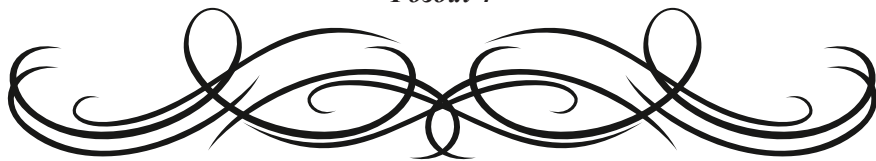


Розділ 4



СУЧАСНА УКРАЇНСЬКА МУЗИКА І ВИКОНАВСТВО

УДК 782.1.087.68 : 78.083 (477)

Наталія Бєлік-Золотарьова

ЖАНРОВІ РИСИ НОВЕЛИ В ЧАСОПРОСТОРІ ХОРОВИХ СЦЕН ОПЕРИ Г. МАЙБОРОДИ «ТАРАС ШЕВЧЕНКО»

Розгляд опери з точки зору специфіки прояву внутрішньо-жанрових дефініцій, збагачених синтезом з поза-музичними художніми явищами – драмою, новелою, поемою, фрескою, є актуальним завданням вітчизняного музикознавства. Якщо втілення драми має досить розвинену історію в українській оперній творчості, то такі жанри як, наприклад, фреска, новела, мають поодинокі зразки (опера-фреска М. «Кармінського «10 днів, що потрясли світ», лірична опера-новела В. Губаренка «Пам'ятай мене», опера в чотирьох новелах Г. Майбороди «Тарас Шевченко») і ще не набули достатнього вивчення у науковій літературі. Оскільки хорові сцени успадковують жанрові ознаки оперного цілого, то видається закономірним розгляд хорової драматургії з точки зору втілення у ній специфіки композиторського та виконавського інтерпретування синтезованого жанрового феномену. Саме з цього боку доцільно вивчити й хоровий чинник опери в чотирьох новелах «Тарас Шевченко» Г. Майбороди.

Об'єктом дослідження є жанрові риси опери-новели, а **предметом** – драматургічні функції хорових сцен опери в чотирьох новелах Г. Майбороди «Тарас Шевченко». **Мета дослідження** – визначити специфіку хорової драматургії твору, що вивчається. **Матеріалом до-**

слідження є хоріві сцени опери в чотирьох новелах «Тарас Шевченко» Г. Майбороди.

Синтез опери й новели, безперечно, впливає на всі рівні організації (зміст, структуру) оперного цілого, на відбір засобів музичної виразності, на виконавське (диригентське, режисерське, хормейстерське, акторське) втілення. Для того, щоб визначити результати жанрового синтезу, потрібно виявити природу новели. Як вважає Є. Мелетинський, новела «відрізняється від роману і повісті малим розміром, а від оповідання й повісті – більшою мірою структурування» [3, с. 246]. Отже, початковою якістю новели є стислість. Саме ця якість, за Є. Мелетинським, сприяє концентрації, лаконізму, загостренню сюжетного розвитку, використанню символіки, виникненню різноманітних асоціативних зв'язків, чіткої структурної організації, бо «новела прагне на мінімумі площі виразити максимум змісту» [3, с. 246]. Ці загальні риси новели з необхідністю впливають на будь-який жанр, що синтезується з нею, у тому числі й на оперу. В опері «Тарас Шевченко» Г. Майбороди кожна новела – оперна дія, вона є нібито самодостатньою, але, поряд з тим, в музично-сценічному цілому виступає як частина наскрізного драматичного розвитку. Кожна з новел – оперних актів – присвячена етапним періодам життя великого поета України. Композитор, використовуючи біографічний підхід, прагнув відтворення в музиці особистості геніального українського митця. Опера «Тарас Шевченко», створена Г. Майбородою 1964 р., стала чи не першою вдалою інтерпретацією образу Кобзаря в цьому жанрі. У лібрето, яке композитор написав одноосібно, художній метод відображення постаті великого поета України поєднується з науковим підходом до вивчення його особистості. Г. Майборода ретельно вивчав документи про життя і творчість Кобзаря, його епоху та оточення. Він їздив на батьківщину Т. Шевченка, де на власні очі бачив ті місця, що надихали митця на створення геніальних творів. Таке занурення в матеріал, безумовно, допомогло Г. Майбороді в створенні лібрето опери, в якому відбиваються риси драматичної, психологізованої новели.

Але, як підкреслює Є. Мелетинський, «усвідомлюючи свою обмеженість і неможливість охопити в одній новелі повну «модель світу», новели тяжіють до того, щоб доповнювати одна одну, групуватися

в цикли й об'єднуватися в певному обрамленні» [3, с. 246]. За якими ж чинниками відбувається групування циклів новел в опері «Тарас Шевченко»? Перш за все, за часопростором: у першій та другій новелах Кобзар представлений в Україні (1843 р.), у третій та четвертій – за її межами (від середини 50 рр. XIX ст. до 1861 р.). За віком головного героя новели групуються таким чином: молодість поета – перша, друга новели, зрілість – третя, четверта. Опера, таким чином, охоплює 18 років життя Тараса Шевченка – від зрілості до смерті. Але наведений принцип парності поєднання новел у внутрішні цикли не єдиний у процесі циклізації новел за змістом в опері. Так, згуртування новел у цикли за антитезою «воля – неволя» в житті Т. Шевченка така: поет як вільна людина представлений у першій, другій та четвертій новелах, а третя змальовує його життя в неволі, на засланні. Останній чинник поєднання новел в опері Г. Майбороди «Тарас Шевченко» заснований на втіленні ще однієї антитези «життя – смерть»: перша, друга, третя новели оповідають про життя поета, четверта – про смерть. Для створення «моделі світу» – духовного світу великого Кобзаря – замало однієї новели, тому й виникає необхідність їх об'єднання в цикл, а, точніше, у декілька взаємопов'язаних циклів новел.

Цикл оперних новел зберігає якості новели як такої, своєрідно трактуючи їх у кожній новелі художнього цілого. Безперечно, оперні новели доповнюють одна одну, тобто в творі діє принцип доповнення, що поширюється й на розкриття іпостасей головного героя. Функцію новелістичного обрамовування виконує оперно-хоровий чинник музично-сценічного цілого: хорова інтродукція «Чи знайдем сили цю пісню скласти?», хоровий реквієм перед четвертою новелою «Склонімо голови» та хоровий «епілог»: «Він не вмер!» Крім функції обрамовування, ці три хори за законами арочної драматургії створюють своєрідні кола (два внутрішніх і одне зовнішнє), що сприяє єдності твору в цілому, надаючи опері рис ораторіальності. Своєрідною ознакою оперно-хорової драматургії опери «Тарас Шевченко» є подвійність та стадіальність фіналу, що репрезентує два типи меморіальності: світської – «Склонімо голови» – перша стадія фіналу, й завуальовано-християнської – хор нащадків «Він не вмер!» (друга стадія фіналу, заснована на втіленні християнської ідеї «Смертю смерть поправ»), що свідчить про фіналоцентристську концепцію опери.

Отже, опера в чотирьох новелах «Тарас Шевченко» специфічно відтворює риси новели як такої. Окрім цього, опера Г. Майбороди має риси такого жанрового феномену, як цикл новел (аналогією може слугувати роман в новелах, започаткований в українській літературі Ю. Яновським). Це тетралогія новел в обрамуванні розосередженої оперно-хорової новелістичної трилогії.

Кожна новела має своє коло діючих осіб, тоді як образ Тараса Шевченка є об'єднуючим фактором і організуючою основою опери. Саме Кобзар виконує функцію ключового образу, протагоніста дії, що зцементує чотири новели в єдину художню цілісність. Висхідною для Г. Майбороди є драма особистості. Кожна новела в опері «Тарас Шевченко» має назву з поезій Кобзаря, що розкриває суть визначеного відрізка життя поета й підкреслює нерозривність життя і творчості геніального українського митця. В оперному цілому відбувається дія романтичного принципу перетворення мистецтва поета на життя і навпаки.

З чотирьох миттєвостей життя Т. Шевченка композитор вибудовує ідейну концепцію опери, конфлікт якої полягає між Особистістю й Громадою, між Поетом і Дійсністю, тобто охоплює «надра духовного життя й навколишній світ людини, аж до космічного начала» [3, с. 162]. Часопростір опери є надзвичайно широким, адже охоплює не тільки сценічно представлені земні локуси: Україна (весна і літо 1843 р.); Новопетрівська фортеця (1850–1857 рр.); Петербург (1861 р.), а й всесвітнє начало. Ситуації, в яких опиняється герой, стають імпульсом для створення в оперному творі станів надії, гніву, відчаю, смерті і безсмертя.

Перша новела «У тім раю...». Т. Шевченко вперше після звільнення від кріпосної неволі навесні 1843 р. приїздить в Україну, до рідного села Кирилівки. Але замість омріяної ідилії, він бачить страждання поневоленого народу. За назву новели композитор використав рядки з поезії Кобзаря «Якби ви знали, паничі»:

«<...> в тім гаю
У тій хатині, у раю,
Я бачив пекло...» [6, с. 479].

Дія другої новели відбувається теж в Україні, влітку 1843 р. на балу у поміщиці Волховської. Згуртування новел за часопростором композитор підкреслює тим, що взяв за назву до першої й другої новел рядки з поезії Кобзаря «Якби ви знали, паничі», яку Т. Шевченко створив 1850 р. в Оренбурзі, перебуваючи на засланні. Таким чином, ці рядки символізують майбутнє поета, який в першій і другій новелах виступає проти кріпосницького ладу, проти самодержавства.

Третя новела – «Караюсь, мучуся... але не каюсь!» – змальовує образ поета у засланні, у Новопетрівській фортеці. Рядки з віршу «N.N.», написаного Кобзарем в Орській фортеці у другій половині 1847 р., обрані Г. Майбородою в якості назви третьої новели, є життєвим і творчим кредо поета, й якнайкраще демонструють незламний дух Кобзаря в тяжких умовах солдатчини, без права писати й малювати.

У четвертій, останній новелі оперного цілого «І мене в сім'ї великій» відтворені останні миттєвості життя поета (рядки зі знаменитого «Заповіту», створеного 25 грудня 1845 р.).

У підборі життєвих фактів з біографії Т. Шевченка прослідковується їх підпорядкованість ідейній концепції опери – розкрити драму особистості. З біографії Кобзаря Г. Майборода обирає таку подію, як подорож на батьківщину в 1843 р., що глибоко вразила поета. Адже саме після перебування в Україні з'являються такі Шевченкові твори, як «Сон», «Кавказ», «Наймичка», «Єретик». Намагання композитора концентровано подати найважливіші, на його думку, етапи життя поета призводить до появи в оперному творі новел про тяжкі роки солдатчини та останні миттєвості життя великого Кобзаря.

О. Зінкевич підкреслює: «Своєрідність опери в тому, що образ поета постає перед слухачами саме в сукупності всіх компонентів твору, всіх епізодів – сольних, ансамблевих, хорових. У кожному з них міститься пряма чи опосередкована характеристика Шевченка: його ідей, поглядів, ставлення до життя, до оточення» [2, с. 44]. Розкриття образу поета відбувається в сольних номерах опери у взаємодії з хоровим чинником оперного цілого. У першій новелі – розповідь селянам про сон («Веселії села наснилися мені») – єднання Т. Шевченка і народу, у другій – гнівна арія («Так, я з дідів кріпак») – протистояння поета і провінційного панства. Третя новела – Т. Шевченко

на засланні, – філософське аріозо-роздум («О, думи мої») і, як нагадування про неволю, хор солдат. Передсмертному монологу в четвертій новелі («О, ніч безсонна, одинока») передує хоровий реквієм. В останні хвилини земного існування Кобзаря звучить жіночий хор за лаштунками. І як підсумок, у фіналі – смерть поета, яка є безсмертям, що стверджене хором нащадків.

Перед оперним хором композитор ставить великий спектр завдань, що змінюються в кожній новелі у залежності від драматичної ситуації, в якій опиняється герой. Серед функцій хорового чинника оперного цілого виокремимо сюжетну, надсюжетну, конструктивну, символічну, сповідальну, комунікаційну, фонову, а також функції передмови, післямови та коментаря подій, що відбуваються на сцені.

Відкриває оперу хор: «Браття! З сумнівами тяжкими встаємо перед вами». Це хорова інтродукція, що виконує функцію передмови. Разом з тим, це звернення до слухачів від автора. Хоровий монолог від особи митця є свідченням розширення комунікаційної функції хору, адже звернення до публіки демонструє «вихід» за межі сцени, залучення до діалогу слухачів, подібно до того, як у храмі священник звертається до парафіян. Хор поданий тут як єдність особистостей, що сповідається братам своїм. Функція хорового монологу в інтродукції, таким чином, сповідальна. Композитор органічно поєднує риси народної пісенності й духовної традиції – звучання чоловічого хору *a cappella*, заспів басу *solo*, хоральна фактура. Другий розділ хорової інтродукції розпочинається вступом жіночих голосів. Тональна нестійкість, наявність альтерованих звуків, складних ритмоформул якнайкраще розкриває зміст: «Чи знайдем сили цю пісню скласти?». Великого значення набуває тут темброва драматургія, діалогічність викладу, зміна оркестрової партії з *ostinato* на закличні квартові фанфари, що символізують зміну стану з роздумів, сумнівів до рішучості: «Дерзайте сміливіше, Тарасові діти». Піднесений характер останнього розділу інтродукції призводить до кульмінації – *tutti* мішаного хору і оркестру : «Хвала йому! Хвала!».

Змальовуючи картину радісної зустрічі Т. Шевченка із земляками (перша новела), композитор майстерно використовує багату виразну палітру хору. Сцена привітання поета, що написана в характері українських танцювальних пісень, складається з трьох частин. Перша

частина – *Allegro giocoso* – побудована на перегуках жіночого та чоловічого складів хору «Добридень, Тарасе!», що наприкінці кожного речення перетворюються на *tutti*: «Радо вітаємо». Хорова картина зустрічі Тараса із земляками набуває невимушеності та ширості. Друга частина – *Moderato con moto* – контрастна середина – своєрідний діалог між поетом та різними партіями хору (тенори, басы, тенори, сопрано і т. і.). Хорова партитура побудована на окремих окличних репліках жіночих та чоловічих голосів із різноманітними ритмоформулами, що надає хоровим партіям рис індивідуалізації. Динамізоване завершення (третя частина, *Tempo I*, «Будем жартувати!»), має за основу інтонації першої частини. Така побудова надає картині зустрічі закінченості.

У момент останньої репліки хору «Гей!» відбувається різка зміна настрою – з'являється збожеволіла Оксана. Композитор ставить перед артистами хору нове завдання, внаслідок чого відбувається метаморфоза хорового чинника: дійова функція перетворюється на оповідну. Оперно-хорова розповідь сповнена скорботними низхідними фразами про долю нещасної дівчини. Застосовуючи прийоми тембрової драматургії, Г. Майборода вибудовує діалог між хоровими групами (бас, тенор, альт; сопрано, бас, тенор). В хорових репліках чутні інтонації українських народних пісень-плачів. Хоровий епізод-післямова, функція якого – узагальнення («Отака-то в нас, Тарасе, доля під паннами»), має новий настрій і характер. Його прихована, до часу стримувана сила поступово переростає в сувору рішучість наступного хорового епізоду: «Коли б то збулися», який є реакцією на розповідь Т. Шевченка «Веселії села наснилися мені».

Ця сцена – підсумок розвитку першої оперно-хорової новели, її кульмінація, що виявляється в поступовому зростанні динаміки від *p* до *ff*; в підвищенні теситури, в ущільненні фактури в оркестрі й хорі, де в тактах 51–57 на заклик Т. Шевченка «Обуха сталити» у хоровій відповіді відбувається об'єднання голосів у потужні акордові репліки.

Таким чином, крім характеристики селян, хори виконують об'єднуючу, формотворчу функцію, динамізують дію, внаслідок чого друга частина першої новели перетворюється на єдину сцену безперервного, наскрізного драматичного розвитку.

Розгортання другої новели не передбачає монументальних хороших номерів, однак артисти хору постійно беруть участь у її розвитку. Тут відбувається постійна метаморфоза хорového чинника: участь у світській бесіді, поздоровлення з днем народження Волховської, привітання Т. Шевченка, захоплення портретом поміщиці Шостки, подив (коли кріпосна співачка, затуливши обличчя руками, вибігає), участь у скандалі, що розділяє провінційне товариство навпіл.

На початку, завдяки ритму вальсу та яскравій образності хороших реплік, автором створюється атмосфера свята, безтурботного легкого життя: «Що в столиці? Бали!», «Браво! Іменинниці браво!». Для привітання Т. Шевченка, що прийшов на бал разом із В. Забілою, композитор використовує репліки жіночого й чоловічого складів хору, а потім поєднує їх у подвійному чотириголосі «Поетові нашому слава!».

Розіграш портрета, написаного Т. Шевченком, викликає захват у панства: «Та це ж Шосточка, наша Шосточка!». Після гнівної відповіді Т. Шевченка меценату, що образив кріпосну співачку, композитор, ускладнюючи завдання хору, поділяє його на дві образні групи: «молодь» і «більш солідну публіку». Використовуючи лаконічні динамічні репліки груп хору, Г. Майборода змальовує картину скандалу, де «молодь» співчуває поетові («Шевченко правий!»), а «більш солідна публіка» його засуджує («Яке зухвальство!»). Отже, якщо в першій оперно-хоровій новелі царював єдиний вияв думок, емоцій селян – артистів хору, то друга репрезентує світ, що не сприймає поета, зверхньо ставиться до нього, бо він, хоч вже й не кріпак, але все одно чужак серед панства. Прийом розшарування хорového чинника сприяє відображенню роздвоєності провінційного дворянства – з одного боку, пихатого, неосвідченого, з іншого – демократично налаштованого, але не спроможного на рішучі дії.

Друга новела демонструє декілька етапів розвитку ігрової атмосфери, що включає й хор: бал – вальс; портрет – розіграш; «театр в театрі» – виступ співачки. Всі вони між собою співвідносяться, кореспондують, що призводить до вибудовування наскрізної драматургії, яка притаманна опері як жанру й долає замкненість окремих новелістичних епізодів. Від опери, окрім наскрізного драматичного розвитку, новели отримують перевтілення кожної з них у оперну дію.

Третя новела опери цілком присвячена висвітленню перебування Т. Шевченка на засланні, в солдатчині. Його образ характеризується тут сценою й арією З. Сераковського і драматичними *solo* Кобзаря: «О, думи мої» й «Бідні, благородні друзі мої». Композитор, вибудовуючи третю новелу застосовує принцип контрасту – після радісної звістки про звільнення З. Сераковського («Я вільний, батьку!»), Солдат приносить довгоочікуваного листа Т. Шевченку. В ту мить, коли Поет читає листа, де його повідомляють про незмінність вироку, за лаштунками звучить чоловічий хор «Солдатушки», два розділи якого поділені невеликою чотиритактною секвенцією в оркестрі. Використовуючи контрастну динаміку, тембри чоловічих голосів, тональні співставлення (хор – *G-dur*, оркестровий епізод – *es-moll*), автор надає хору «Солдатушки» функції нагадування про те, що тяжка доля поета лишається незмінною: Цар відмовив Т. Шевченкові в проханні про волю. Таким чином, хор «Солдатушки» набуває символічної функції: це символ неволі, солдатчини.

Четверта новела відкривається залаштунковим хором-реквіємом «Склонімо голови», що побудований за принципом розробки невеликої теми-зерна. Її представляє басова партія. Далі, хвилеподібно вибудовуючи розвиток хору, композитор дає почерговий вступ голосів у динаміці *p*. Імітаційна розробка теми з поступовим підвищенням теситури, ускладненням фактури призводить до зростання динаміки в 18–19 тактах (*ff*). Після цього – зменшення емоційної напруги, яке характеризується зниженням теситури, послабленням динаміки, спрощенням фактури й уповільненням темпу. Багаторазове повторення словосполучення «Склонімо голови», незмінність ритмоформул, інтонація *lamento* надає цьому хору-реквієму сугестивного впливу. «Незримий» хор, що віщує смерть Кобзаря, має декілька образно-драматургічних функцій, а саме символічну, меморіальну, поминальну, пророцьку.

У четвертій оперній новелі – сцені смерті поета – Г. Майборода використовує звучання прозорих тембрів жіночого хору за лаштунками. Це голоси, що символізують янголів. За ремаркою композитора, Т. Шевченко «<...> іде на голоси, що йому вчуваються».

Картиною раю, що перетворився на пекло, починається опера, і картиною раю, куди підіймається душа поета, закінчується. Це ще

одне хорове обрамлення новелістичного утвореного цілого, яке є прихованою, скритою аналогією. Що ж є рай? Поет, визволений з неволі кріпацтва приїздить до України, яка для нього – рай, але у цьому «раю» його рідні, як і весь народ перебувають у пеклі, бо кріпаки. Ще одне видіння раю виникає в останній новелі в момент смерті поета, коли він йде тим «незнаним шляхом», де немає страждань. В обох новелах у створенні раю як реальності та як видіння значне місце посідає хор. Композитор обирає одним з принципів побудови оперного цілого принцип протиставлення *волі* й *неволі*. У другій новелі Т. Шевченко – визнаний поет, художник – серед *вільного* товариства стикається з *неволею* й стає на захист кріпосної актриси. У третій новелі – новий рівень *неволі* – солдатчина, «незамкнена тюрма», з якої З. Сераковського звільняють (*воля*), а Т. Шевченка – ні (*неволя*). У четвертій новелі Т. Шевченко з *неволі* буття підіймається на небо, до раю, до омріяної *волі*. Таким чином, наскрізним стрижнем опери в чотирьох новелах «Тарас Шевченко» є протиставлення свободи й не-свободи, волі й не-волі. І на всіх рівнях цього протиставлення є хор, що у різноманітних образних іпостасях створює свою драматургічну лінію у відповідності до змісту кожної новели. Раєм же для Шевченка на землі була ВОЛЯ. Назва останньої, четвертої новели – рядки безсмертного «Заповіту»: «...і мене в сім'ї великій...». Весь світ, за Т. Шевченком, велика сім'я, а його мала сім'я – Кирилівка, до якої Кобзар повертається в першій новелі музично-сценічного цілого. Завершує оперу сцена смерті, коли душа поета відлітає на небеса, до іншої, неземної великої сім'ї янголів. Виникає вертикалізація часопростору оперного твору, і в той же час опера Г. Майбороди у чотирьох новелах «Тарас Шевченко» перетворюється на меморіал.

Як підсумок всієї опери, як символ безсмертя Кобзаря звучить хор «Ні, він живий! Він серед нас!».

Висновки. Образ народу і образ головного героя опери знаходяться в тісному взаємозв'язку. Хор в опері Г. Майбороди «Тарас Шевченко» є втіленням народу, що складає пісню про Кобзаря, який є героєм-протагоністом. Чотири новели подібні чотирьом пісням про великого поета України, що складає про нього народ. Жанрове визначення – опера в чотирьох новелах – вказує на синтез театрального та літературного жанрів. Оперно-хорова лінія музично-сценіч-

ного цілого вибудована Г. Майбородою у відповідності до розвитку сюжету кожної з новел, а жанровий синтез, складові якого – опера, новела, пісня – впливає на хорову драматургію, надає їй рис фрагментарності притаманної новелі, а пісенність пронизує хорову тканину музично-сценічного цілого. Хорові епізоди становлять конструктивну основу опери, хор, що є важливим чинником драматургічного розвитку оперного цілого, отримує наступні драматургічні функції: *провідника композиторської думки, комунікаційну та передмови* (хорова інтродукція); *дійову* (хори з першої новели); *узагальнення* («Отака-то в нас, Тарасе, доля під панамми», перша новела); *метаморфози хорового чинника* (хори з другої новели); *символічну* (хор «Солдатушки»); *меморіальну* (хоровий реквієм «Склонімо голови»); *надсюжетну* («незримий» жіночий хор з четвертої новели).

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Бєлік-Золотарьова Н. А. *Оперно-хорова творчість як категорія сучасного вітчизняного хорознавства* / Н. А. Бєлік-Золотарьова // *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті : зб. наук. праць / Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв ; ред. кол. : В. Я. Даниленко (гол. ред.) [та ін.]*. — Харків, 2010. — Вип. 3. — С. 11–18.
2. Бєлік-Золотарьова Н. А. *Оперно-хорова творчість українських композиторів другої половини ХХ століття: шляхи розвитку : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво»* / Н. Бєлік-Золотарьова. — Харків, 2011. — 20 с.
3. Зинкевич Е. *Георгий Майборода* / Е. Зинкевич. — К. : Муз. Україна, 1983. — 70, [1] с. — (Творческие портреты украинских композиторов).
4. Мелетинский Е. М. *Историческая поэтика новеллы* / Е. М. Мелетинский. — М. : Наука, 1990. — 275 с.
5. Роценко Е. (Аверьянова) *Новая мифология романтизма и музыка (проблемы энциклопедического анализа музыки) : монографія* / Е. Роценко (Аверьянова). — Харків : ХНУРЕ, 2004. — 288 с. — Библиогр. : С. 276–286.
6. Саква К. *Избранные статьи о музыкальном театре* / К. Саква ; [ред. С. Б. Рыбакова]. — М. : Сов. композитор, 1975. — 406 с.
7. Шевченко Т. *Кобзар* / Т. Шевченко / *Третє повне видання за редакцією В. М. Доманицького*. — Факсимільне / Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. — Рівне : Волинські обереги, 2004. — 640 с.

Бєлік-Золотарьова Н. Жанрові риси новели в часопросторі хорових сцен опери Г. Майбороди «Тарас Шевченко». Розглядаються питання жанрової специфіки та її відображення у хорових сценах опери в чотирьох новелах Г. Майбороди «Тарас Шевченко».

Ключові слова: жанр, новела, оперно-хорова драматургія, драматургічні функції хору.

Бєлик-Золотарева Н. Жанровые черты новеллы во времени-пространстве хоровых сцен оперы Г. Майбороды «Тарас Шевченко». Рассматриваются вопросы жанровой специфики и её отражения в хоровых сценах оперы в четырёх новеллах Г. Майбороды «Тарас Шевченко».

Ключевые слова: жанр, новелла, оперно-хоровая драматургия, драматургические функции хора.

Byelik-Zolotaryova N. Genre features of shot stories in time and space of the choral scenes of G. Maiboroda's opera «Taras Shevchenko». The article analyses the genre specificity questions and its reflection in choral scenes of G. Maiboroda's four short stories opera «Taras Shevchenko».

Key words: genre, short story, opera-choral dramaturgy, dramaturgical functions of the choir.

УДК 784.3 (477)

Ольга Григорьева

ЛОГИКА БАЛЛАДНОГО СМЫСЛО-, ФОРМО- И ЖАНРООБРАЗОВАНИЯ В ВОКАЛЬНОМ ЦИКЛЕ

Д. КЛЕБАНОВА

«ШЕСТЬ БАЛЛАД НА СТИХИ А. ПУШКИНА»

(на примере баллады «Янко Марнавич»)

Актуальность темы исследования. Украинский композитор Дмитрий Львович Клебанов (1907–1987) пришёл в музыку в 20е гг. XX ст., обладая яркой одарённостью, художественной интуицией, неутомимой жадой знаний. Глубинные связи с украинской народно-песенной культурой, во многом определившие особенности жанровой стилистики и музыкального языка сочинений композитора, место и значение его творчества, сочетались у Д. Л. Клебанова с широтой взглядов, жизненных и художественных интересов. На протя-