua/vitaliiu-hubarenku-90-mozaichnyy-portret-iz-blits-dialohiv-volodymyra-sirenka-valeriia-matiukhina-oleksandra-kostina/> [дата звернення 10.12.2024].
30. Мамчур І. Сучасна українська опера. Київ: Знання, 1984. 46 с.
31. Москаленко В. Про специфіку музичної інтерпретації. *Київське музикознавство: збірка статей*. № 2. Київ, 1999. С. 4-14.

32. Носуля А. Генезис и жанровые атрибуты камерной оперы. *Музичне мистецтво і культура: науковий вісник Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової*. Вип. 25. Одеса: Астропринт, 2014. С. 42-54.
33. Остроухова Н. Нові виконавські діалоги з композиторською спадщиною Віталія Губаренка та Ірини Губаренко. *Музичне мистецтво і культура: науковий вісник*. Вип. 2 (30). С. 51-63.
34. Остроухова Н. Твори Віталія Губаренка на одеській сцені. *Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*, Вип. 2 (23), 2021. С. 27-33.
35. Павлишин С. Музика двадцятого століття: навчальний посібник. Львів: БАК, 2005. 232 с.
36. Петриченко М. Жанрово-драматургический поиск и специфика трактовки литературных первоисточников в оперном творчестве В. Губаренко: автореф. ... дис. канд. мист. Київ: Київська державна консерваторія ім. П. І. Чайковського, 1992. 20 с.
37. Полікарпова Н. Вокально-сценическая интерпретация в моноопере и ее специфика на примере монооперы В. Губаренко «Письма любви». *Вісник ХДАДМ*, 2012. № 3. С. 122-126.
38. Поліщук Ю. «Монологи Джульетти» Віталія Губаренка: від авторської партитури до сценічної реалізації. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2014. № 2. С. 89-95.
39. Полянська Г. Жанровий пошук у балетній музиці Віталія Губаренка: монографія. Ніжин, 2017. 328 с.
40. Полянська Г. Творчість композитора Віталія Губаренка в культурному контексті України II половини XX століття. *Рідний край: науковий альманах*. 2017. № 2. С. 129-134.
41. Помпеева А. Вокальна стилістика в європейській опері малої форми кінця XIX-XX століття: автореф. дис. ... канд. мист. Харків, 2017. 19 с.

42. Присталов І. Ліризм як жанрова основа українського оперного співу: дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Одеська держ. музична академія ім. А.В.Нежданової. Одеса, 2008. 175 с.
43. Руденко О. Вплив творчої співпраці на композиторську практику В. Губаренка другої половини ХХ століття. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2020. Вип. 34. Т. 4. С. 32-36.
44. Руденко О., Стахевич Г. Особливості романсової творчості Віталія Губаренка 50–60-х років ХХ століття. *Музикознавча думка Дніпропетровщини: збірник наукових статей*. Дніпро : ГРАНІ, 2020. Вип. 19 (2). С. 193-203.
45. Рудь П. Контексти українського авангарду 60-х-70-х років ХХ ст. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2014. Вип. 40. С. 331-341.
46. Співаковський О. Українські постановки малих музично-театральних форм доби 2000-х років. *Українське музикознавство: збірник наукових праць*. Вип. 46, 2020. С. 75-85.
47. Станішевський Ю. Український радянський музичний театр 1917–1967. Київ: Наукова думка, 1970. 291 с.
48. Стахевич О. З історії вокально-виконавських стилів та вокальної педагогіки: посібник. Вінниця: Нова Книга, 2013. 175 с.
49. Толошняк Н. Украинская камерная опера (в проблеме эволюции жанра): автореф. дис. ... канд. мист. Київ: Київська державна консерваторія ім. П. І. Чайковського, 1991. 19 с.
50. Уманець О. Сучасна національна моноопера: тенденції модифікування жанрової моделі. *Актуальні проблеми гуманітарних наук*. 2023. Вип. 59. Т. 3. С. 69-76.
51. Чекан Ю. Композитори-шістдесятники. Невідомий київський авангард. URL: <https://slukh.media/texts/kyiv-avant-garde/> [дата звернення 10.01.2025].

52. Черкашина-Губаренко М. Музичний театр Віталія Губаренка – історичний контекст, риси драматургії. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. Вип. 32. Кн. 4 : Віталій Губаренко: сторінки творчості. Статті, дослідження, спогади. Київ, 2003. С. 5-33.
53. Черкашина-Губаренко М. Оперный театр в пространстве меняющегося мира: страницы оперной истории в картинках и лицах: монография. Киев: Акта, 2013. 468 с.
54. Черкашина-Губаренко М. Феномен композитора у сучасній музичній творчості та специфіка творчого процесу. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського: збірник наукових праць, присвячений ювілею проф. Т. Гнатів*. Вип. 44: Музика XX століття: погляд із XXI. Київ, 2006. С. 46-56.
55. Чирко Н. Віталій Губаренко: сторінки творчості. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 32, кн. 4. До 90-річчя Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Статті, дослідження, спогади. Київ, 2003. С. 143-150.
56. Шитін Л. Стильові парадигми сучасної оперної творчості: вокально-виконавський підхід: дис. ... док. філ. Одеса: Одеська національна музична академія ім. А. В. Нежданової, 2021. 200 с.
57. Шмельова Н. Моноопера Віталія Губаренко «Самотність» – творчий союз композитора і співака. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2014. № 2. С. 83-88.
58. Юферова З. Оспівуючи подвиг народний. Постановки опери В. Губаренка у Харкові і Львові. *Культура і життя*: щотижнева газета, 1980. 4 грудня.
59. Яворський Е. Віталій Губаренко. Київ: Музична Україна, 1972. 47 с.
60. Berehova O., Volkov S. Modern Opera of the late XX - Early XXI centuries: World Trends and Ukrainian Realities. *Journal of History Culture and Art Reseach*. Vol. 9, No 4, 2020. P. 217-235.
61. Trisel J. Small-scale opera: history and continuing relevance in the 21-st century: Master Thesis. Bowling Green, 2015. 34 p.

ДОДАТКИ

Додаток А

Нотогографія

Рис. 1. «Листи кохання». *Лейтмотив ніжності*Рис. 2. «Листи кохання». *Лейтмотив смерті*

2 *p* *Più mosso* 3

Мій до-ро-гий Лу-ї, ко-ха-ний мій...
 Мой до-ро-гой, ма-лень-кий Лу-и...

Рис. 3. «Листи кохання». Перший лист

Andantino, dolce 42 *pp*

Звер-та-юсь
 Я-сно-ва

я до-те-бе знов...
 го-во-рю с то-бой...

Рис. 4. «Листи кохання». Другий лист

Sostenuto assai

73

p

Ро-ки ми-на-ють...
Про-хо-дять го-ды...

дванадцять
о-диннадцять

pp

літ...
лет...

gliss.

Рис. 5. «Листи кохання». Третій лист

Rubato improvisato. (Moderato)

98

p

Мій до-ро-гий Лу-ї, Лу-ї, мій до-ро-гий.
Мой до-ро-гой Лу-и, Лу-и, мой до-ро-гой.

Meno mosso

Ко-ха-ний мій, Лу-ї, Лу-ї, ко-ли ти
Мой до-ро-гой Лу-и, Лу-и. Ес-ли ты

ще жи-веш, як-що жи-веш і чи-
жив сей-час, ес-ли ты жив и чи-

Moderato

99

(Ридає)
(Рыдает)

- та - єш цьо-го лис-та...
- та - ешь э-то пись-мо...

gliss.

Рис. 6. «Листи кохання». Четвертий лист

18 Adagio ($\text{♩} = 56$)

Как буд-то

в ми-ре все на-чи-на-ет-ся

с э-той вес-ны: меч-ты и

Рис. 7. «Пам'ятай мене». Монолог Петра (перша картина)

58 Andantino con affetto

так хо-ро-шо жи-ли в э-том го-ро-де.

Па-па, ма-ма, маленькая се-стрен-ка.

Рис. 8. «Пам'ятай мене». Розповідь Інги (перша картина)

104 Andante con espressivo

Бо — же! На

я боль — ше е — го не у —

— вер — ное, я ни в чем не су — ме — ю

ви — жу ни — ког — да,

Рис. 9. «Пам'ятай мене». Дует Петра та Інги (друга картина)

119 Andantino ($\text{♩} = 69$)

Сам не пой.

— му, чем при — вле — ка — ет дев —

— чон — ка э — та... Нет, не жа — лость к ней, а

Рис. 10. «Пам'ятай мене». Аріозо Петра (друга картина)

133 Andante cantabile con affetto

Петр

Я счаст-лив, Ин-га.

Не мо-гу по-ве-рить в тако-е не-о-ждан-но-е сча-стье.

Рис. 11. «Пам'ятай мене». Діалог Петра та Інги (третья картина)

141 Estatico

Пусть слу-ша-

-ет их мир, пусть весь

Рис. 12. «Пам'ятай мене». Монолог Петра (третья картина)

157 *Meno mosso* (♩ = ♩)

Инга

я бу-ду ждать те-бя,

и ес-ли нуж-но, бу-ду дол-го

Рис. 13. «Пам'ятай мене». Діалог Петра та Інги (четверта картина)

ДОДАТОК Б.
Виконавиці опери «Листи кохання»



Рис. 1.
Сцена з вистави «Ніжність»
(Харківський театр опери і балету, 1980)



Рис. 2.
Валентина Соколик



Рис. 3. Валентина Соколик в опері «Ніжність» (Ялта, 1973)



Рис. 4-6.

Галина Писаренко в опері «Листи кохання»
(Музичний театр ім. К. Станіславського і
В. Немировича-Данченка, 1978)



Рис. 7-8. Валерія Туліс в опері «Листи кохання»



Рис. 9. «Ніжність» на сцені Національної філармонії України (2013)
Валерія Туліс в головній ролі, Луї – Владислав Павлюк



Рис. 10-11. Тетяна Бондар в опері «Листи кохання»
(Національна філармонія України, 2024)

ДОДАТОК В.

ІНТЕРВ'Ю З СОЛІСТКАМИ ОПЕРИ «НІЖНІСТЬ»

Інтерв'ю з народною артисткою України Людмилою Божко

1) Вітаю, Людмилу Федорівно! Ви увійшли в історію оперного світу України як талановита солістка, виконавиця найвищого професійного рівня. Ваш діалог з музикою Віталія Губаренка виявився дуже яскравим та плідним, а творча співпраця назавжди закарбувалася у літописі культурно-мистецького життя. Тож насамперед дякую, що погодилися поділитися цікавими деталями та творчими секретами!

Дружина Віталія Губаренка, знаменита музикознавиця Марина Черкашина-Губаренко розповідала, що сам композитор знав, що Ви є солісткою Большого театру, маєте чудовий голос та мріяв почути оперу «Листи кохання» у Вашому виконанні.

Так, він дуже хотів, щоб я взялася за цю роботу. Я подивилася той матеріал – він виглядав дуже непросто. Навіть цей вокал уже поставив мене перед новими завданнями. Композитор не дуже втручався – покладався на диригента, постановника, на мене як на виконавицю. Ми провели цикл його авторських концертів, переважно у східній частині України.

2) Чи були Ви особисто знайомі з Віталієм Губаренко, Мариною Губаренко?

Так, була. Віталій був дуже відкритий, а відкриті люди страждають більше – вони не вміють боронитися. Ми були в хорошому контакті – було цікаво комунікувати з такою людиною, з таким митцем. Усі спільні проекти, спільні роботи завершувалися у нас вдома, за нашим столом. Віталій був непростий чоловік, і Марина Губаренко розуміла його ідеально, розуміла велич його внутрішнього світу, непрості риси характеру – така ж непростота його музика.

3) Не можу не запитати Вас як виконавицю: історія, яка розгортається у «Листах кохання» – це для Вас історія про що? Погодьтеся, що глибинний сенс твору досить складний, неоднозначний.

Як на мене, у творі є головна фішка, і вона, так би мовити, «грає» і зараз, грає як ніколи. Це емпатія, любов до людини. Це дуже тонкі струни душі. Навіть на сьогоднішній день, коли ми плачемо над закривавленою Україною, здається, що такого не могло бути. Здавалося, що до цього ми не дійдемо, а ми вже не один рік в цьому живемо. Кажуть, що не треба про це говорити, що це такі тонкі почуття, інтимні – ні, треба. Тим не менше, людина не перестає бути людиною, не може собі дозволити розлучитися з людяністю.

4) Скільки разів Вам доводилося виконувати оперу «Листи кохання»? Відомо про Вашу участь у фільмі Львівської телестудії у 1981 році, виконання в Івано-Франківську та Києві у дев'яностих роках.

Все-таки ми йшли по лінії авторських концертів Губаренка. Я ще співала цей твір у Луганську, у Краснодарі. Згадую, як у холодній філармонії мусила одягнути хустку, щоб просто вийти на сцену і співати – не завжди було просто.

«Листи кохання» – дуже ніжне, прозоре полотно. У композитора дуже багато ідей, багато сенсів, емоційних моментів в музиці, в мистецтві, але не вони всі були «ходові», плакатні. Тобто, вони не виставлялися на плакатних правах, але, як показав час, це те, чого нам найбільше бракує.

5) Наскільки складно для Вас було виконувати цю партію, цю роль? Очевидно, як і кожен виконавець, зустрілися з окремими труднощами.

З точки зору техніки вокалу, мушу сказати, що я зіткнулася з музичною мовою, з якою я як вокаліста ще не працювала. Тому що композитор писав неподібно ні до кого – у нього своя мова, своя виразність, свої засоби, і вони були для вокаліста непрості. Так у свій час виступив Лисенко – з новаторством. Ігор Лацанич казав мені, що стиль його вокального письма ще не до кінця пізнали і опанували. Його співпраця, такий діалог з сучасним простором був не завжди гладким – його «кресали» направо і наліво. І за високу теситуру, і за стрибки. І так само складно було опанувати вокальну мову Губаренка.

Складні музичні завдання і почуття – оце новий спосіб виразності. Непроста вокальна стрічка – є над чим постраждати, пошукати балансу з оркестром, не впасти в дешевий романтизм, дуже добре знайомий. Ні квадрату, ні структурної зручності там не було. Ні на секунду відійти від зорового варіанту партії не можна було. Дуже непростий матеріал, і тут треба мати увагу до всього.

6) Одразу ж хочу запитати про вокально-стилістичні особливості виконання. Очевидно, що від виконавиці багато залежить – чи вибере вона красу та пишиномовність белькатно, чи наблизиться до декламаційності... В кожному разі цей баланс дуже важливий.

На мою думку, ця опера все-таки вписується в межі бельканто, у цю сферу. Вона не є речитативна, просто на момент створення ніхто в Україні так не писав. До речі, за неї бралися і співаки не оперного спрямування. Мені як виконавиці не було просто – я багато роздумувала над тим, щоб це не було пусте белькатно. Так, вона на досить складно написана, і для цього потрібен хороший, міцний вокал. Все-таки я відношу її не до речитації.

7) Цікаво як сприймали оперу у 1970-1980-х роках, коли вона тільки з'являлася на сценах? Це було щось цілком нове в оперній сфері і загалом у музичній культурі?

Віталій Губаренко був уже тоді великий композитор, дуже солідний, плідний. Він дійсно «пахав як трактор» – не знав ні дня, ні ночі, трудяга великий. Його твори непросто було зрозуміти, тому що це був час глухого совдепу. Всі сміялися з цих почуттів. «Это разве достойно советского человека, строителя коммунизма?» – таке лунало... І серед цього певного хаосу з'явився Губаренко зі своєю музикою.

Якщо взяти його оперну творчість – опера-балет, опера-ораторія, усі ці змішані жанри... Це все було йому по плечу, він міг це втілити в життя. Хтось сміявся, хтось плакав – так як завжди при музиці і при мистецтві. Я сама не усвідомлювала, доки не залізла по самі вуха в ту музику, в ті почуття. Я зрозуміла, коли уже пройшли роки – що людині так треба те, що він хотів показати і показав, наголосив на тому і приніс в готовому вигляді – ту емпатію, почуття людяності. Я дуже глибоко вникла в ту музику, вона дуже багато додала до того, що я знала.

8) Якою Ви бачите музику Віталія Губаренка? Вона є досить експресивною та складною, глибоко інтелектуальною. Якою вона розкривається для Вас?

Йому були підвладні абсолютно всі жанри, тому що він ішов від людської доброти, людської емпатії. Всі його твори вирізняються дуже великою людяністю, і він не думав, що про нього скажуть.

Він певною мірою свій час випереджав – навіть значною мірою, я б сказала. Є люди, у яких поле знань більше. Одні знають і відчують більше інтуїтивно, інші – мало, треті – зовсім ні, вони реалісти. Він відчував усе, у нього був багатий запас того, чого у людей дуже мало – і знань, і передбачення, і якоїсь доброти такої непоказної, але дуже глибокої. Тому він звернувся до непростого матеріалу.

9) Як Ви вважаєте, чи можливо залучати цей твір до навчального репертуару студентів? Чи можуть братися за цю оперу молоді виконавці?

Все залежить від того, наскільки людина талановита, наскільки надається до чогось нового, може і незручного. Хтось потрапить у цю течію, хтось мучиться, шукає. Віталій Губаренко серйозно вибирав собі виконавців, і особливо диригента. Робив ставку на те, що й оркестр багато скаже – не лише один голос.

10) З Вашого досвіду, якими якостями, здібностями повинна володіти вокалістка, щоб вдало виконати цю партію?

По-перше, не треба боятися чогось нового. Треба подумати, чому саме так композитор розпорядився людським голосом, що він хотів тим сказати – це дуже непросто. Пошукати і подивитися: а чому мені незручно, що закладено в тих незручностях... Ми завше шукаємо. Вже сто, двісті, навіть чотириста років немає композиторів, а ми все шукаємо істину в їхніх творах. Тому треба шукати, треба розвиватися, не боятися нового. Не можна зупинятися.

Щиро дякую Вам за таку цінну та цікаву розмову!

Інтерв'ю з солісткою Національного будинку музики Тетяною Бондар

1) Вітаю, пані Тетяно! Насамперед дякую, що погодилися поділитися власним виконавським досвідом, привідкрити завісу унікального оперного всесвіту, який освоюєте протягом останніх років. У Вашій виконавській історії представлено чимало мистецьких проєктів – від камерної музики до широко-масштабних оперних постановок. У яких жанрах, форматах відчуваєтеся найбільш комфортно?

Формат «опера» – найулюбленіший, чесно кажучи. Навіть не можу відокремити щось – люблю усі свої роботи, які вже виконала. Ти вкладаєш купу енергії, сил, часу, при цьому це завжди командна робота – мені щастить на хорошу команду. Мушу сказати, що подобаються і комедійні, і драматичні твори, хочеться спробувати себе у різних сферах. Мабуть, таки драма мені найбільше підходить.

2) Ви маєте досвід роботи солісткою Оперної студії Національної музичної академії України, солісткою Національного будинку музики. Очевидно, у Вашому творчому реноме – не одна оперна партія. Коли і як розпочався Ваш діалог з оперою? Чим приваблює цей жанр?

Я з музичної сім'ї: мій тато бандурист, мама – солістка Національної філармонії України. Ми з мамою обидві є ученицями Євгенії Мірошніченко, яка, до речі, також співала «Ніжність». Так, мабуть, мені судилося стати співачкою, тому що музичний світ оточував мене з дитинства: співаки, актори, танцюристи, красиві талановиті люди. Мої батьки не кияни, вони тут одружилися і отримали квартиру у будинку від Міністерства культури – там жили тільки музиканти, актори, танцюристи... Так це середовище мене сформувало – ніяк інакше, як бути на сцені або музикантом. Моя мама була ученицею Євгенії Семенівни, і мене також привела до неї на прослуховування. Я вступила в консерваторію, і перша, хто мене закохав в оперу – це Євгенія Семенівна. Звісно, що я захоплювалася її розповідями про оперу, про різних її героїнь. Це було щось дивовижне – навчатися в неї.

3) Минулого року Національна філармонія України презентувала важливий для українського культурно-мистецького простору проєкт – дві моноопери Віталія Губаренка. У рамках проєкту Ви виконали жіночу партію у «Листах кохання». За яких обставин відбулося Ваше знайомство з твором у ролі виконавиці?

Коли я була студенткою перших курсів, в Євгенії Семенівни було прийнято ходити на вистави її випускників. Одним із моїх таких перших яскравих спогадів

був похід на оперу Губаренка «Листи кохання», яку виконувала її учениця Оксана Терещенко. Я поцікавилася детальніше сюжетом, історією, образами, але це все тоді було для мене дуже складно. Пройшли роки, і ось режисерка філармонії Марина Рижова – ми з нею співпрацювали в опері «Одержима» – каже, що до ювілею Губаренка вони планують зробити проект. Звісно, що це було трохи страшно, ніяково спочатку.

4) Як довго тривала робота над підготовкою до виконання? Можливо, хтось допомагав Вам у вивченні сюжету, драматургії, тексту?

Підготовка була досить складною, я б сказала, що й емоційно непростою. Робота почалася з того, що я почала уроки з концертмейстером. Чесно кажучи, відкрила ноти і злякалася – наскільки складна фактура, як це непросто для голосу. Непросто вивчити сам матеріал, усі затакти, ритми, стрибки... А тут ще й авторитет Євгенії Семенівни – я ж буду співати в філармонії з оркестром! Я її учениця – мушу зробити це красиво, достойно, тим більше, що в нас дуже серйозна школа, ми самокритичні. Цей перший підготовчий етап вимагав багато часу, крім того, я слухала записи Євгенії Семенівни. Потім почалися зустрічі з диригенткою Наталею Стець – надзвичайно цікава приємна людина, чудовий професіонал. Перші уроки теж були, звісно, трохи тривожні, адже з оркестром все звучить інакше, ніж з фортепіано. Зараз я розумію, що це дало мені надзвичайний зріст.

5) Скільки разів Вам довелося виконувати цей твір?

Я виконувала його один раз. За кілька місяців ми це зробили. Режисер поставила мене зверху біля органу. Вона так уявляла, що голос лине зверху вниз – щось в чому є. Вона об'єднала дві опери в один вечір, і це було цікаво. Зараз готуємо новий проект з цією оперою, також у червні.

До речі, на нашу виставу минулого року повинна була прийти Марина Губаренко. Але на той момент вона перебувала у лікарні, донька увімкнула її трансляцію. Ми дуже хвилювалися – хотіли, щоб вона прийшла, дала якісь підказки, побажання.... Марина Романівна дуже раділа, що ми взялися за цю роботу, зідзвонювалася з режисеркою. На жаль, вона померла за кілька тижнів після прем'єри.

6) Образ героїні є дуже суперечливим, з глибоким психологічним підтекстом. Наскільки складним для Вас виявився ось цей емоційно-психологічний компонент прочитання образу?

Дійсно, це все треба не тільки співати голосом, а й прожити емоційно. А емоційно – це дуже складно. Ми всі актори, артисти, приміряємо на себе образ.

Внутрішній світ героїні є дуже складний – складно передати її почуття, її несамовиту відданість, фанатичність. Але ти не можеш зовсім відсторонено співати – мусиш в собі це знайти, мусиш подумати, як це протранслювати через душу. Тому саме цей момент теж був досить виснажливим – пропрацювати це все в собі, зрозуміти та відчувати героїню, винести ці почуття на сцену.

7) *За кількома коротенькими листами ховається велика та насправді неочікувана історія з незвичним переключеннями у часові простори, незвичним калейдоскопом думок-спогадів героїні, її прагнень, ілюзій... Зрештою, сама ідея твору не лежить на поверхні: з одного боку самогубство героїні – по суті, трагедія, з іншого – перемога ніжності та певний катарсис. Як Ви особисто відчуваєте та трактуєте цей сюжет? Які меседжі, приховані ідеї відкрили для себе, намагалися донести під час виконання?*

Можу сказати, що я б не вчинила так, як ця героїня. Так, потрібно було зрозуміти цю фанатичність, зрозуміти її кохання, таке безкрайне, безумовне, коли вона взагалі не бачить інших варіантів розвитку – тільки так і все. Тому я переглянула цей образ, цю історію дуже уважно, подумала, як мені її транслювати. Вирішила спочатку спробувати оцінити як глядач – ніби про когось, про якусь жінку я б розповідала. Під час виконання зрозуміла, що все-таки це дуже жіночний образ – це про любов, про красу, про самопожертву. Але мені хотілося не перенасити драматизмом цю світлість образу. Хотілося зробити його красивим – це автором закладено. Попри складний сюжет і фінал, мені все-таки хотілося залишити світлий образ – яскравий, легкий, а не драматично-самогубчий, так би мовити. Хотілося попри складність вокальної партії і дуже складної оркестрової партитури, залишити якомога легкий образ – жіночний, світлий, добрий.

8) *Окремо хочу зупинитися на власне вокальній партії, яка є дуже експресивною, з досить складним інтонаційним розвитком. Очевидно, цей аспект вимагав тривалого та ретельного опрацювання.*

Так, вокальна партія є дуже складною. Треба добре володіти голосом, щоб гарно, якісно виконати її. Як на мене, ще дуже важлива дикція – щоб це було зрозуміло до останнього ряду, щоб тебе було чути кожному інструментові. І ось коли воно зливалося з оркестром, коли все звучало так, як мені хотілося – це був просто якийсь екстаз, мурахи і в мене, і в музикантів. Динаміку голосу важко було відчувати з оркестром. Тобто, потрібна хороша дикція. Хоч це й наша рідна мова – все одно непросто. Крім того, володіння диханням, нюансування, динаміка. У мене було таке відчуття, що все написано на межі, на грані: то піано-піаніссімо, боїшся, що тебе вже не чути – а має чути публіка, ти маєш розрізати хоча б

дикцією оркестр, щоб ішов звук вперед, то такі верхи, складки, які незручно проговорити... Також треба було дуже обережно і уважно розрахувати свої сили, щоб це цілісно подати. Це ж дуже швидко пролетіло – як одна хвилинка. Здається, що це є тридцять-сорок хвилин, але потрібно розрахувати свої можливості, щоб ти не втомилася і не провалилася начебто на легких місцях, тому що попереду ще динаміка, розвиток. І витривалість, тому що голос потроху сідає. До того ж, ти підключаєш емоції – неможливо не підключати їх.

9) В одному із критичних відгуків на виконання «Листів кохання» за Вашої участі знайшов тезу про те, що пишиномовне бельканто було не найбільш природнім вибором для цієї вокальної партії, здавалося б, із мело-декламаційним потенціалом. Чи погоджуєтесь Ви з такою думкою?

Я думаю, що проблеми вокальної стилістики є одними із найскладніших у виконавстві, у критиці. Загалом я нормально реауюю на критику. Думаю, у нас так складається, що режисер з диригентом обговорюють якусь кандидатуру, вони знають її характер, можливості голосу і роблять цей вибір. Я також переживала, чи можу це зробити, чи підходить партія, музика під мій голос. Вони сказали: ми бачимо тебе. Звісно, що завжди є над чим працювати.

10) Чи бачите Ви цей твір у системі вокально-виконавського виховання молодого співака? Для виконання такої партії потрібен серйозний вишкіл та ґрунтовний досвід, чи юні співаки, студенти також можуть спробувати свої сили, скажімо, у версії для голосу та фортепіано?

У нас є міцні студенти, звісно ж. Тут ще потрібен внутрішній стержень – якщо ти погодився, то маєш розуміти, куди ідеш. Я вважаю, що це складний твір, який вимагає насамперед високого рівня майстерності. Потрібно дуже добре чути оркестр, орієнтуватися в матеріалі, а потім це все треба прибрати і співати віртуозно, красиво, природньо... Я шість років викладаю в академії, і мушу сказати, що зараз не дала б цей твір своїм студентам, тому що це може зламати їх. Навіть за віком його не досягнути, тому «Листи кохання» все ж таки не навчальний матеріал, як на мене.

А взагалі, це покоління студентів є іншим – на них неможливо тиснути, треба знаходити компроміс. Зрештою, треба навчити їх учити. Вони не ми і не наші вчителі – це треба розуміти. Треба навчитися шукати баланс, і це дійсно дуже цікаво, але це окрема розмова.

11) Вам пощастило стати ученицею однієї із найвидатніших в історії вокального мистецтва співачок Євгенії Мірошніченко. Як це вплинуло на формування Вашої вокально-виконавської стилістики, творчого світогляду?

Євгенія Семенівна наділила, мабуть, кожному зі своїх учениць часточкою своєї енергії. Її вже немає тринадцять чи чотирнадцять років, а ми, випускники, весь клас, ще продовжуємо спілкуватися, згадувати усе, організовувати концерти її пам'яті... Щодо навчання у класі, мушу сказати, що висока самодисципліна – це перше. Вона казала, що співачка не може бути наполовину співачкою – повинна бути такою, щоб за кілометр було видно, хто вона. Це і зовнішність, і вміння себе подати, прикрасити себе на сцену, процес підготовки до виставки, до будь-якого камерного концерту чи опери. Чи це просто сольний концерт біля рояля, чи навіть один твір – неважливо. Говорила, що ви повинні виходити на сцену і віддаватися не те, що на сто, а на двісті відсотків. Так, вона була строга, прискіплива. Добра, але строга – це збалансовано.

12) А як щодо власне вокального виконавства? Чим відрізнялася її вокальна доктрина?

В плані вокалу можу назвати широкий діапазон – на кожному уроці розробка від початку і до максимуму. Техніка, рухливість голосу. Дикція – це чи не номер один, те що робить тебе співаком – на сцені треба донести кожному, і умовно, дитині, і старшій пані, про що ця музика. Навіть вимагала, щоб ми в житті, так би мовити, говорили чіткіше, ніж усі інші люди. По-друге, у неї ніколи «в пів ноги» не було уроку – працювали на витривалість. І це дуже допомогло, тому що коли потрапляєш у професійну сферу – маєш працювати дуже витривало.

Багато розповідала про драматичний підхід до партії. Розказувала, що коли вона готувала Лючію – ходила в психіатричну лікарню і просила доступ до архівних матеріалів, де були фотографії або нариси хворих людей – наскільки було цікаво передати це на сцені. Учила нас, що треба вміти передавати почуття, але це має бути естетично – сцена не любить «божевільних» очей. Все має бути красиво. Тобто, це було більше, ніж робота над технікою. Крім того, вона дала багаж не тільки для професійного життя, а й для особистого.

13) Як педагогиня та наставниця що могли б порадити молодим вокалістам, які зараз освоюють школу професійного виконавства у вищих навчальних закладах, намагаються знайти відповідний шлях для творчої самореалізації?

Я їм бажаю заразитися цієї хворобою – любові до музики та любові до сцени. Коли є бажання виходити на сцену і тебе туди просто несе, тоді ти знайшов своє призначення. Як би студент чудово не займався в класі, записувався, здавав екзамени – це тільки на сцені можна відчути. Так, через ковід, війну ми втратили багато виходів на сцену. Зараз є онлайн-платформи, записи, навіть вступи, змішана форма навчання, але вихід на сцену нічого не замінить. Співачка, яка

виходить на сцену, перевтілюється, переноситься у той час, у той світ. Нас заразила цим Євгенія Семенівна. Тому я бажаю всім молодим виконавцям так само із захопленням працювати – це не тільки працювати, а й жити.

14) З огляду на досвід такого «спілкування» з творчістю Віталія Губаренка, хочеться запитати, якою зараз розкривається ця музика саме для Вас?

Це неймовірна музика – про це підходили і казали і музиканти, і глядачі. У залі була публіка вишукана і підготовлена, були професіонали, поціновувачі. Так, на початку ця музика лякала своєю палітрою, своєю складністю. Для сприйняття вона не є простою – і сюжет, і образи, самі ж музиканти боялися її брати. Але коли усе виспівується-виграється – ти розумієш її на новому рівні. Для мене вона високоінтелектуальна. Смачна, як вишукана їжа – це духовна їжа. Якщо говорити про підготовку до нового виконання, то я в пошуку нових фарб і емоцій, деталей і нюансів. Скільки б не виконувалася ця музика – це безкінечний пошук. Інтерпретація завжди буде інакша, буде відрізнятися від попередньої. Зараз, коли на черзі друге виконання – я багато що переосмислила. Ми плануємо повторити цей проект у червні.

15) У зв'язку з цим цікавою є Ваша думка щодо репертуарної політики мистецьких центрів в Україні. Здавалося б, камерна опера вимагає менше ресурсів для постановки. На Ваш погляд, чому опери малої форми, зокрема і Віталія Губаренка, все ж не так часто звучать на наших сценах?

Якщо не враховувати гіркий контекст сьогодення, то можна допустити, що публіці легша для сприйняття якась проста форма. Напевно, ще наше українське мистецтво не на тому рівні – на жаль. Публіці хочеться чогось красивого, легкого, що приносить задоволення, а тут потрібно прийти і складно подумати. Це музика для підготовленої публіки. Можливо, треба більше над цим працювати, пропонувати складнішу духовну їжу – це повинно робитися режисерами, організаторами... Я сподіваюся, що зараз якраз ми почнемо виходити на цей рівень, почнемо зростати. Коли, як не зараз, піднімати наше, українське, давати слухати, грати своє?

Дуже дякую Вам за таку змістовну розмову! Сподіваюся, Ваші цікаві спогади, поради, творчі секрети стануть важливими для виконавців та слухачів, для усіх, хто шукає діалогу з багатогранним оперним всесвітом!