

**Міністерство культури та інформаційної політики України**

**Харківський національний університет мистецтв**

**імені І.П. Котляревського**

**Наталія Бєлік-Золотарьова**

**ОПЕРНО-ХОРОВА ТВОРЧІСТЬ УКРАЇНСЬКИХ  
КОМПОЗИТОРІВ XVIII – XIX ст.**

**НАВЧАЛЬНИЙ ПОСІБНИК**

з навчальної дисципліни «ХОРОВА ЛІТЕРАТУРА» для здобувачів першого  
(бакалаврського) рівня вищої освіти  
спеціальності 025 Музичне мистецтво  
освітньо-професійної програми «Хорове та оперно-симфонічне диригування»  
фахової профілізації «Хорове диригування»

**Харків – 2024**

УДК 782.087.68.071.1(477) “17/18”

Б43

*Затверджено до друку Вченою радою Харківського національного  
університету мистецтв імені І.П. Котляревського,  
протокол Вченої ради №13 від 19 червня 2024 року*

**Рецензенти:**

**Бойко В. Г.** – кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри хорового диригування та академічного співу Харківської державної академії культури;

**Батовська О. М.** – доктор мистецтвознавства, професор кафедри хорового та оперно-симфонічного диригування Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського

**Автор**

**Бєлік-Золотарьова Н. А.** – заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, професор кафедри хорового та оперно-симфонічного диригування Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського

*Рекомендовано Вченою радою ХНУМ ім. І.П. Котляревського  
як навчальний посібник з дисципліни «Хорова література»  
для здобувачів першого (бакалаврського) рівня вищої освіти галузі знань  
02 Культура і мистецтво, спеціальності 025 Музичне мистецтво,  
ОПП «Хорове та оперно-симфонічне диригування»*

**Бєлік-Золотарьова Н. А.**

**Б43** Оперно-хорова творчість українських композиторів XVIII – XIX ст. [друкований аналог електронного видання]: навч. посіб. / Харк. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. – Х.: ФОП Панов А. М., 2024. 120 с.

**ISBN 978-617-8113-95-7**

Навчальний посібник присвячено вивченню категорії оперно-хорова творчість і обґрунтуванню драматургічної ролі хорового чинника в оперних творах вітчизняних митців, зокрема: М. Березовського, Д. Бортнянського, І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненка, С. Гулака-Артемівського, П. Сокальського, М. Аркаса, А. Вахнянина, М. Лисенка. Простежено еволюційні процеси щодо запровадження хорового компонента в оперному цілому, виявлено особливості хорової драматургії в операх різних жанрових спрямувань. Посібник адресовано здобувачам і викладачам закладів вищої освіти мистецького спрямування.

УДК 782.087.68.071.1(477) “17/18”

**ISBN 978-617-8113-95-7**

© Бєлік-Золотарьова Н. А., 2024

© ХНУМ ім. І.П. Котляревського, 2024

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b> .....	4
<b>I РОЗДІЛ. ОПЕРНО-ХОРОВАТВОРЧИСТЬ ЯК КАТЕГОРІЯ ХОРОЗНАВСТВА</b> .....	7
<b>II РОЗДІЛ. ДРАМАТУРГІЧНА РОЛЬ ХОРУ В МУЗИЧНО-СЦЕНІЧНИХ ТВОРАХ XVIII–ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XIX СТ</b> .....	18
2.1 Значення хорового компонента в перших зразках музично-театральних <i>opus</i> 'ів українських композиторів .....	18
2.2 Драматургічне навантаження хорового чинника в музично-сценічних творах першої половини XIX століття .....	23
<b>III РОЗДІЛ. ОПЕРНО-ХОРОВИЙ ДОРОБОК ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XIX СТОЛІТТЯ</b> .....	32
3.1 Значення хорового чинника в музично-сценічних <i>opus</i> 'ax українських митців другої половини XIX століття .....	32
3.2 Хорова драматургія опер С. Гулака-Артемовського і П. Сокальського .....	38
3.2.1 «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського .....	38
3.2.2 «Осада Дубно» П. Сокальського .....	42
3.3 Драматургічна роль хорового компонента в операх М. Аркаса, А. Вахнянина .....	48
3.3.1 «Катерина» М. Аркаса.....	48
3.3.2. «Купало» А. Вахнянина.....	54
<b>IV РОЗДІЛ. М. ЛИСЕНКО: ОПЕРНО-ХОРОВА СПАДЩИНА</b> .....	64
4.1 Характеристика оперно-хорової творчості М. Лисенка .....	64
4.2 Драматургічна роль хору в операх «Різдвяна ніч» та «Утоплена» .....	66
4.3 Хорова драматургія опери «Тарас Бульба».....	81
4.4 Драматургічне навантаження хорового чинника в опері М. Лисенка «Енеїда» .....	94
<b>ВИСНОВКИ</b> .....	102
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ</b> .....	104
<b>ДОДАТОК</b> .....	112
<b>ІМЕННИЙ ТА ПРЕДМЕТНИЙ ПОКАЖЧИКИ</b> .....	118

## ВСТУП

Зміст і структура даного навчального посібника обумовлені особливостями підготовки здобувачів вищої освіти першого (бакалаврського) рівня галузі знань 02 Культура мистецтво за спеціальністю 025 Музичне мистецтво. Навчальна дисципліна «Хорова література» у Харківському національному університеті мистецтв імені І. П. Котляревського викладається для здобувачів вищої освіти першого (бакалаврського) рівня, фахової профілізації «Хорове диригування» у 7-8 семестрах і є важливою складовою системної підготовки здобувача вищої освіти до отримання відповідного ступеня і кваліфікації у взаємодії з дисципліни хорознавчого та музично-теоретичного циклів.

Викладання навчальної дисципліни «Хорова література» у 7 семестрі передбачає розв'язання наступних задач: ознайомлення здобувачів вищої освіти з хоровою спадщиною українських композиторів від перших зразків до порубіжжя XIX – XX ст., забезпечення системності у набутті знань з вітчизняної хорової творчості, удосконалення навичок щодо науково-дослідної роботи, дослідження найкращих зразків хорового спадку українських митців; формування репертуару для хормейстерської діяльності.

Метою навчальної дисципліни «Хорова література» є поглиблення знань здобувачів вищої освіти першого (бакалаврського) рівня у галузі української хорової творчості від епохи бароко до межі XIX – XX ст., розширення їх музичного світогляду завдяки розгляду стильових ознак доробку вітчизняних композиторів у взаємодії з основними тенденціями розвитку музичного мистецтва в цілому.

Створюючи навчальний посібник, його авторка спиралася як на дослідження українських науковців, так і на власний, понад двадцятирічний досвід викладання навчальної дисципліни.

Суттєвою особливістю навчального посібника «Оперно-хорова творчість українських композиторів XVIII – XIX ст.» є планування його змісту за

жанровими ознаками. Даний посібник присвячений оперно-хоровій творчості українських митців від перших музично-сценічних *opus*'ів до класичних зразків у творчості М. Лисенка. Матеріал викладається у 7 семестрі у темах: № 1 – «Предмет, мета, методологічні засади навчальної дисципліни», № 5 – «Драматургічна роль хору в музично-сценічних творах XVIII – першої половини XIX ст.», № 7 – «Оперно-хоровий доробок українських композиторів другої половини XIX століття», № 10 – «Оперно-хорова спадщина М. Лисенка».

Структура навчального посібника містить Вступ, чотири розділи, Висновки, Список використаних джерел, Додаток, іменний та предметний покажчики. Розділи, в свою чергу, поділені на підрозділи, обсяг і послідовність яких відповідає принципу історизму та вимогам робочої програми навчальної дисципліни «Хорова література».

У першому розділі – теоретичному – розкрито понятійну сутність категорії оперно-хорова творчість, виявлені підходи визначних науковців і виконавців до типології хорових сцен в оперному цілому на сучасному етапі.

Другий, третій і четвертий розділи є аналітичними. У другому розділі поданий матеріал щодо передумов появи перших зразків оперного жанру в творчості українських митців з виявленням драматургічної ролі хорового компонента.

У третьому – репрезентовано вітчизняну оперно-хорову творчість другої половини XIX ст. з визначенням драматургічних функцій хорового чинника в знакових музично-сценічних творах українського мистецтва.

Четвертий розділ присвячений аналізу класичних зразків оперно-хорової спадщини М. Лисенка.

Опери вітчизняних композиторів розглянуті з точки зору жанру, розвитку сюжетних ліній, виявлення драматургічної ролі хорового чинника. Деякі музично-сценічні твори та хорові побудови з них подані стисло задля внесення їх до переліку самостійної роботи здобувачів вищої освіти.

Контрольні заходи передбачають вивчення музичних тем, відповіді на питання, що надаються після кожного розділу і мають на меті поглиблення знань здобувачів вищої освіти першого (бакалаврського) рівня в опануванні матеріалу навчальної дисципліни, а завдання до самостійної роботи сприяють активізації творчої, науково-пошукової роботи.

Викладення тематичного матеріалу доповнено в тексті і у Додатку нотними прикладами. Наявність їх в навчальному посібнику позитивно впливатиме на засвоєння матеріалу і допоможе здобувачам вищої освіти у вивченні музичних тем.

Навчальний посібник «Оперно-хорова творчість українських композиторів XVIII – XIX ст.» містить як список основної й додаткової літератури у кожному розділі, так і загальний список використаних джерел. Опрацювання джерельної бази сприятиме більш повному розгляду питань стосовно композиторського стилю, жанру твору, цілісного аналізу оперно-хорових фрагментів і визначення їх ролі в драматургії музично-сценічної композиції.

## І РОЗДІЛ

### ОПЕРНО-ХОРОВА ТВОРЧІСТЬ ЯК КАТЕГОРІЯ ХОРОЗНАВСТВА

Для вивчення композиторського трактування хорового чинника в оперному жанрі розглянемо зміст категорії оперно-хорова творчість.<sup>1</sup>

Задля відображення сутності хорових сцен в опері, до категорії оперно-хорова творчість як найбільш узагальненої за своїм змістом, залучено, з метою висвітлення її змістового обсягу, такі поняття, як оперно-хорова драматургія, оперно-хоровий симфонізм, оперно-хорова сюїта, оперно-хорове виконавство. Розглянемо зміст і функції кожного з понять з виявленням його домінантних ознак, принципів об'єднання та результатів синтезу.

**Оперно-хорова драматургія.** Оскільки аналіз оперно-хорової творчості передбачає єдність композиторського та виконавського (диригентського, режисерського, хормейстерського та слухацького) типів мислення і сприйняття, є доречним актуалізувати контекстний підхід до вивчення питань оперно-хорової драматургії.

Поняття оперно-хорова драматургія є похідним, по-перше, від музичної драматургії як такої; по-друге, від оперної драматургії; по-третє, від хорової драматургії. Визначимо оперно-хорову драматургію як систему виражальних хорових засобів і прийомів втілення музично-сценічної дії в опері.

**Оперно-хоровий симфонізм.** У залежності від жанрового імені оперного цілого, особливостей драматургії сценічного твору, є такі типи оперного симфонізму: програмний, драматичний, ліричний, епічний, пісенний. В українській опері метод оперного симфонізму вперше втілював М. Лисенко в операх «Різдвяна ніч», «Тарас Бульба». Якщо хоровий симфонізм

---

<sup>1</sup> Основні положення розділу висвітлені в дисертації авторки «Оперно-хорова творчість українських композиторів другої половини ХХ століття: шляхи розвитку» Харків, 2011. 252 с. (№ 8 Списку використаних джерел)

започаткований в українській хорovій творчості як такій (М. Березовський, А. Ведель), то *оперно-хоровий симфонізм* передбачає поєднання на стику симфонії, опери та, власне, хору. Оперно-хоровий симфонізм в українській музиці, поруч з тим, що має загальні якості, успадковуючи від цього художнього методу його родову сутність, володіє специфічними рисами, які охоплюють своєрідні генетичні, історичні, філософські, жанрово-стильові та мовні ознаки. Специфіка *оперно-хорового симфонізму* полягає в тому, що він підкоряється оперному цілому, де поєднуються сюжетність, сценічність, безперервність та «перервність», переплетення різних драматургічних ліній, сценографія, акторська гра. *Оперно-хоровий симфонізм* як усталений метод розкриття художнього змісту оперного цілого на рівні хорovої складової корегує з поняттям *оперно-хорова драматургія*. Отже, оперно-хоровий симфонізм – метод наскрізного розвитку музично-сценічної дії синтетично організованого твору засобами хорovого співу, який охоплює композиційно-структурний та змістовий рівні.

***Оперно-хорова сюїта.*** Жанрові ознаки сюїти знаходять специфічне відтворення в організації хорovих сцен оперного цілого. Так виникає принцип хорovої сюїтності в музично-сценічних композиціях, що є універсальним й може бути використаним у дослідженні й виконанні оперних творів різних жанрових різновидів. Характерними ознаками оперно-хорової сюїти слід вважати наступні: цикл-ряд, який у опері набуває значення хорovого, наявність композиційної одиниці – номеру, стилістична однорідність номерів, наявність регламентованих жанрових моделей, жанровий контраст, рух як в однорідному, так і в неоднорідному часо-просторі, лінійному і не-лінійному, тяжіння до програми, відбиття дійсності в її розмаїтті. Таким чином, поняття *оперно-хорова сюїта* корегується змістом понять *оперно-хорова драматургія* й *оперно-хоровий симфонізм*. З огляду на вищезазначене, визначимо оперно-хорову сюїту як розосереджений та концентрований цикл хорів у опері, що підкоряється загальному розвитку художнього цілого й об'єднується однією з сюжетних ліній твору.

**Оперно-хорове виконавство.** Поруч із дослідженням оперного твору, виявленням художньої концепції його постановників – диригента, режисера, художника, балетмейстера – розкриття сутності категорії *оперно-хорова творчість* є неможливим без урахування діяльності хормейстера-постановника, специфіки хорового співу в опері, тобто без розгляду питань *оперно-хорового виконавства*.

Специфіка оперно-хорового виконавства полягає у:

- відносній самостійності оперного хормейстера щодо інтерпретації хорового чинника у творчій спілці диригента, режисера, художника й хормейстера;
- наявності у виконанні хорових сцен опери, так званого «театрального стилю», який передбачає дещо підкреслену подачу музичного матеріалу;
- винятковій ролі таких видів ансамблю, як *ритмічний, ансамбль між хором і оркестром, ансамбль між хором, оркестром та солістом (солістами)*, бо в опері хор і оркестр постійно взаємодіють (за винятком хорових опер *a cappella*);
- наявності в оперному хоровому колективі співаків-акторів, які створюють образи представників різних соціальних груп та історичних епох;
- виконанні хоровим колективом музичного матеріалу оперного твору напам'ять.

Отже, оперно-хорове виконавство – синтетичний різновид виконавства, що поєднує інтерпретацію художнього змісту хорової складової оперного цілого з драматичною дією у процесі оперної вистави.

Таким чином, зміст *оперно-хорової творчості* як категорії кореспондує і корегується змістом понять *оперно-хорова драматургія, оперно-хоровий симфонізм, оперно-хорова сюїта й оперно-хорове виконавство*.

Всі залучені до дослідження поняття, що розкривають сутність категорії оперно-хорова творчість – *оперно-хорова драматургія, оперно-хоровий симфонізм, оперно-хорова сюїта та принцип оперно-хорової сюїтності, оперно-хорове виконавство* – мають спільну визначальну частину – своєрідний понятійний інваріант, якою є оперно-хорова константа. У залежності від заключного акценту оперно-хоровий понятійний інваріант буде мати різні варіативні змісти. Ця фінальна змістовна варіабельність корегує сутність початкового інваріантного етапу визначення. Таким чином, існують ґрунтовні зв'язки між елементами понятійної системи категорії оперно-хорова творчість, які корегуються наявністю оперно-хорової субстанції в кожному з понять.

Оперно-хорова творчість має бути розглянута на двох змістових рівнях:

- як категорія хорознавства,
- як художній феномен

Оперно-хорова творчість як *категорія хорознавства, постає* особливим різновидом композиторської діяльності, що підпорядковується опері як художньому цілому, успадковуючи властивий їй синтетизм, жанрово-стильову специфіку та вирізняючись своєрідністю оперно-хорової драматургії, оперно-хорового симфонізму, змістово-формоутворюючих функцій, виконавської інтерпретації.

Оперно-хорова творчість як художній феномен є системою, елементи якої:

- жанрова система (зокрема, пісня, марш, сюїта, прелюдія, інтерлюдія, постлюдія);
- система методів та принципів організації буття хорового чинника в оперному цілому (метод оперно-хорового симфонізму, принципи ораторіальності, оперно-хорової сюїтності);
- оперно-хорове виконавство як система засобів музично-сценічної виразності.

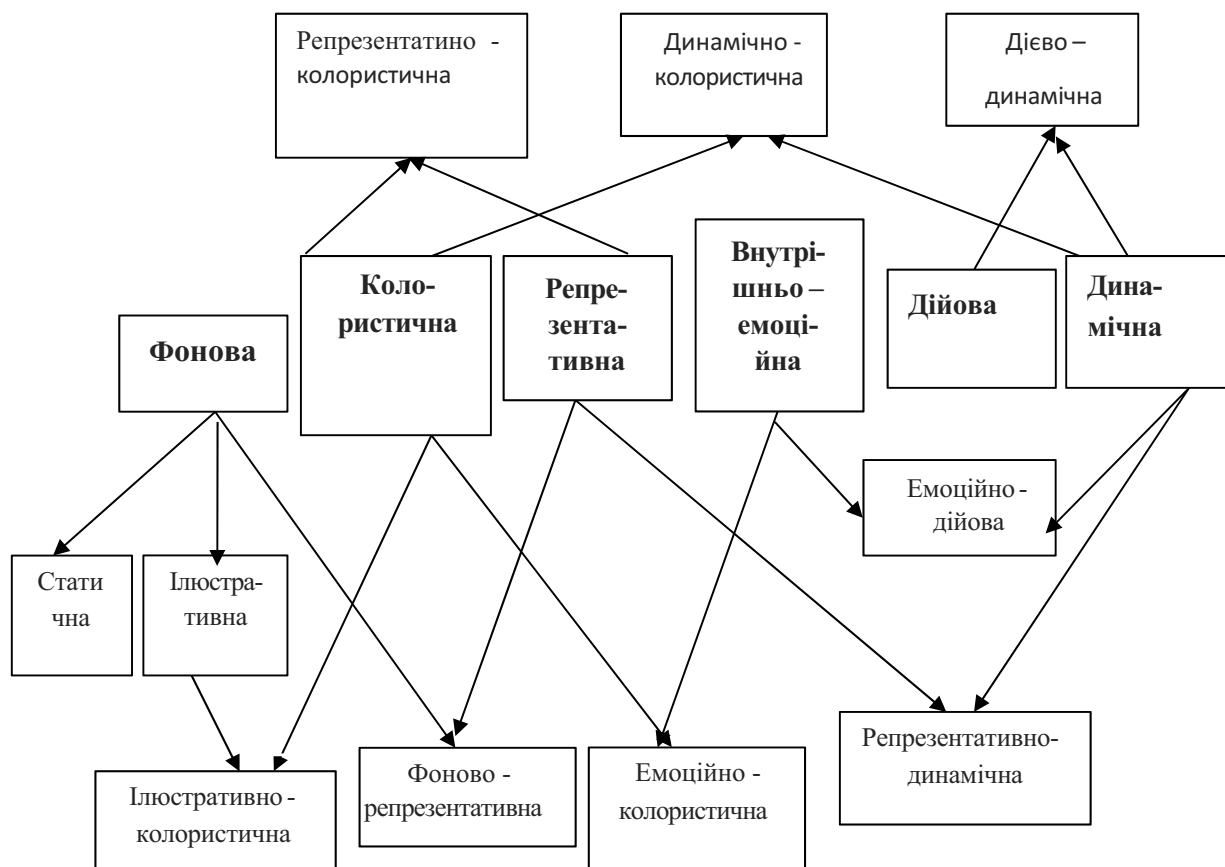
Оскільки означені елементи оперно-хорової творчості мають системний характер, *оперно-хорова творчість як така є метасистемою розімкненого типу.*

Задля розуміння драматургічної ролі оперного чинника в опері, розглянемо **типології хорового компонента в музично-сценічних творах.** Оскільки хорові сцени успадковують жанрові ознаки оперного цілого, закономірним є відображення в оперно-хоровій драматургії специфіки жанрового феномена. Вітчизняними дослідниками запропоновані наступні типології хорового чинника в оперному творі.

Л. Бутенко на підставі вивчення жанру опери та оперно-хорового виконавства виявив шість основних типів «хорових звукостанів тембро-ритмо-інтонаційного комплексу» [11, с. 120] – фон, коментатор, учасник подій, «внутрішній» голос героя, закулісні хори або «варіанти комбінацій усіх п'яти типів» [11, с. 35].

І. Куриляк запропонувала «класифікацію двох образно-тематичних напрямків хорових сцен – “козацько-лицарський” та “селянсько-хліборобський”» [50, с. 168]. Козацько-лицарський напрям присутній в історико-патріотичних операх, де хор активно впливає на оперну драматургію, створює образи, в яких яскраво виявляються ознаки української ментальності. В розвитку драматургії оперного цілого хорові сцени стають кульмінаціями, отримуючи такі форми вираження як «експозиційна, розвиваюча та завершальна», а персоніфікація артистів хору «створює ефект сценічної масштабності та, водночас, реалістичності у показі образу народу» [50, с. 169]. «Селянсько-хліборобський напрям», на думку дослідниці, «проявляється в операх, позначених більшою інтимністю, психологізмом та ліричністю сюжетного розгортання». Функціональне навантаження хору в операх цього напрямку різноманітне: «від фону у народно-побутових сценах, коментатора (пасивного, активного, дієвого) до активного стимулюючого чинника розвитку музичної драматургії» [50, с. 169].

О. Батовська запропонувала «класифікацію хорових сцен», де пріоритетними є «фонова, колористична, репрезентативна, внутрішньо-емоційна, дієва, динамічна» [6, с. 15] функції. Надана дослідницею таблиця відображає різновиди синтезу й різноманіття додаткових функцій хору, як важливої складової оперного твору [6].



М. Черкашина-Губаренко наголошує на існуванні декількох типів хорового тла: «умовно-стилізованого, конкретно-історичного, лірико-побутового, які застосовуються для загострення загальної драматургії, або залучення коментаторського компоненту до основного сюжету» [81, с. 62]. Дослідниця підкреслює, що, наприклад, конкретно-історичне тло виступає як активний драматургічний чинник і стильова ознака у жанрі історичної опери, а у деяких лірико-комічних операх, у лірико-психологічних драмах важливого значення набувають жанрово-побутове тло і фонові сцени.

Оскільки позначені дослідниками драматургічні функції не вичерпують всієї багатовимірності значень хорового компонента в оперній дії, авторкою

даного посібника виявлено такі підходи до типології хорового компонента в оперному творі:

- за родами мистецтв чи типами драматургії – епічний, ліричний, драматичний типи хорів;
- за жанрами, де, зокрема, первинні – пісня; марш; танець;
- за належністю до тієї чи іншої сюжетної лінії; тембровим ознаками у поєднанні із втіленням вокально-сценічних завдань;
- за місцезнаходженням (сценічні та не-сценічні хори); а також відповідно до лейтмотивної функції хорового компонента;
- за наявності метаморфоз хорового початку протягом оперної дії (перехід від одного типу драматургії до іншого або від однієї функції до іншої).

Узагальнюючим рівнем класифікації хорового компонента є поліфункціональний, де синтезуються рівні класифікації як протягом оперного цілого, і у масштабах однієї сцени. До існуючої в музикознавстві типології драматургічних функцій хору на основі аналізу оперно-хорової творчості українських композиторів другої половини ХХ століття додані наступні:

- змістовно- та формоутворююча,
- вторгнення,
- філософсько-узагальнююча,
- психологічного портрета героя,
- спокуси,
- персоніфікаційна,
- катарсична,
- молитовна,
- пророча,
- космологічна,
- символічна [8].

**Як підсумок**, за умов застосування наведених типологій, здобувачі вищої освіти першого (бакалаврського) рівня зможуть здійснювати цілісний аналіз хорових сцен оперного цілого, визначати драматургічні функції хорового компонента.

Пропонується наступний алгоритм аналізу драматургічної ролі хорового чинника оперного твору:

1. Епоха та історія створення опери, її жанр.
2. Характеристика творчості композитора, виявлення стилістичних особливостей, оперний доробок митця.
3. Автори літературного першоджерела та оперного лібрето. Компаративний аналіз літературного тексту та лібрето.
4. Особливості драматургії оперного цілого.
5. Аналіз музично-виражальних засобів хорових побудов опери.

Системний художньо-образний аналіз:

- мелодики,
- гармонії,
- голосоведення,
- композиційної структури,
- динаміки,
- темпу,
- ритму та метру.

Стислий аналіз оркестрової партитури та сольних партій у взаємодії з хоровою складовою оперного твору.

Визначення головної та часткових кульмінацій хорів і хорових сцен опери.

6. Вокально-хоровий аналіз:

- тип і вид хору, задіяного композитором в опері, його склад;
- діапазон хорових партій, теситура;
- дихання і звукоутворення;

- штрихи;
- особливості дикції (в залежності від мови оперного цілого);
- ансамбль та його різновиди.

7. Виявлення драматургічної ролі хорового компонента в оперному цілому. Розуміння образів – представників різних соціальних груп та історичних епох, які композитор доручив створити хору. Врахування місцезнаходження оперного хору, його сценічної активності в музично-сценічному творі.

8. Традиція виконання опери загалом і оперно-хорових сцен, зокрема, компаративний аналіз різних виконавських версій.

### **Контрольні питання до I розділу:**

1. Вказати поняття, що складають категорію оперно-хорова творчість.
2. Надати визначення і розкрити сутність понять:
  - ❖ оперно-хорова драматургія;
  - ❖ оперно-хоровий симфонізм;
  - ❖ оперно-хорова сюїта;
  - ❖ оперно-хорове виконавство.
3. Визначити специфіку оперно-хорового виконавства.
4. Надати визначення категорії оперно-хорова творчість.
5. Типологія драматургічних функцій хору в опері за Л. Бутенко.
6. Класифікація драматургічних функцій хорового компоненту в оперному творі за О. Батовською.
7. Типологія драматургічних функцій хорового чинника в опері за Н. Белік-Золотарьовою.
8. Класифікація образно-тематичних напрямків хорових сцен в оперному творі за І. Куриляк.

9. Типи хорового тла в опері за М. Черкашиною-Губаренко.
10. Виявити алгоритм цілісного аналізу хорового чинника оперного твору.

### **Завдання до самостійної роботи:**

1. Надати приклади застосування хорового чинника в операх українських композиторів різних жанрових спрямувань, які вивчалися в курсі навчального дисципліни «Українська музика».
2. Віднайти застосування методу оперно-хорового симфонізму в операх вітчизняних митців у ХІХ ст., виконавська інтерпретація хорових сцен з яких була здійснена в класі з фаху.

### **Обов'язкова література**

1. Батовська О. М. Драматургія хорових сцен в операх В. Губаренка (на прикладі «Загибель ескадри», «Пам'ятай мене», «Вій», «Згадайте, братія моя...») : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Одеса, 2005. 16 с.
2. Белік-Золотарьова Н. А. Оперно-хорова творчість українських композиторів другої половини ХХ століття: шляхи розвитку : дис. ....канд. мистецтвознавства. Харків, 2011. 252 с.
3. Бутенко Л. М. Оперно-хорове виконавство : навч. пос. Одеса : ОДМА, 2002. 266 с.
4. Куриляк І. І. Еволюція драматургічних функцій в українській опері: естетико-національний вимір : дис. ... канд. мистецтвознавства. Львів, 2018. 19 с.
5. Черкашина-Губаренко М. Р. Структурний аналіз оперного твору. URL : [http://knmau.com.ua/chasopys/03\\_NBUV/web/09\\_Cherkashina.pdf](http://knmau.com.ua/chasopys/03_NBUV/web/09_Cherkashina.pdf)

### Додаткова література

1. Беляєв І. Функція хору в драматургії опери // Музика. 1987. № 1(січень-лютий). С. 19–22.
2. Василенко Т. О. Опера як синтетичний художній текст. Інтерпретація оперного тексту з позиції «художньої відкритості» // Музикознавчі записки. 2012. Вип. 21. С. 48–55.
3. Каравацька Л. І. Оперний хор в історичних реаліях становлення і розвиток київського оперного театру (XVIII – початок XX ст.) // Вісн. нац. акад. кер. кадрів культури і мистецтв. Київ, 2014. № 4. С. 122–133.
4. Корчова О. Один погляд на проблему оперної цілісності. Українське музикознавство : наук.-метод. зб. Київ : НМАУ ім. П. Чайковського, 2005. Вип. 51 : Питання організації художньої цілісності музичного твору. С. 59–67.

## II РОЗДІЛ

### ДРАМАТУРГІЧНА РОЛЬ ХОРУ В МУЗИЧНО-СЦЕНІЧНИХ ТВОРАХ XVIII – ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XIX СТОЛІТЬ

#### 2.1. Значення хорового компонента в перших зразках музично-театральних *opus*'ів українських композиторів

Передумов виникнення українського національного музично-драматичного доробку декілька. По-перше, для українського театру завжди був притаманним органічний зв'язок з музикою. Це значною мірою обумовлювалося наявністю у фольклорних витоках «театралізованих» звичаїв і обрядів. По-друге, надзвичайно яскравим явищем, що передувало й сприяло розвитку національного театру, був вертеп – народний ляльковий театр.

Л. Архимович зауважує, що у XVII – XVIII ст. у шкільній драмі, що отримала значний розвиток у навчальних закладах, запроваджувалися хори, завдяки чому музична складова вистав посилювалася. Для постановок обиралися п'єси біблійної або історичної тематики. Драматургічні функції хорів були достатньо різноманітні: коментатор подій, підсумовуюча, моралізуюча. Між актами п'єс ставилися інтермедії – побутові сценки, які не мали ані сюжетного, ані тематичного зв'язку з основною театральною виставою. Але сповнені народного гумору та пісенності, вони викликали захват публіки і вплинули на подальший розвиток музичного театру.

Авторами перших українських опер у другій половині XVIII століття стали геніальні вітчизняні композитори М. Березовський і Д. Бортнянський.

## Максим Березовський (1745 – 1777)

Навчання *М. Березовського* в Італії (1769 – 1774) пов'язане зі створенням опери «Демофонт»<sup>2</sup> (лібрето П. Метастазіо). О. Шуміліна зазначає, що 1773 року композитор відвідав Ліворно і Мілан, де у Ліворно під час карнавалу під його орудою була здійснена постановка опери, і наводить цитату з газети «*Notizie del Mondo*» («Новини світу») від 27 лютого 1773 року: «Серед спектаклів, показаних під час останнього карнавалу, слід особливо відзначити оперу, створену регентом російської капели, що перебуває на службі у її величності імператриці всієї Русі, сеньйором Максимом Березовським, який поєднує жвавість і гарний смак з музичним знанням» [85, с. 82]. Про те, що опера «Демофонт» була поставлена у Мілані свідчить огляд міланських театральних вистав за 1773 рік: «*Demoofont, dramma seria. Musica del sig. Maestro Beresowskoj*» [там само].

Л. Корній вважає, що «Демофонт» побудований за нормами італійської опери-*seria*, оскільки містить: сольні (речитативи-*secco* й арії), ансамблеві (ансамбль у фіналі другої дії) та хорові (заключний радісний хор) побудови [43, с. 206].

Спираючись на висновки дослідниці, зазначимо такі властивості оперного стилю М. Березовського:

- зв'язки з оперною творчістю композиторів неаполітанської та венеціанської шкіл;
- спирання на нові тенденції розвитку опери-*seria* в творчості Н. Йоммеллі та Т. Траєтті, зокрема оновлення арії *da capo*;
- виразна мелодика, якій характерні благородство, емоційність, почуттєвість;
- відтворення різних емоційних станів дійової особи, розкриття особливостей характеру, глибини почуттів;
- поєднання класичного стилю з загальноєвропейською стилістикою [43].

---

<sup>2</sup> На жаль, партитура опери втрачена. У наявності є тільки чотири арії.

## Дмитро Бортнянський (1751 – 1825)

Як відомо, у доробку *Д. Бортнянського* шість опер, три з них були створені італійською мовою і поставлені в Італії: «Креонт» (1776, Венеція), «Алкід» (1778, Венеція), «Квінт Фабій» (1778, Модена). Ще три опери Д. Бортнянський написав французькою мовою на службі в якості капельмейстера «малого двору» престолонаслідника Російської імперії Павла Петровича: «Свято синьйора» (1786), «Сокіл» (1786), «Син-суперник» (1787). Опера «Алкід» Д. Бортнянського на лібрето П. Метастазіо «Алкід на роздоріжжі», яке було задумано автором як театральне дійство. За основу лібрето драматург обрав міфологічний сюжет, де конфлікт розгортається між почуттям й обов'язком. Опера містить три дії, що було характерним для опери-серія. А от наявність всього чотирьох дійових осіб і достатньо ясна фабула – ці ознаки не є притаманними для цього жанрового різновиду.

Образ Алкіда (сопраніст) поданий в опері в розвитку на відміну від інших дійових осіб, що символізують Премудрість – Фронім (тенор), Насолоду – Едоніна (сопрано), Доброчинність – Аретя (сопрано). В аріях переважає не віртуозність, а прагнення розкрити почуття героїв, в речитативах *accompanato* – тяжіння до драматизації й синтезу аріозних і речитативних ознак. Для дуетів притаманний речитатив-*secco*. За рахунок хору в опері створені образи вищих сил: геніїв, німф, злих духів. Хорові побудови наприкінці кожної з трьох дій отримують драматургічні функції, переважно, коментатора вчинків Алкіда. І. Куриляк підкреслює, що «поява хору в кожній дії стає певним підсумком емоційного згустку подій та спілкування, що відбувалися з головним героєм протягом конкретного часового проміжку» [50, с. 58]. Так, світ спокуси, що розкриває перед головним героєм Едоніна у першій дії призводить до появи у фіналі лірико-пасторального за характером хору геніїв та німф «Вас життєве манить море». Драматургічна функція – продовження й посилення тверджень Едоніни. Тридольний метр хору, фразування з застосуванням низхідних секундових

рухів рівними тривалостями з паузами на третій долі, оспівування терцієвого тону додають ознак танцювальності, створюють відчуття галантного стилю. І. Куриляк зазначає: «Попри загальноприйняті європейські засоби музичного розгортання, що логічно вписуються в естетику раннього класицизму, варто підкреслити суто національні елементи, які простежуються в окремих епізодах музичного розгортання. Так, у другому реченні першої частини терцієва втора верхніх голосів, разом з остинатністю тенорового голосу нагадують спосіб кантового викладу, що доповнений кварто-гострими вкрапленнями басового голосу» [50, с. 58]. Терцієві втори у жіночих голосах, висхідні секстові рухи, виразна, вигиниста мелодія також є свідомством українського пісенного підґрунтя. Разом із тим, наявність форшлагів, оспівування дрібними тривалостями у вибагливій мелодії партії сопрано, що солює в середній частині «Хай вас почесні не сліплять», вказує на вплив італійської традиції *bel canto*.

Драматургічна функція хору з II дії «Душі славні як ви щастя знов ждете» полягає у створенні нової образної сфери, що є продовженням відкритого Аретеею світу доброчесності й героїки. Хору властива рондоподібна структура з рефреном урочистого характеру, що створюється завдяки стриманому, розміреному темпу, широкому розташуванню акордів. Рефрен виконує мішаний хор, а в епізодах задіяні солісти й дуети.

Хор з фіналу II дії «Дише вогонь...», на думку І. Куриляк, «є певною мірою новаторським щаблем використання хорового компоненту у драматургії дії» [50, с. 59]. Цей та наступний номер («Танець фурій») створені як оперно-хорова сцена наскрізного розвитку і є кульмінацією оперного цілого.

Ця сцена містить декламаційне аріозо Алкіда, хор пекельних сил з діалогічними зверненнями Алкіда до хору, де композитор застосовує зменшені гармонії задля драматизації оперної дії, а завершує сцену речитатив головного героя. Цілісності сприяє оркестровий розвиток і тональний план: *Es-dur – c-moll*.

В третій дії, яка найменша за обсягом, хор з'являється окрім фіналу, ще й на початку, що створює своєрідну арку. Перший хор III акту – «Йди, Алкіді, в храм великий» – має славильну драматургічну функцію, що підкреслює перемогу героя над примарами у попередній дії.

Фінальний хор опери Д. Бортнянського є висновком драматичного розвитку й отримує моралізуючу драматургічну функцію, відповідно до змісту:

«Душі добрі, цурайтесь зарання насолод, що приносять страждання.

Душі добрі, долайте незгоди, щоб пізнати світлу радість життя».

**Підводячи підсумки**, підкреслимо значущість хорового чинника в розбудові оперної дії в «Алкіді» Д. Бортнянського. Хор задіяний в фіналах кожного акту, а в третьому саме хор є початковою побудовою. Хоровий компонент отримує наступні драматургічні функції:

- виявляє волю вищих сил;
- коментатора дій Алкіді;
- радника головного героя;
- спокуси («Вас життєве манить море»);
- дієву (фінал II дії);
- моралізуючу «Душі славні...».

Підкреслимо, що поряд з продовженням традицій опери-*seria* (міфологічна тематика сюжету), новаторство Д. Бортнянського відчутно проявляється в розбудові розгорнутої оперно-хорової сцени наскрізного розвитку у фіналі II дії. І. Куриляк зауважує, тенденції щодо застосування хорового чинника «співмірні з реформаторськими ідеями Х. В. Глюка. Зростання тематичного навантаження, динамізм сюжетного розгортання, емоційність та драматизм музичного викладу призводять до того, що хор у кінці II дії стає самостійною дійовою особою» [50, с. 64].

## 2.2. Драматургічне навантаження хорового чинника в музично-сценічних творах першої половини ХІХ століття

### Іван Котляревський (1769 – 1838)

«Наталка Полтавка» і «Москаль-чарівник» *І. Котляревського* ознаменували, за Л. Корній, початок становлення українського національного музично-театрального мистецтва [43].

«Наталка Полтавка» була створена 1819 року. І. Котляревський, який очолив театр після переїзду Харківської трупи до Полтави, прагнув розширити тематику постановок, якнайдалі відійти не тільки від перекладених французьких і німецьких водевілів і мелодрам, а й від популярної на той час п'єси російського драматурга О. Шаховського «Казак-стихотворец», де було спотворено українське життя і звичаї. І. Котляревський в «Наталці Полтавці» протиставляє народність фальшуванню й засуджує автора, який, як підкреслює в опері Возний, «взявся по-нашому і про нас писати, не бачивши зроду ні краю, не знавши обичаєв і повір'я нашого». Ці чинники стали поштовхом до створення для національного репертуару. Створення «Наталки Полтавки» ознаменувало початок нового українського народного театру, «праматір'ю» якого, за висловом І. Карпенка-Карого, і став геніальний музично-театральний *opus* І. Котляревського.

На титулі автор надав визначення жанру: «Полтавка. Опера малоросійская» [29, с. 266]. Дослідниці М. Загайкевич, О. Литвинова, Л. Корній надають уточнення щодо жанру – діалогічна народно-побутова опера. Розмовні діалоги у творі І. Котляревського поєднані з музичними номерами, основою яких були або народні пісні, або створені автором мелодії у дусі фольклорних зразків. Спираючись як на ці форми, так і на національні традиції, зокрема вертепу, інтермедій шкільної драми, І. Котляревський написав новаторський твір. Це яскраво виявилось як з точки зору змісту, так і особливостей музичної драматургії, бо митець поєднав

створений текст з піснями, що відображають розвиток оперної дії. Вперше в українському театрі героями опери стали прості люди з народу – Наталка, Петро, Микола. Їм протиставлені Возний та Виборний, що є представниками влади.

Для сюжету митець обрав реальні факти, які, за свідченнями сучасників, мали місце в ті часи. Дві дії опери розкривають перипетії долі бідної дівчини-селянки, яка прагне щастя і протистоїть лицемірству, хижацтву сільської верхівки. Соціальний підтекст у сюжеті яскраво виражений. У оперному творі І. Котляревського синтезовані ознаки сентименталізму і просвітницького реалізму. Ознаки сентименталізму виявляються в образах Наталки і Петра, особливо яскраво у сцені, коли вони коряться волі матері, і парубок відмовляється від коханої.

Серед народних пісенних зразків, обраних І. Котляревським, виокремимо: «У сусіда хата біла», «Та йшов козак з Дону» «Дід рудий, баба руда», знамениту пісню Виборного «Ой під вишнею», яку митець обрав із вертепу. Низку авторських пісенних текстів, стилізованих під фольклор, написав І. Котляревський: пісня Петра «Сонце низенько», пісня Наталки «Віють вітри». Л. Корній вважає, що композитор використав традицію шкільних драм, коли для авторського тексту обирав мелодії відомих народних пісень. Наприклад, у пісні Наталки «Ой, мати, мати» використана мелодія пісні «Ой біда, біда чайці небозі». А знаменита «Ой я дівчина Наталка» подібна до народного зразка «А я тебе прошу, мила» [43, с. 70]. Пісні в «Наталці Полтавці» виконують драматургічні функції оперних арій чи монологів, бо сприяють розкриттю характерів дійових осіб, підкреслюють важливі з точки зору драматургії етапи оперної дії.

Хор в опері задіяний лише раз, але його значення в драматургії музично-театрального твору І. Котляревського велике. Щаслива розв'язка запрограмувала піднесений, радісний характер фінального хору:

«Начинаймо веселиться,  
Час нам сльози осушить».

Але хор виконує ще одну, більш важливу драматургічну функцію – моралізуючу, узагальнюючу. Висновок всієї оперної цілісності звучить в останньому куплеті:

«Коли хочеш бути щасливим,  
То на Бога полагайся;  
Перенось все терпеливо  
І на бідних оглядайся!»

Отже, опері І. Котляревського «Наталка Полтавка» властиво:

- використання національної мови (до цього українські композитори писали італійською чи французькою);
- сюжет, де розкривається життя народу;
- дійові особи, герої опери – представники народу;
- поєднання розмовних діалогів з музичними номерами;
- використання фольклорних зразків;
- створення характеристик героїв оперного твору за рахунок жанрів пісні і танцю.

«**Москаля-чарівника**» (1819) І. Котляревський теж визначив як оперу. Хор (всі дійові особи), як і в «Наталці Полтавці» завершує музично-театральний твір. Як підкреслюють М. Загайкевич і О. Литвинова, «У типовій для музичної драматургії водевілю формі побудовано заключне, звернене до публіки моралізуюче резюме: «Треба дружно з людьми жити». Цей номер складений у формі рондо (а + б + а + в + а), де куплети по чергово виконують Финтик і Тетяна, а рефрен — «хор» (усі персонажі)» [29, с. 271]. Драматургічна функція хору – моралізуюча:

«Треба дружно з людьми жити,  
Треба так жінок любити,  
Щоб од Бога не в гріх,  
Щоб і людям не в сміх».

Одначе Л. Корній вважає, що «Москаль-чарівник», враховуючи його виховну спрямованість, «виходить за рамки водевільного жанру» [43, с. 74].

Цей висновок дослідниця зробила у зв'язку з тим, що Тетяна в опері представлена як людина високих моральних якостей, якій протиставлений міський писар Финтик – спокусник, що залицяється до заміжньої жінки. В образі Финтика І. Котляревський змалював вихідців із села, що отримавши освіту в місті, «стидалися своїх батьків, відрікалися від свого роду, національних традицій і української мови» [там само]. Після викриття Солдатом Финтика, Тетяна розповідає правду чоловікові, а Финтик кається у своїх гріхах і перевиховується.

### **Григорій Квітка-Основ'яненко (1778 – 1843)**

Продовжив розвиток напрацювань І. Котляревського у музично-театральній галузі *Г. Квітка-Основ'яненко*, створивши оперу «Сватання на Гончарівці» (1835) та водевіль «Бой-жінка» (1840). Ці твори, поряд з музично-сценічними *opus*'ами І. Котляревського, відіграли визначну роль у подальшому розвитку української опери. Г. Квітка-Основ'яненко, який організував і очолив Харківський професійний театр, створив ще низку п'єс, зокрема, комедій «Шельменко – волосний писар» і «Шельменко-денщик». Прем'єра «Сватання на Гончарівці» була здійснена влітку 1836 року трупною Л. Млотковського.

«Сватання на Гончарівці» автор визначив як «малоросійську оперу» на три дії. Як вважають, М. Загайкевич і О. Литвинова, «за структурою вона близька до діалогічної опери (опера-буф, французька комічна опера <...>). Причетність «Сватання на Гончарівці» до жанрово-стильового напрямку, репрезентованого «Наталкою Полтавкою», проступає в змісті твору, глибоко пов'язаному з народним побутом» [29, с. 273]. Щодо жанру «Сватання на Гончарівці», то дослідниці виявили, що «твір Квітки-Основ'яненка становить комічний різновид народно-побутової опери. Комедійний елемент виступає тут на перший план, хоч лірична лінія також накреслена досить чітко» [там само].

Сюжет опери «Сватання на Гончарівці» має соціально-побутову спрямованість. Дія відбувається на Харківщині, у селі Гончарівка. Одарка Шкурат заміжня, її чоловік Прокіп п'є, тому у родині немає злагоди, вони сваряться. Пропозиція Кандзюби оженити свого сина Стецька на їхній доньці Уляні спочатку викликає обурення, бо загальновідомо, що в Стецька немає клепки в голові. Але згодом, зважаючи на його багатство, Одарка і Прокіп вирішують погодитися. Та Уляна проти цього шлюбу, бо кохає Олексія, але він кріпак. Олексій, переконуючи Стецька відмовився від дівчини, б'є його, та Стецько боїться свого батька. Тільки завдяки хитрощам Олексійового дядька Уляна з Олексієм побралися, а Стецько отримує гарбуза.

В опері три сюжетні лінії:

- лірична (Уляна й Олексій).
- комічна (Одарка і Прокіп).
- народна.

Г. Квітка-Основ'яненко створив характеристики героїв опери на основі пісенних жанрів. Так, експозицією головних героїв, зокрема, п'яниці Прокопа є пісня «Спить жінка, не чує, що мужик її мандрує», Уляни й Олексія – ліричні, відповідно, «Хусточко ж моя, шовковая» та «Чи се ж тая криниченька, що голуб купався!».

Ознакою «Сватання на Гончарівці», що зближує її з оперою, є вокальні ансамблі: дуети, терцети. Взагалі, вокальні номери сприяють темпоритму оперної дії, виконують завершальну функцію ансамблевих епізодів. Лірична сфера представлена, зокрема, дуетами Уляни й Олексія «Горе, лихо та біда», зверненням їх до Одарки «не розривати щирої любові». Комічна – дуети п'яниці Прокопа та його жінки Одарки «Чи я тобі не говорила» (I дія), «Та лиха ж моя година» (III дія).

Хорові епізоди композитор задіяв під час весільного обряду: хори дівчат «Обмітайте двори, застеляйте столи», «Ой чому, чому в сім новім домі так рано засвічено?», драматургічна функція яких обрядова.

Таким чином, жанр «Сватання на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненка може бути визначений як синтез народно-побутової та лірико-комічної опер.

### Михайло Вербицький (1815 – 1870)

У зв'язку з тим, що перші музично-сценічні *opus*'и *М. Вербицьким* були створені наприкінці 1840-х років, коли у Галичині відбулася активізація театрального життя, доречно розглядати його спадщину у цій царині – музику до театральних постановок, співогри, оперети – у даному розділі. Перші кроки на театральній ниві були створені митцем під час написання музичних номерів до українських театральних вистав. Саме завдяки музиці, що відіграла у п'єсах надзвичайно важливу роль, ці постановки мали успіх. П'єси, що ставилися на театральних майданчиках, були, переважно, іншомовні, то ж музичні номери додавали національного українського колориту. У доробку М. Вербицького як музика до вистав, так і оперети (співогри), зокрема: «Підгіряни», «Верховинці» та ін.

Серед оперет М. Вербицького найбільшою популярністю користувалися «**Підгіряне**» (1865, лібрето І. Гушалевича, три дії), де хоровий чинник отримав драматургічні функції, зокрема: колористичного тла і завершальну (хори косарів і селян з першої та другої дій). Функцію фіналу оперети має величний хор «Хто за нами, ми за ним». Не використовуючи фольклорні зразки, композитор створив тематизм, наскрізно просякнутий народнопісенними інтонаціями. Музичні номери (14) склали сольні пісні, ансамблі та хори. М. Загайкевич підкреслює, що «Підгіряне» М. Вербицького «утвердженням народнопісенного стилю, аріозного письма та високим фаховим рівнем музики стали етапним твором в розвитку української музично-театральної творчості [30, с. 111].

*І. Лаврівським* (1823 – 1873) створено три співогри, зокрема «Пан Довгонос», «Обман очей».

**Підсумовуючи,** зазначимо, що музично-сценічні *opus*'и І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненка та М. Вербицького містять як соціально-побутові, так і ліричні та комічні мотиви, в них змальовано глибокі почуття, створено різні типи народних характерів і надано їм відповідні характеристики. Якщо в опері І. Котляревського «Наталка Полтавка» хоровий чинник отримує фінальну, моралізуючу функцію, то в творах Г. Квітки-Основ'яненка та М. Вербицького драматургічні функції більш розмаїті, зокрема, обрядова («Сватання на Гончарівці»), колористичного тла, завершальна (II дія) та фінальна («Підгіряне»).

### **Контрольні питання до II розділу:**

1. Передумови виникнення жанру опери в українському мистецтві.
2. В яких містах Італії була поставлена опера М. Березовського.
3. Визначити жанр опери М. Березовського.
4. Скільки опер у доробку Д. Бортнянського.
5. Визначити жанр опери Д. Бортнянського «Алкід».
6. Виявити драматургічні функції хорових побудов опери Д. Бортнянського «Алкід».
7. Особливості драматургії опери «Наталка Полтавка» І. Котляревського.
8. Драматургічна функція хорового чинника в опері «Наталка Полтавка» І. Котляревського.
9. Жанровий синтез музично-сценічного твору «Сватання на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненка.
10. Прояви соціальної спрямованості у сюжеті опери «Сватання на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненка.

### **Завдання до самостійної роботи:**

1. Жанрові ознаки співогри в музично-сценічних творах

- М. Вербицького «Верховинці», «Підгоряни.
2. Тематика оперет І. Лаврівського.
  3. «Підгоряни» М. Вербицького в історичному проєкті Львівського органного залу 2023 року: традиції та новації концертної постановки. URL : <https://www.lvivconcert.house/pidhiryany-project>
  4. Здійснити порівняльну характеристику драматургічної ролі хору в однойменних операх І. Котляревського та М. Лисенка «Наталка Полтавка».

### Обов'язкова література

1. Архимович Л. Українська класична опера. Історичний нарис К. : Мистецтво, 1957. 311 с.
2. Історія української музики : [учб. посібник]. В 6 т. Т. І. Від найдавніших часів до середини ХІХ ст. / ред. кол. тому М. М. Гордійчук (відп. ред.), В. В. Кузик, Л. О. Пархоменко. К. : Наукова думка, 1989. 447 с.
3. Кияновська Л. Галицька музична культура ХІХ – ХХ століття : навч. посібник для вищ. навч. закл. Чернівці : Книги – ХХІ, 2007. 420 с.
4. Корній Л. Історія української музики. В 3 ч. Ч. 2 (Друга половина ХVІІІ ст.): підручник для вищ. муз. навч. закл. / [відп. ред. Г. Півторак]. К.; Харків ; Нью-Йорк : М. П. Коць, 1998. 388 с.
5. Корній Л. Історія української музики. В 3 ч. Ч. 3 (ХІХ ст.) : підручник для вищ. муз. навч. закл. / [відп. ред. Г. Півторак]. Київ; Нью-Йорк: М. П. Коць, 1996. 480 с.
6. Куриляк І. І. Еволюція драматургічних функцій в українській опері: естетико-національний вимір: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 «Музичне мистецтво». Львів. <https://elib.nakkkim.edu.ua/bitstream/handle/123456789/2395/kuryljak-dysertacija.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

7. Луговенко В., Ніколаєва Н. Українська хорова література. К. : Музична Україна, 1985. 64 с.

### Додаткова література

1. Лісецький С. Й. Вивчення оперної творчості Дмитра Бортнянського в курсі «Українська музика» // Наук. часопис укр. держ. ун-ту ім. М. П. Драгоманова. Серія 14: Теорія і методика мистецької освіти. Київ, 2006. Вип. 3 (8). С. 79–83.
2. Новакович М. О. Галицька музика габсбурзької доби (1772 – 1918) в контексті явища національної ідентичності. дис. ... доктора мистецтвознавства: 17.00.03 «Музичне мистецтво»
3. Сарапин В. «... По-нашому і про нас писати...»: «Наталка Полтавка» Івана Котляревського як національна художня опозиція до водевілю «Козак-стихотворец» Олександра Шаховського. Рідний край : альманах Полтавського педагогічного університету. Полтава, 2009. №2 (21). С. 124–133.
4. Сенюра І. Зародження українського театру. URL: <http://www.sda/item/2111-zarodjennya-ukrajinskogo-teatru.html>.
5. Шуміліна О. Композитор Максим Березовський: огляд прижиттєвих документальних матеріалів (до 270-річчя від дня народження) URL: <https://ukrmus.files.wordpress.com/2017/07/2015-4-n18-10.pdf>
6. Юрченко М. Максим Березовський та його опера «Демофонт» // Березовський М. Арії з опери «Демофонт» [партитура, клавір]. Київ, 1988.

## ІІІ РОЗДІЛ

### ОПЕРНО-ХОРОВИЙ ДОРОБОК ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ СТОЛІТТЯ

#### 3.1. Значення хорового чинника в музично-сценічних *opus'ax* українських митців другої половини ХІХ століття

У другій половині ХІХ століття найбільш поширеними були вистави, які набули дотичності до опери, бо музика в такого типу спектаклях отримувала важливу роль щодо розкриття змісту драматичного твору, перепитій сюжетних ліній, створення різноманітних образів. Цей процес відбувався завдяки наявності у виставах оперних форм, зокрема, арій, дуетів, хорів, оркестрових епізодів (антрактів, увертюр). Виконували такі вистави аматорські або напів-професійні трупи і гуртки. Розвиток музично-драматичного виконавства сприяв тому, що деякі з них у підсумку набули статусу професійних. Велику популярність мали, зокрема, трупи М. Старицького, М. Кропивницького, І. Карпенка-Карого. У репертуарі таких театральних колективів містилися твори І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненка, інсценування творів М. Гоголя, зокрема, «Вій», «Простак». У галузі музичного театру працювали відомі композитори, серед них М. Вербицький («Верховинці», «Підгір'яни»), І. Лаврівський («Пан Довгонос», «Обман очей»), П. Ніщинський («Вечорниці»), С. Гулак-Артемівський («Українське весілля», «Ніч напередодні Іванова дня»), В. Матюк («Наші поселенці»), І. Воробкевич («Гнат Приблуда», «Сопільська дєбра»).

#### **Петро Ніщинський (1832-1896)**

Музика *П. Ніщинського* до драми Т. Шевченка «Назар Стодоля» ознаменувала початок створення професійних сценічних композицій до

творів Кобзаря. Напрочуд обдарована і освічена людина, П. Ніщинський закінчив Київську духовну семінарію та Афінський університет. Здійснював записи і обробки народних пісень («Байда», «Ой, гук, мати, гук» та ін.), створював і очолював різноманітні музичні колективи, організував видання грецькою мовою в Одесі. Велике значення для становлення П. Ніщинського як музиканта справило спілкування з С. Гулаком-Артемівським, М. Лисенком, І. Карпенко-Карим. Саме дружба з елісаветградською трупю, яку очолював І. Карпенко-Карий, сприяла написанню «Вечорниць». У репертуарі трупи була п'єса Т. Шевченка «Назар Стодоля», і кожного разу до нової постановки добирався музичний супровід в залежності від смаків і уподобань режисера. Іноді музичний матеріал не відповідав змісту п'єси, що особливо гостро відчував керманіч трупи. На прохання І. Карпенка-Карого П. Ніщинський і написав музику до драми Кобзаря, яка отримала назву «Вечорниці».

«Вечорниці» – вставна картина до II акту п'єси Т. Шевченка «Назар Стодоля», сюжет якої розкриває тему кохання і соціальної нерівності. Дія відбувається біля Чигирини у XVII столітті. Сотник Хома Кичатий вирішує видати дочку Галю заміж за полковника Молочая. Конфлікт між сотником і простим козаком Назаром Стодолею – коханим Галі – виникає під час появи сватів від полковника. У розвитку драматичної дії великого значення отримує опис народних вечорниць напередодні Різдва. Гнат вирішує зарадити горю побратима Назара і вмовляє молоду ключницю Кичатого Стеху за винагороду викрасти Галю. Кульмінацією є сутичка між Хомою й побратимами, а розв'язкою – згода сотника на шлюб Назара і Галі.

«Вечорниці», по суті, музично-театральний дивертисмент, що складається з оркестрової інтродукції, хорів, двох сольних пісень та сцени ворожби. Сім сольних та хорових номерів зіставляються за принципом контрасту і природно підводять до кульмінації – чоловічого хору «Закувала та сива зозуля», що дозволяє виявити ознаки сюїти. Принцип контрасту запроваджений композитором як на рівні всієї композиції, так і в окремих

номерах, наприклад, в увертюрі. Текст Т. Шевченка композитор використав тільки у пісні Хазяйки «Зоря з місяцем», для інших номерів П. Ніщинський створив власний віршований варіант.

Струнка побудова досягається завдяки тематичним, ладо-тональним і ритмічним зв'язкам між номерами, образом Хазяйки, адже її пісні, окремі репліки відіграють сполучну роль між епізодами або сценами, долаючи таким чином притаманну сюїті фрагментарність. Загалом, Хазяйка бере участь практично в усіх номерах «Вечорниць» і це є логічним, адже саме вона приймає у себе в хаті молодь:

1. Інтродукція і пісня Хазяйки «Зоря з місяцем над долиною»
2. Хор дівчат «Добрий вечір, паніматко»
3. Хор парубків «Віють вітри, ще й буйнесенькі»
4. Хор парубків «А ми коляди не дамо»
5. Хор парубків «Закувала та сива зозуля»
6. Хор «Ой хто п'є, тому наливайте»
7. Сцена гадання «Ой вже не рано».

П. Ніщинський створив власні мелодії, просякнуті токами національного фольклору. Винятками є, на думку Л. Корній, хор парубків «Віють вітри, ще й буйнесенькі», подібний до народної пісні «Тихо, тихо Дунай воду несе», а початок хору «Ой хто п'є, тому наливайте» – виявляє схожість до народного канту «Ой хто, хто Миколая любить» [44, с. 194].

Формотворення, застосоване П. Ніщинським, свідчить про оперну природу «Вечорниць». Так, можливо визначити цей твір як велику оперно-хорову сцену. Композиція нагадує тричастинну структуру, де перша частина – №№ 1 – 4; друга – № 5; третя – №№ 6, 7.

Сюжет «Вечорниць» характерний для зимових сільських вечорів під час різдвяних свят: до хати Хазяйки зимовим вечором приходять молодь. Спочатку дівчата, яких хазяйка вітає й просить до столу. Далі з'являються хлопці після колядування. Через коляду виникає суперечка між хлопцями і дівчатами, які забрали мішки з добром і примусили-таки хлопців співати

пісень. А далі всі сідають за стіл і розпочинається святкування. Завершує «Вечорниці» сцена ворожіння.

Перша частина містить пісню Хазяйки, зустріч з дівчатами й парубками, їх жартівливу суперечку за коляду. Ознаки форми рондо у цій частині виявляються завдяки дівочому хору «Добрий вечір, паніматко», «А тим часом з колядою» (№ 2); «Добрий вечір, козаченьки» (№ 3), де функцію рефрену отримує основний музичний матеріал:

#### Приклад № 1

The musical score consists of three staves. The top staff is for Soprano, the middle for Alto, and the bottom for Piano. The key signature has two flats (B-flat major), and the time signature is 2/4. The tempo is marked 'Vivace'. The Soprano and Alto parts have lyrics: 'Доб-рий ве-чір па-ні\_маг-тко!'. The Piano part includes a dynamic marking of 'mp' and an 8va instruction.

Епізодами є репліки Хазяйки і чоловічий хор «Віють вітри ще й буйнесенькі» (№ 3). Таким чином П. Ніщинський прагне до створення розгорнутих сцен, максимально намагаючись вийти за рамки суто пісенних форм. Вся композиція «Вечорниць» містить закінчені номери, але, разом з тим, автор розгортає драматургію таким чином, щоб номерна структура не гальмувала розвиток сюжету у русі до кульмінації.

Друга частина – № 5 – є кульмінацією. Основою побудови чоловічого хору «Закувала та сива зозуля» (*c-moll – C-dur*) обраний принцип контрасту між чотирма різнохарактерними епізодами, а об'єднуючим фактором є патріотична ідея. Перший епізод – «Закувала та сива зозуля», сповнений героїчного козацького духу, є своєрідним зачином до всієї композиції. Акордова фактура, мелодія у теноровій партії, що має поступальну динаміку, побудована за рахунок як пощабельного, так і квартового рухів на тлі *ostinato*

басової партії. Ритмічні структури:  $\text{♪ ♪ ♪}$  й  $\text{♪ ♪}$  у темпі *Allegro* (3/8 диригується «на раз») створюють образ грізної, стримуваної сили.

Приклад № 2

**Allegro**  
Парубки

Т. *pp*  
За-ку-ва-ла та си-ва зо-зу-ля

В. *pp*

**Allegro**  
*ff* *pp*

Detailed description: This musical score is for a piece titled 'Allegro Парубки'. It features a vocal line (T. and V.) and a piano accompaniment. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/8. The tempo is marked 'Allegro'. The vocal line starts with a rest, followed by the lyrics 'За-ку-ва-ла та си-ва зо-зу-ля'. The piano accompaniment begins with a fortissimo (*ff*) chord and then moves to a pianissimo (*pp*) dynamic. The piano part consists of rhythmic patterns in the right hand and chords in the left hand.

Другий епізод побудовано за принципом корінного контрасту.

Приклад № 3

**Andantino**

Т. *pp*  
Ой по-вій, по-вій, та буй-не-сень-кий  
Та й ви-не-си нас із кай-да нів з не-

В. *pp*

**Andantino**  
*pp*

===

Т. *f* *rit.*  
ві-ре, та по-над мо-ре  
во-лі в чис-те-є по-де!

В. *f* *rit.*

Detailed description: This musical score is for a piece titled 'Andantino'. It features a vocal line (T. and V.) and a piano accompaniment. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/8. The tempo is marked 'Andantino'. The vocal line starts with the lyrics 'Ой по-вій, по-вій, та буй-не-сень-кий' and 'Та й ви-не-си нас із кай-да нів з не-'. The piano accompaniment begins with a pianissimo (*pp*) dynamic. The score is divided into two sections by a double bar line with repeat dots. The second section starts with a fortissimo (*f*) dynamic and a ritardando (*rit.*) marking. The vocal line continues with the lyrics 'ві-ре, та по-над мо-ре' and 'во-лі в чис-те-є по-де!'. The piano accompaniment features a more active melodic line in the right hand and chords in the left hand.

У цьому епізоді створений образ козаків, що тужать за Батьківщиною. Повільний темп *Andantino*, розлога мелодійна лінія, гармонічний *c-moll* у поєднанні з IV# щаблем, тиха динаміка, застосовані П. Ніщинським, розкривають глибину страждань людей, що не мають змоги повернутися до рідного краю.

Третій епізод поєднує хоровий розділ «Та понеси на Україну» (*Tempo I*) і *solo* тенора «По синьому морю». П. Ніщинським створений образ вільної України, «де сонечко сяє, козацтво гуляє, гуляє і нас виглядає». П. Ніщинський створює поступальний рух в октавний унісон, застосовуючи натуральний, мелодичний, гармонічний види *c-moll*, штрих *marcato* і посилення звучності від *pp sempre cresc.* до кульмінації *ff*.

Четвертий епізод – «Гей, як зачули турецькі султани» – розкриває всю міць грізної, але стримуваної сили, що була репрезентована в першому епізоді.

#### Приклад № 4

4

The image shows a musical score for three parts: Tenor (T.), Bass (B.), and Piano. The score is in C minor (three flats) and 2/4 time. It begins with a dynamic marking of *pp* and a tempo marking of *Andantino*. The Tenor part has the lyrics: "Гей, як зачули турецькі султани,". The score features a steady, march-like accompaniment in the piano part, with dynamics ranging from *pp* to *ff*. The Tenor and Bass parts have melodic lines that move in parallel motion, with the Tenor part starting with a long note and the Bass part following with a similar pattern.

Оркестрове завершення, побудоване на матеріалі першого розділу тільки в *C-dur* стверджує патріотичну ідею, створюючи драматургічну арку до початку номера.

**Підсумовуючи**, зазначимо, що «Вечорниці» П. Ніщинського достовірно відображають народний побут, розкривають ознаки, притаманні менталітету українців: любов до Батьківщини, життєрадісність, прагнення до вільного, повнокровного життя.

Національний характер музики яскраво виявляється за рахунок спирання на інтонаційний код українського фольклору: жартівливої, козацької, ліричної пісень; пентатоніки, так званого гуцульського ладу (IV і VI підвищені щаблі у мінорі); звукозображальних елементів – імітації гри і звучання народних інструментів – сопілки, козацьких фігурацій у струнній групі симфонічного оркестру тощо.

«Вечорниці» П. Ніщинського відіграли визначну роль у становленні музично-театрального мистецтва України, вони є не тільки складовою драми Т. Шевченка «Назар Стодоля», але й отримали самостійне сценічне життя.

### **3.2. Хорова драматургія опер С. Гулака-Артемівського, П. Сокальського**

#### **3.2.1. «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського**

Перша українська опера – «Запорожець за Дунаєм» (1862) Семена Гулака-Артемівського (1813-1873) за жанром лірико-комічна. Сюжет та лібрето створено за допомоги відомого історика М. Костомарова. На думку Л. Корній, С. Гулак-Артемівський поєднав «серйозне з комічним». Дослідники, зокрема, І. Драч, вбачають деяку схожість з «Викраденням з сералю» В. А. Моцарта, «Італійкою в Алжирі» Дж. Россіні, але національні образи, українське історичне тло й музика опери надали творові яскравої національної самобутності.

В оперному творі відбулося поєднання реалістичних і романтичних тенденцій, а новаторською ознакою стала народність опери «Запорожець за Дунаєм». Передмовою до опери стала історія козацтва, Запорізької січі. Історичне тло опери пов'язано з прагненням козаків, що жили після знищення Запорізької січі під протекторатом турецького султана, повернутися додому. Із минулим зв'язана і розповідь Івана Карася по стару матір – Козацьку січ, а пісня «Летів орел» – типовий для українського романтизму мотив туги. Через історичну тематику композитор розкриває прагнення українського народу до свободи, любов до Батьківщини. Це

пов'язано з тим, що історичну українську оперу на той час було поставити неможливо. Тому таке ідейне спрямування С. Гулак-Артемовський втілює в лірико-комічному жанрі.

Романтичні тенденції:

- Ідеалізація образу султана.
- Яскрава народність.
- Національна виразність музики, опора на фольклорні джерела, міську пісню-романс.

Особливості драматургії. В опері чотири сюжетні лінії:

- Лірична (Оксана й Андрій).
- Комічна (Карась і Одарка).
- Народна.
- Східна (Султан і його слуги).

Через ліричну сюжетну лінію проводиться патріотична ідея опери, бо молоді хочуть втекти додому. Андрій і Оксана беруть участь у кульмінації проведення патріотичної ідеї опери – лірико-піднесеному аріозо Андрія з хором «Блаженний час», яке ще отримало назву Молитви за Україну, та радісно-танцювальному фіналі оперного цілого – «Там за тихим, за Дунаєм» – хор, Оксана, Іван Карась, Одарка.

У комічній лінії Карась змальований не тільки як любитель випити й погуляти, він козак – патріот («Летів орел»). Саме він пішов до султана, щоб домогтися звільнення українців для повернення додому.

Народна лінія – вперше створений образ народу. Хор в опері є провідником патріотичної лінії. Ментальність українського народу виявлена в хорових побудовах:

- Працьовитість, прославлення трудівників (хори а cappella «Ой збирайтесь працювати», «Хто працює той і має»).
- Туга рідним краєм, любов до Батьківщини («Рідний край ми споминаєм»).
- Віра в Бога («Блаженний день»).

- Вміння не тільки працювати, але й святкувати («Там за тихим, за Дунаєм»).

Для хорів характерно використання прийомів народної музики: ладових особливостей, варіаційного методу розвитку, плавності голосоведення. Мелодика, створена С. Гулаком-Артемовським, нагадує фольклорні зразки і є одним з основних засобів музичної виразності в опері «Запорожець за Дунаєм». Композитор перевтілює стилістику українських духовних кантів. Так, початок хорів у першій-другій діях близький до канту «Веселися, горний Сіоне». Фактура цих хорових побудов кантового типу. Хори у першій та другій діях мають один і той же музичний матеріал, але на різні тексти відповідно до розвитку оперної драматургії. Драматургічна функція хорів – жанрово-побутове тло.

#### Приклад № 5

Andante *p* *rall.*

S. *p*

A. *p*

Т. *p*

В. *p*

Ой зби-рай-тєсь пра-цю - ва - ти, зо - ло - ту - ю\_ни-ву жа - ти

Andante *p* *rall.*

У третій дії хор – народ – стає активним учасником подій «Нас сьогодні сповістили» (*G-dur*). Це перший в українській музиці зразок оперно-хорової сцени з розподілом хорового чинника на групи, що по-різному реагують на те, що їх зібрали слухати фірман султана («Чорноморця там піймали» – жіночий хор, «Доля вже його така» – чоловічий склад хору). Якщо жінки діляться новинами (композитор застосовує шістнадцяті

тривалості і силабіку для характеристики жіноцтва) і співчують козакові, чоловіки – більш стримано висловлюють свої думки і почуття. Драматургічна функція – дієво-динамічна (Приклад № 6 – див. Додаток).

Аріозо Андрія з хором «Блаженний день, блаженний час» (*C-dur*) – молитовно-просвітленого характеру. Фактура хору – хоральна, в оркестровій партії «чутно» бандурні пасажі. Драматургічна функція – молитовна.

Фінал опери «Там за тихим, за Дунаєм» (*D-dur*) – радісно-піднесеного, танцювального характеру. Швидкий темп, яскрава динаміка, секстові і терцієві втори у жіночого хору, октавні стрибки у басів, розмаїті ритмоформули, зручні теситурні умови сприяють створенню образу народу, окриленого надією на повернення до України. Хор – народ підтримує героїв опери, які по черзі висловлюють свої почуття з такої неочікуваної радісної розв'язки сюжету. Драматургічна функція – дієва.

#### Приклад № 7

S. *ff*

A. *ff*

T. *ff*

B. *ff*

Там за ти-хим за Ду - на - ем на зем - лі єсть бо - жий\_ рай.

Таким чином, завдяки хоровим побудовам С. Гулаком-Артемовським створено образ українського народу. Хорова драматургія оперного цілого вибудована від туги за рідним краєм до святкування отриманої волі й повернення до України.

**Підсумовуючи**, зазначимо наявність у музично-сценічному творі розосередженої української оперно-хорової сюїти, що містить хори з першої та третьої дій опери. Драматургічні функції хорового чинника в опері «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського наступні:

- дієва («Там за тихим, за Дунаєм»);
- дієво-динамічна («Нас сьогодні сповістили»);
- жанрово-побутове тло (хори *a cappella* «Ой збирайтесь працювати», «Хто працює той і має», позасценічні, залаштункові хори);
- молитовна («Блаженний день»);
- патріотична («Там за тихим, за Дунаєм»).

### **3.2.2. «Осада Дубно» П. Сокальського**

У доробку Петра Сокальського (1832-1887) декілька оперних творів: «Мазепа» (1859, за О. Пушкіним), та дві опери за М. Гоголем: «Майская ночь» («Утопленниця», 1862-1876), «Осада Дубно».

Перша українська історико-героїчна опера «Осада Дубно» написана за повістю М. Гоголя «Тарас Бульба» на лібрето автора. На думку Т. Казначеевої, оперу композитор почав писати 1876 р., завершив у Одесі 1878. Перша редакція була видана В. Бесселем (СПБ, 1884), друга – М. Іполітова-Іванова — під назвою «Андрій Бульба» теж у В. Бесселя (СПБ, 1905) вже після смерті композитора [32, с. 26]. Є відомості про одну-єдину постановку «Осади Дубно» П. Сокальського у Харкові силами аматорів.

П. Сокальський в листах до Н. Бороздіна [72, с. 18] підкреслював, що лібрето треба писати українською мовою, але після указів 1863 і 1876 рр. про заборону видання україномовних творів розумів, що він ніколи не зможе опублікувати оперу. За основу лібрето слугують перші дев'ять розділів повісті М. Гоголя. Всі герої опери, на відміну від повісті, отримали імена. Зокрема, дружина Тараса – ім'я Катерина, панночка стала Урсулою, її служниця – Аглаєю тощо. Г. Самойленко зазначає, що «Висуваючи на

передній план історію кохання Андрія, П. Сокальський, слідуючи за гоголівським сюжетом, показує паралельно і Тараса, Остапа, запорожців, а також козацтво, яке брало участь у житті Запорозької Січі та в бойових операціях, зокрема в облозі Дубна, де зосередилися польські війська» [72, с. 20]. Як підкреслює І. Куриляк, «Звернення композитора до героїко-патріотичної тематики в час активного національного гніту стає своєрідним культурним викликом чинній владі» [50, с. 71]. Боротьба українського народу за волю, вбивство батьком сина-зрадника обрані композитором в якості концепції оперної драматургії. П. Сокальський прагнув повною мірою зобразити незламний дух українського народу в боротьбі за волю.

Образ головного героя Тараса Бульби в опері нерозривно пов'язаний з козацтвом, з народом, він є одним з рушіїв оперної дії. Підкреслюючи його зв'язок з народом, П. Сокальський часто його появу на сцені підсилює звучанням хорового масиву. Композитор підкреслював, що «побутовим сценам, – всупереч доктринерам, які лицемірно проповідують, що вони затримують хід драми, – я надав особливого значення, бо лібрето Тараса Бульби є передусім героїчний епос, і драма в ньому – епізод, що набуває драматичного змісту тільки при повному освітленні його побутовим життям» [34, с. 202].

Жанрово-побутові народні сцени з I дії написані композитором задля створення картини мирного життя українського села. Після оркестрового прологу звучить хор поселян «Ой, как выйдем на зеленый луг», витриманий у стилі народно-підголоскової поліфонії.

#### Приклад № 8.

The image shows a musical score for the song "Oy, kak vyidem na zelenyy lug". It consists of two staves. The top staff is for the voice (V.) and the bottom staff is for the piano accompaniment. Both are in the key of D major (two sharps) and 4/4 time. The tempo is marked "Allegro animato". The voice part begins with a piano (*p*) dynamic and the lyrics "Ой — как выйдем на зеленый луг,". The piano accompaniment also starts with a piano (*p*) dynamic and features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

Побудована за принципом поступової динамізації сцена переростає у наступну, вже танцювальну, де звучить жартівлива народна пісня «Ой, варила горлиця лободу». Українські пісенно-танцювальні інтонації пронизують сцену за рахунок терцієвої втори, унісонів, IV підвищеного щабля в мінорних фрагментах тощо. Приклад № 9.

51 **Темпо I**  
*mf*

S. Ой варила горлиця лободу да посла лаго лубя пово ду.

A. *mf*

T. Ой ва - ри - ла гор лиця лобо ду. да по - сла - ла го - лубя пово ду.

B. *mf*

**Темпо I**  
*sf mf sf*

Спірання П. Сокальського на фольклорні зразки проявилось в II дії у сцені відпочинку козаків у корчмі. Запорожці співають дві обробки народних пісень «Ішов Гриць», а згодом – «Ой, хто п'є, тому наливайте», де композитор застосовує унісонне або терцієво-секстове звучання чоловічого хору. Окрім того, вигуки окремих козаків, які закликають до тієї чи іншої дії, відтворюють принцип персоніфікації яскравих персонажів, надання їм і, загалом чоловічому хору, дієвої функції.

Надалі, в опері цей принцип яскраво проявився в сцені запорізької ради з другої дії, де задіяні чоловічий склад хору, який поділений композитором на два табори, окремою групою є три старійшини, Кошовий і Тарас Бульба. Незадоволені діями Кошового, козаки виступають проти його бездіяльності.

Драматургічна функція хору – динамічно-дієва. Пунктирний ритм в оркестровій партії слугує важливим чинником у створенні героїчного характеру. Наскрізний розвиток оперно-хорової сцени з почерговим вступом хорових партій, застосуванням висхідних запитальних інтонацій та тональних зрушень (*b-moll – h-moll*) сприяє створенню потужної козацької сили, що обирає керманича.

### Приклад № 10

**1 ГРУППА ЗАПОРОЖЦЕВ** *mf*

В. *mf*

Что здесь слу-чи-лось? Что та-ко-е?

**2 ГРУППА ЗАПОРОЖЦЕВ** *mf*

В. *mf*

На что сы-ва-ют за-по-рож-цев?

Хоровий чинник отримує головну, дієву роль як в сцені козацької ради, так і всієї оперної дії. Проте, композитор надає йому й функцію коментатора, зокрема, в сцені «розповіді про події на Україні» чоловічий хор стверджує думки, висловлені Остапом і Тарасом: «Ужасно! Настала тяжка пора». Заключний хор другої дії «Есть защита для Отчизны» є могутньою

кульмінацією.

Приклад № 11.

Інтонаційна сфера хору ґрунтується на мелодії української народної пісні «Гей, не дивуйте, добрії люди» (пунктирний ритм, квартовий рух вниз із поступовим заповненням). Саме через неї композитор в подальшому в опері розкриває мужність і рішучість образу Тараса Бульби. Героїкою сповнена хорова партитура – від унісону в першій частині (*f-moll*) до закличних інтонацій в середній (*F-dur*) зі звучанням чоловічих голосів у високій теситурі. У другому періоді середньої частини (*a-moll*) з’являються тривожні інтонації, а генеральною кульмінацією є реприза (*c-moll*), де маршовість свідчить про готовність вибороти волю. Митець створив розгорнуту оперно-хорову сцену з персоніфікацією хорових груп і діалогами між ними.

П. Сокальський прагнув до розкриття конфлікту на інтонаційному рівні, тому у III дії репрезентовано польський табір.

Якщо показ українців створювався за рахунок оперно-хорових сцен, то поляки презентовані більше сольними номерами. III дія стає, на думку І. Куриляк, «своєрідним ліричним центром опери» [50, с. 75]. Увага прикута до доньки польського воєводи Урсули та Андрія, а служниця Аглая, католицький Патер і хор формують тло, на якому відбувається розгортання оперної дії. Інтонаційний код польської музики відчутний як в каватині Андрія «Красавица панна» (вальсовість у поєднанні з оркестровими фігураційними побудовами), так і в хорі городян «Горе, горе нам» (акордова

фактура нагадує католицький хорал).

I картина III дії – «Молитва» – являє собою оперно-хорову сцену, де на тлі залаштункового хору звучать благання панни Урсули.

Приклад № 12.

**Allegretto con moto**

S. *p* О Бо - же, Бо - же, за что на смерть, на смерть

A. *p* О Бо - же, Бо - же, за что на смерть, на смерть

T. *p* О Бо - же, Бо - же, за что на смерть, на смерть

B. *p* О Бо - же, Бо - же, за что на смерть, на смерть

**Allegretto con moto**

*p* *legato*

Л. Архимович вважає, що українська опера П. Сокальського «Осада Дубно» є немов би проміжною ланкою між операми російських авторів на українські сюжети й власне українськими операми.

**Підсумовуючи**, підкреслимо, що, створюючи образ українського народу та його окремих представників, П. Сокальський спирається на вітчизняний фольклор, інколи використовує мелодику та ритмоформули, цитати або окремі інтонації. В опері хоровий чинник отримує такі драматургічні функції:

- жанрово-побутове тло (перша дія);
- динамічно-дієва (сцена виборів кошового);
- коментатора (репліки під час розповіді про Україну);
- молитовна, функція тла (третя дія).

Також наявними є дві розосереджені оперно-хорові сюїти, що репрезентують український і польський табори.

### 3.3. Драматургічна роль хору в операх М. Аркаса, А. Вахнянина

#### 3.3.1. «Катерина» М. Аркаса

Лірико-психологічна побутова музична драма «Катерина»<sup>3</sup> (1891, прем'єра – 1899, Москва) М. Аркаса (1862-1909) – перший оперний зразок, створений за однойменною поемою Кобзаря. Вже у назві опери є заявка на те, що в творі все (в тому числі й хорові сцени) має бути підпорядковано розкриттю образу Катерини, адже наскрізною лінією музично-сценічного твору є трагедія покритки.

*Зав'язка конфлікту, експозиція головних дійових осіб* – Катерини, Андрія<sup>4</sup>, Івана та сільської молоді відбувається у першій дії опери М. Аркаса. Друга дія репрезентує наступну фазу експозиції й першу стадію розв'язки оперної дії – батьки виганяють Катерину з дому.

Третя дія є *драматичною кульмінацією оперного цілого*, де героїня не витримуючи страждань, що випали на її долю, за ремаркою автора, кидається в ополонку – *розв'язка конфлікту*.

Відбиваючи традицію поєднання декількох жанрових концепцій в оперному цілому, лірико-психологічна музична драма М. Аркаса побудована на основі складного сплетіння сюжетних ліній. Поєднання таких типів структури, як номерна та наскрізної дії, свідчать про розвиток композитором романтичної традиції.

Хорова сцена з першої дії (№№ 5-7), а саме її початок – хор дівчат «Ой на горі, на горі» (*G-dur-C-dur, Moderato*), нашаровується на закінчення дуету-незгоди Андрія й Катерини. Композитор створює хорове тло *ppp*. Триголосне звучання хору дівчат, що розпочинається а *capella*, а згодом – за підтримки оркестру, з гнучкою, виразною мелодикою, сповнене терцієвими вторами нагадує фольклорні зразки.

#### Приклад № 13

<sup>3</sup> Основні положення підрозділу висвітлені в публікації № 9 Списку літератури.

<sup>4</sup> Образ сільського хлопця Андрія, закоханого в Катерину, був введений до лібрето опери задля створення любовного трикутника.

ХОР ДІВЧАТ

**Moderato**  
*ppp*

S. Ой на го-рі, на го-рі, ой на го-рі, на го-рі

A. *ppp*

**Moderato**  
*pp*

«Незримо» звучання жіночого закулісного хору «Вечір вечоріє! Гей, збирайтесь, дівчатонька, на вулицю» композитор протиставляє невеселим роздумам героїні.

#### Приклад № 14

S. *P* Ве - чір ве - чо - рі - є, ве - чо - рі - є!

A. *P*

*pp*

Функцію зв'язки як у сценографії – дівчата виходять на сцену, так і в розвитку хорової драматургії – підготовці до появи парубків, виконує епізод речитативного плану – діалоги Катерини з Оксаною й Одаркою. Схвильована Катерина не хоче йняти віри повідомленню Андрія про те, що москалі йдуть в похід і питає подруг чи правдива ця новина. Та Оксана, не розуміючи розпачу Катерини, весело зазначає про наявність своїх парубків. І як доказ, за ремаркою композитора *attacca*, здалеку чути спів

парубочого хору «Гей! По синьому морю хвиля грає» (*a-moll, Maestoso*, № 6)

На тлі залаштуноквого звучання мужнього чоловічого хору про славних запорожців Одарка запрошує Катрю на вулицю й пропонує зустріти хлопців веснянкою «Ой в неділю раненько» (*A-dur, Allegro*). Єднальною ланкою до виходу парубків на сцену та їх привітання «Здорові, дівчата, здорові!» (*Allegro moderato*) є 11-титактовий епізод жіночого хору «Ой там, на дзюбу» (*F-dur, Poco meno mosso*). Далі до сільської вулиці приєднуються музиканти й солдати, а передусє їх появі веселий діалог парубків та дівчат з приводу наступних розваг – танців. Таким чином, драматургічні функції як жіночого, так і чоловічого хорів становлять, з одного боку, характеристику дівчат і парубків, з іншого – жанрово-побутове контрастне тло, на якому відбувається розгортання драматичної дії оперного цілого. М. Аркас творчо продовжив традицію М. Лисенка, запроваджену в операх «Різдвяна ніч» й «Утоплена», створивши узагальнений образ сільської молоді.

Кульмінаційним моментом цієї розгорнутої оперно-хорової сцени є два хори, де дівчата й парубки об'єднуються, створюючи мішаний склад хорового масиву. Перший з них – «Гей, хлопці, дівчата» (*C-dur*) – випромінює радість буття, оспівування краси рідної природи (Приклад № 15 – див. Додаток)

У наступному хорі – «О краю мій рідний» (*Maestoso*) – сповненому гордості, патріотичних почуттів – проводиться важлива для Т. Шевченка паралель: рідний край – рай: «де краще є в світі над тебе, мій раю!» (Приклад № 16 – див. Додаток).

Фермата на паузі має функцію вододілу, бо хорова репліка «А ну-мо, заграйте, музики» природно призводить до танцювальних розваг (№ 7 – Козачок, *Allegro*). Після запального танцю на сцену виходить Іван і за принципом контрасту відбувається зустріч закоханих (№ 8), спочатку напружена, згодом, після обіцянки Івана, що Катерина стане йому за

дружину, радісна. Своєю надією на майбутнє щастя Катря ділиться з подругами Оксаною й Одаркою, а поява на сцені засмученого Андрія створює квінтет *a cappella* (№ 9, *Meno mosso, con passione*). Дівчата радіють добрим новинам, Андрій жаліє Катерину й не довіряє Івану, а останній впевнений, що похід дасть йому можливість позбутися всіх турбот. Оркестрова зв'язка призводить до сполучення квінтету з мішаним хором дівчат і хлопців, повертаючи ліричні настрої милування красою природи «Зійшов уже місяць ясний» (*Sostenuto*). Саме квінтет солістів з хором стає фінальною крапкою першої дії оперного цілого.

Безперервності в розвитку оперно-хорової сцени з першої дії М. Аркас досягає за рахунок гнучкого тонального плану й темпоритму, використання різних складів хорового чинника, сценічних та поза-сценічних хорових побудов, контрастного зіставлення сольних і хорових епізодів, тембрового розмаїття.

У третій дії композитор барвами чоловічого хору змальовує образ солдат, що йдуть в похід під проводом офіцера – Івана (№ 17, передфінальний). Крізь снігові намети шкандибає боса, в подертій свитині Катерина (№16). Її страждання М. Аркас майстерно передає в трагічному аріозо «В проклятий час-годиньку». Поступово визріває рішення Катерини покінчити зі стражденим життям, і в колисковій «Спи, мій любий» вона прощається з сином. Після оркестрової картини снігової заметілі здалеку чути маршові інтонації й пісню солдат «То ли не березка, то ли не кудрява», що є уособленням кривдників-москалів, проти спілкування з якими застерігав українських дівчат Т. Г. Шевченко на початку поеми.

Катерина, яка в знеможі заснула, чує барабан і з надією побачити коханого схоплюється. Її схвильовані репліки нашаровуються на початок закулісного хору (*Tempo di Marcia, g-moll*). Ілюзію поступового наближення солдат М. Аркас досягає за рахунок того, що перші чотири

такти чоловічого хору «То ли не березка, то ли не кудрява» звучать за кулісами, а наступні – «то ли не девчонка, то ль не молодая» – на сцені.

### Приклад № 17

The image shows a musical score for a piece titled "Tempo di Marcia". It consists of three staves. The top two staves are for vocal parts: Tenor (T.) and Bass (V.). The Tenor part has the lyrics "То ли не девчонка, толь не молодая" and the Bass part has "Толь не молодая". The piano accompaniment is on the bottom staff, marked with a forte (*ff*) dynamic and the tempo marking *marcatissimo*. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The music is in a march-like style with a strong, rhythmic accompaniment.

За принципом корінного контрасту хвацька пісня солдат звучить після драматичної колискової й оркестрового епізоду снігової заметілі, що підсилює трагізм ситуації й відповідає романтичній традиції.

Радість Катерини від зустрічі з Іваном змінюється на розпач – коханий проганяє її. Наче у відповідь на благання Катерини до москалів, щоб вони взяли с собою сиротину, за законами арочної драматургії знову б'є барабан і солдати ще завятіше заспівують більш насичений гармонічно, мажорний варіант пісні (Tempo di Marcia, G-dur), що закінчується зневажливим сміхом. Протиставляючи благальні інтонації героїні скандованій фразі хорової солдатської пісні, М. Аркас розкриває конфлікт між сповненою стражденного кохання жіночою душею й безжальним, чужим світом, уособленням якого є бездушні москалі. Навіть введення до другої редакції опери партій першого і другого солдатів, які співчують героїні й засуджують вчинок Івана, не змінює загального враження від образу москалів. Не витримавши тяжких страждань,

понівечення свого кохання, зневаги батька до сина і принижень солдат, Катерина закінчує життя самогубством – кидається в ополонку.

**Підсумовуючи**, зазначимо, що хорові сцени опери відображують зміни в долі Катерини. У першій дії М. Аркас показав середовище, де зростала весела, замріяна Катерина, а в третій – інше – москалів, з якого вона обрала собі коханого, що зрадив її, відмовився не тільки від неї, а й від рідного сина. Таким чином, в опері є дві концентровані оперно-хорові сюїти: українська в першій дії, москальська – в третій.

Протиставлення образів української сільської молоді й москалів знайшло своє відображення на рівні хорової драматургії оперного цілого. Узагальнений образ сільської молоді, патріотично налаштованої, що радіє невибагливим розвагам, захоплюються красою рідного краю – раю, протиставлений образу кривдників-москалів, що принижують знесилену жінку з немовлям на руках. Композитор змальовує ці образи, зокрема, за допомогою інтонаційного шару національного мелосу, відповідно, українського та російського.

Драматургічні функції хорового чинника в опері «Катерина» М. Аркаса такі:

- жанрово-побутове тло («Ой на горі, на горі»);
- контрастне тло («Вечір вечоріє»);
- характеристика сільської молоді («Гей! По синьому морю хвиля грає» – парубки; «Ой на горі, на горі», «Вечір вечоріє» – дівчата);
- динамічно-дієва («Гей, хлопці, дівчата»);
- патріотична («О краю мій рідний»)
- персоніфікація образу москалів («То ли не березка, то ли не кудрява»)

### 3.3.2. «Купало» А. Вахнянина

Праця над першою оперою Галичини «Купало» А. Вахнянина (1841-1908) тривала понад двадцять років (з 1870) і завершилася 1892 року. Композитор плідно працював у хоровій царині, створював солоспіви, музику до драматичних вистав, зокрема, до драми Федора Заревича «Бондарівна». За життя автора опера «Купало» у повному обсязі не отримала сценічного втілення. Є відомості, що перша дія була поставлена в 1872 р. Вже у ХХ столітті, завдяки К. Студинському, який переслав партитуру М. Голинському (солісту Харківської опери), з 1927 року розпочалася постановочна робота над втіленням оперного твору А. Вахнянина на сцені на той час столичного театру. Відповідну постанову надав народний комісар з освіти М. Скрипник. Прем'єра опери відбулася 5 грудня 1929 року і в ній взяли участь видатні українські співаки: Марія Литвиненко-Вольгемут (Одарка), Михайло Голинський (Степан), Іван Паторжинський (Максим), М. Дніпровська (Галя), В. Будинкевич (Омар), Волинець (Муедзин), А. Васюта (посланець), М. Голухівська, Г. Підлісна, П. Калюжний (євнухи). Опера мала великий успіх, але постановка Харківської опери стала єдиною в Україні і тільки 1990 року, коли музичну редакцію оперного твору А. Вахнянина здійснив М. Скорик, «Купало» отримала друге життя спочатку у Львові, згодом у Києві, у Національній опері України<sup>5</sup>.

Дослідники розглядають «Купало» А. Вахнянина як музично-сценічний твір, що, з одного боку, знаменує завершення епохи співогри у галицькій музичній культурі, з іншого – є першою спробою до «професійного втілення оперного жанру» [17, с. 169]. Я. Горак виявляє в опері не тільки впливи ранньоромантичних німецьких опер, а й висуває тезу про спільність жанрових витоків [17, с. 168]. Мається на увазі традиція зінгшпілю, що була адаптованою в співограх композиторів перемишльської доби. Я. Горак у дисертації «Анатоль Вахнянин і становлення музичного професіоналізму в

---

<sup>5</sup> Першу редакцію опери А. Вахнянина «Купало» здійснив М. Вериківський.

Галичині (друга половина XIX – початок XX ст.)» підкреслює, що саме від німецьких романтиків А. Вахнянин обрав жанрову модель для опери «Купало» – німецький зінгшпіль, що був започаткований В. А. Моцартом, а далі отримав розвиток у творчості К. М. Вебера. На думку дослідника, з німецьким зінгшпілем «Купало» А. Вахнянина зближує структура (чотири дії), принцип «швидкого фіналу» з ансамблевими і хоровими номерами. Італійське оперне *bel canto* також вплинуло на стиль галицького композитора, що виявилось у сольних партіях опери «Купало», зокрема в арії Османа «І я любив колись». Оперний твір митця виявляє його надзвичайне мелодійне обдарування, хоча Я. Горак зазначає, що мелодиці не вистачає цілісності. Композитор створює теми або стилізовані до народних (хори з першої дії, балада Максима, аріозо Одарки), або наближені до європейської романтичної традиції (фінальний полонез опери).

Гармонічне мислення А. Вахнянина виявляє себе не стільки на акордово-функційному рівні, скільки на рівні ладово-тональному. Це стосується тонального плану як опери в цілому, так і окремих оперних сцен. Однією з характерних ознак композиторського стилю А. Вахнянина є часте застосування терцієвих тональних співвідношень, притаманних пізньоромантичній музичній мові, одним із різновидів таких тональних співвідношень є тональна перемінність (наприклад, на початку пісні «Ой йшли наші славні запорожці»). Я. Горак підкреслює, що продуманість тонального плану оперних сцен демонструє друга дія опери «Купало», а як особливість гармонічного мислення А. Вахнянина вважає застосування різновидів мінору для створення східного колориту у третій дії опери. Стосовно формотворення дослідник зазначає використання композитором як пісенних структур, так і дво-, тричастинних, а першу й другу дії опери, що отримали безперервний музичний розвиток, вважає зразком «тонкого відчуття структури» [17].

Опера «Купало» являє собою поєднання історичного й психологічного жанрових різновидів. Синтез цих компонентів дозволив А. Вахнянину

створити музично-сценічний твір, наближений до історико-психологічного жанру. В опері змальовано часи боротьби козаків з татарами у XVII ст. На українську село нападають татари й беруть у полон Одарку. У неї закохується паша Омар. Але дівчина не може забути коханого – Степана. На неї чекає смерть. Козак Максим, заради її спасіння розповідає, що виховав дитину, яку колись забрав у паші, і нею є Одарка. Опера закінчується примиренням і весіллям молодих. Лібрето оперного твору, створене композитором одноосібно, містить декілька сюжетних ліній:

- перша – протистояння козаків і татар;
- друга – кохання Одарки й Степана;
- третя – кохання паші Омара до Одарки;
- четверта – про спасіння дочки паші Омара – Одарки.

Дійові особи: Максим – старий запорожець (бас), Одарка – його дочка (сопрано), Галя – її подруга (альт), Степан – молодий козак (тенор), Омар – татарський паш (баритон), Селім – татарський імам (тенор). Русалки, козаки, татари, бранці – артисти хору.

Опера має чотири дії, де перша й друга – змалювання українського світу, третя й четверта – татарського. Перша дія – *експозиція* – обряд на Івана Купала, показ головних героїв Одарки, Степана, Галі. Друга дія – *зав'язка конфлікту* – напад татар на село. Третя дія – *контрекспозиція* – репрезентація татарського світу. *Кульмінацією* у четвертій дії є сцена, де Омар наказує вбити Одарку за її відмову. *Розв'язка* всіх сюжетних ліній твору – весілля.

Опера являє собою переплетіння декількох драматургічних ліній:

- обрядової (свято Івана Купала);
- героїко-визвольної (кульмінації другої й четвертої дій);
- любовної (пісня Одарки, дует Одарки і Степана);
- східної (третя дія).

А. Вахнянин створює індивідуальні характеристики героїв оперного твору, для чого пише достатньо розгорнуті за структурою оперні номери,

зокрема, аріозо Омара «І я любив колись...», пісню Одарки «Нема мені порадоньки», баладу Максима з четвертої дії. Динамізації оперної дії митець досягає завдяки ансамблям і хорам. Ансамблеві сцени найбільш важливої ролі набувають у третій дії опери, де герої знаходяться у полоні. Прикладом композиторської майстерності є квартет «Смерті, ах, смерті прошу».

Хоровий чинник опери «Купало» відіграє важливу роль у розвитку оперної драматургії. Засобами хорового співу створюються барвисті картини народного побуту за рахунок численних обрядових дій та пісень, колористичних прийомів хорового письма. Обрядову драматургічну функцію отримують хори «Гей на Івана...», «Палай, палай...», «Ходили дівоньки», дієву – «Ура, у бій», молитовну – «Під твій Покров...», «Пречистая Діво».

Перша дія змальовує Купальське свято і пов'язані з ним обрядові дії. Хор «Палай, палай, Купаленьку наш» (*Tempo di marcia, As-dur, 4/4*) звучить за лаштунками, ніби здалеку наближаються учасники дійства. Композитор створив мелодію, що нагадує зразки старовинних українських народних пісень і містить поступовий висхідний рух мелодії вгору, октавні унісони чоловічого складу хору.

#### Приклад № 18

**Tempo di Marcia**

Т. Па - лай, па - лай Ку - па - лонь - ку

В.

**Tempo di Marcia**

*mf*

А. Вахнянин, змальовуючи купальський обряд використовував різні склади хору та їх поєднання, досягаючи таким чином розмаїття тембрових барв. Хор «Ходили дівоньки, плавали лебідоньки» (*Allegro moderato, B-dur,*

2/4) написаний для мішаного складу у складній тричастинній формі. Розвиток музичного матеріалу у першій частині відбувається за рахунок фактурних, мелодичних і ритмічних модифікацій. Другій частині «Викупався Іван, скаламутив нам став» властиві чергування сольних епізодів (Галя) і хорових реплік, застосування контрапунктуючих підголосків.

У другій дії після любовного дуету Одарки і Степана, за принципом корінного контрасту, на село нападають татари. Хор «Ура, у бій» є кульмінаційною вершиною другого акту опери. Написаний в А-dur, з застосуванням октавних унісонів, терцієвої й секстової втори, квартових рухів, пружної ритмоформули  $\bullet \cdot \mathbb{J}$ , акордової фактури цей чоловічий хор нагадує козацькі пісні і втілює героїку в оперному цілому.

Третя дія репрезентує татарський світ. А. Вахнянин прагнув змалювати конфлікт між українцями й татарами на інтонаційному рівні. Це проявляється як у хорі татарських імамів (репрезентативна функція), що прославляють Аллаха за отримання перемоги за козаками, так і в ліричному аріозо Омара «І я любив колись...». Але східний колорит поданий композитором достатньо умовно.

Четверту дію розпочинає сцена, де три євнухи п'ють вино, а повз них на страту ведуть бранців, серед яких Одарка. Композитор застосовує принцип контрасту: веселощі, розваги євнухів – страждання українців, яких очікує смерть.

У третій і четвертій діях оперного цілого А. Вахнянин розкриває переживання Одарки і Максима, їх душевну боротьбу між коханням та самозреченням, що відповідає психологічній складовій жанру опери.

Я. Горак виокремлює три групи стосовно застосування хорового чинника в опері, кожна з яких репрезентує різнопланові художні образи й характери. Так, «перша група – це народно-обрядові хори, друга – релігійного характеру, третя – героїчного плану» [18 с. 11]. Саме ці групи хорів і створюють образ українського народу.

Безумовно, варто розподілити хорову складову опери й на такі угруповання, як хори, що є характеристикою українців, та хорові побудови, які розкривають образи татарського стану. Відповідно до окреслених образних сфер, хор в опері А. Вахнянина отримує різне драматургічне навантаження. Народно-обрядові хори I дії: «Гей, на Івана», «Гори, гори, купалонько», «Ходили дівоньки» створюють народно-побутові сцени, в яких змальовано, як зазначає Я. Горак, традиції купальських свят на Галичині. Отже, драматургічна функція – обрядова. Функцію контрастного тла отримують окремі репліки, зокрема Одарки («Серце близьке до плачу») під час звучання хору «Неси, мій віночок».

Фактура хорових побудов, переважно, акордова, чотириголоса, просякнута народно-пісенними інтонаціями. Композитор застосовує і поліфонічний виклад, зокрема, у почергових вступях чоловічого та жіночого складів у хорі «Ходили дівоньки», які накладаються один на одного, що створює відчуття наближення молоді. Динамізації темпо-ритму оперної дії сприяють імітаційні проведення у чоловічого складу і життєрадісних репліках жіночого («ха-ха-ха») у хорі «Гори, гори, купалонько», що, отримують яскравий розвиток і приводять до кульмінації народного гуляння. Драматургічна функція – дієво-динамічна, обрядова.

Релігійну, молитовну драматургічну функції отримали хори «І знову знак лихої долі», «Пречистая Діво», в яких передані страждання і моління українців завдяки хоральній фактурі, застосування альтерованих щаблів, надзвичайно виразної солюючої партії сопрано. На думку Я. Горака, «хори релігійного характеру слугують певною емоційною розрядкою наростаючого психологічного та дієвого конфлікту» [17, с. 83].

Динамізації оперної дії слугують героїчні хори («Ура, у бій»), в яких А. Вахнянин запроваджує маршові ознаки, зокрема, висхідні квартові інтонації, пунктирний ритм, гомофонно-гармонічну фактуру. Л. Корній зауважує бдизькість «до пісень-гімнів, типових для західноукраїнської музики ХІХ ст.» [44, с. 216]. Драматургічна функція – дієва.

Татарський табір охарактеризований у III дії, для чого композитор запроваджує речитативну, альтеровану мелодику з перемінним ритмом. Структурно ця дія являє собою арії, сольні номери різних дійових осіб, що перемежуються хоровими побудовами.

**Підсумовуючи**, підкреслимо, що, перша західноукраїнська опера «Купало» А. Вахнянина репрезентує різноманітні драматургічні функції хорового чинника:

- обрядову («Палай, палай, Купаленьку наш», «Гей, на Івана», «Ходили дівоньки»);
- дієво-динамічну, обрядову («Гори, гори, купалонько»);
- характеристику татарського табору (хор імамів),
- молитовну («Пречистая Діво»);
- дієву («Ура, у бій»).

Стосовно оперно-хорових сюїт в оперному цілому, зауважимо, наявність розосередженої української, та концентрованої – татарської.

Народно-побутові сцени опери «Купало» А. Вахнянина розкривають звичаї українського народу, його ментальні ознаки, зокрема, віру в Бога, вшанування традицій і стають тлом, на якому відбувається розвиток драматургії оперного цілого.

### **Контрольні питання до III розділу:**

1. «Вечорниці» П. Ніщинського як приклад першого втілення драми Т. Шевченка в музиці.
2. Особливості формотворення «Вечорниць» П. Ніщинського.
3. Драматургічна роль хору в опері С. Гулака-Артемівського «Запорожець за Дунаєм».
4. Виявити сюжетні лінії опери С. Гулака-Артемівського.
5. Хорова драматургія опери П. Сокальського «Осада Дубно».

6. Здійснити порівняльний аналіз лібрето опери «Осада Дубно» та літературного першоджерела, спираючись на статтю Г. В. Самойленко «Переробки повісті М. Гоголя «Тарас Бульба» в контексті українського національного руху другої пол. XIX ст. : лібрето опери П. Сокальського “Осада Дубно”».
7. Драматургія хорових сцен в опері М. Аркаса «Катерина».
8. Відмінності лібрето опери «Катерина» від поеми Т. Шевченка.
9. Драматургічна роль хору в опері А. Вахнянина «Купало».
10. Особливості втілення купальського обряду в опері А. Вахнянина «Купало».

### **Завдання до самостійної роботи:**

1. Охарактеризувати перші музично-театральні твори С. Гулака-Артемовського.
2. Переглянути фільм-оперу «Запорожець за Дунаєм» і визначити особливості сценічної постановки хорових сцен. URL:  
<https://www.youtube.com/watch?v=BnaJqTFlyzY>
3. Здійснити виконавський аналіз оперно-хорової сцени з III дії опери «Запорожець за Дунаєм».
4. Зробити інтонаційно-драматургічний аналіз хорових сцен опери П. Сокальського, що характеризують польський табір.
5. Вивчити музичні теми, надані в посібнику.

### **Обов'язкова література**

1. Архимович Л. Українська класична опера. Історичний нарис К. : Мистецтво, 1957. 311 с.
2. Белік-Золотарьова Н. А. Хорова драматургія опери «Катерина» М. Аркаса // Музикознавча думка Дніпропетровщини. Дніпро, 2020. Вип.18 (1). С. 26–39.

3. Вахнянин Анатоль / Л. Кияновська // Галицька музична культура XIX – XX століття: навч. посібник для вищ. навч. закл. Чернівці, 2007. С. 150–156.
4. Горак Я. Р. Анатоль Вахнянин і становлення музичного професіоналізму в Галичині (друга половина XIX – початок XX ст.). Дисертація на здобуття вченого ступеня кандидата мистецтвознавства. Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Рильського НАН України. Київ, 2003.
5. Гріневецький І. А. К. Вахнянин. Нарис про життя і творчість. К. : Держвидав. образ. мистецтва і муз. літ. УРСР., 1961. 32 с.
6. Історія української музики : [учб. посібник]. В 6 т. Т. II. Друга половина XIX ст. / ред. кол. тому Т. П. Булат (відп. ред.), О. С. Олійник, А. К. Терещенко. К. : Наукова думка, 1989. 463 с.
7. Казначеева Т. Петро Сокальський – перший український оперний композитор. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики. Харків, 2017. Випуск №46. С. 20–24.
8. Кияновська Л. Галицька музична культура XIX – XX століття : навч. посібник для вищ. навч. закл. Чернівці : Книги – XXI, 2007. 420 с.
9. Корній Л. Історія української музики. В 3 ч. Ч. 3 (XIX ст.) : підручник для вищ. муз. навч. закл. / [відп. ред. Г. Півторак]. Київ ; Нью-Йорк : М. П. Коць, 1996. 314 с
10. Куриляк І. І. Еволюція драматургічних функцій в українській опері: естетико-національний вимір: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 «Музичне мистецтво». Львів, 19 с.
11. Хорові сцени з опер українських композиторів XIX – початку XX століть. Хрестоматія з хорового диригування для вищих і середніх муз. учб. закладів. [упор. І. В. Шилова]. К., Муз. Україна, 1991. 256 с.

## Додаткова література

1. Кауфман Л. М. Аркас Нарис про життя і творчість. К. : Держвидав образ. мистецтва і муз. літ. УРСР., 1958. 131 с.
2. Загайкевич М. Музичне життя України другої половини ХІХ ст. Київ, 1960. 191 с.
3. Кияновська К. Вербицький Михайло // Галицька музична культура ХІХ – ХХ століття : навч. посіб. для вищ. навч. закл. Чернівці, 2007. С. 64–88.
4. Кияновська Л. Лаврівський Іван // Галицька музична культура ХІХ – ХХ століття: навч. посіб. для вищ. навч. закл. Чернівці, 2007. С. 89–93.
5. Королюк Н. Полум'яне слово Шевченка в музиці. Хорова творчість українських композиторів; ред. І. Коханик. Київ : Вид-во ім. О. Телеги, 1995. 198 с.
6. Самойленко Г. В. Переробки повісті М. Гоголя «Тарас Бульба» в контексті українського національного руху другої пол. ХІХ ст. : лібрето опери П. Сокальського «Осада Дубно» // Література та культура Полісся. Вип. 86. С. 13–62 URL : [file:///C:/Users/User/Downloads/Ltkpfil\\_2017\\_86\\_4.pdf](file:///C:/Users/User/Downloads/Ltkpfil_2017_86_4.pdf)

## IV РОЗДІЛ

### ОПЕРНО-ХОРОВА СПАДЩИНА М. ЛИСЕНКА

#### 4.1. Характеристика оперно-хорової творчості М. Лисенка

**М. В. Лисенко** (1842-1912) – основоположник української національної класичної музики. Синтез романтичних та реалістичних стильових ознак у музично-театральному доробку митця. Реалістичні ознаки виявляються у:

- зверненні до історичної тематики задля показу важкого становища українського народу, підкреслення його волелюбства і боротьби за волю.
- прагненні до правдивого відтворення народного побуту, народних характерів.
- сатиричній складовій опер «Енеїда» й «Андріашіада» як зразках викривального спрямування в оперній творчості митця.

Романтичні ознаки проявляються на рівні:

- звернення до героїчних сторінок української історії;
- втілення народно-національного колориту;
- створення у романтичному стилі національних героїчних образів на історичному тлі зі спиранням на фольклорне підґрунтя;
- виразної мелодики, де синтезуються фольклорні витоки з інтонаціями міської пісні-романсу й декламаційністю, притаманній живій українській мові;
- гармонії, якій властиві ознаки «загальноєвропейської романтичної гармонії» [44, с. 358];
- синтезу жанрових різновидів оперної спадщини:
  - героїко-історичної народної драми «Тарас Бульба» і великої французької опери епохи романтизму;

ліричної, побутової й комічної жанрових складових в опері «Наталка Полтавка»,  
ліричної, побутової, комічної та героїчної – у «Різдвяній ночі»,  
ліричної, побутової, фантастичної й комічної в опері «Утоплена»,  
ліричної, комічної та сатиричної в «Енеїді».

Митець звертався до створення опер упродовж творчого життя: з 1864 р. – «Гаркуша» до 1912 р. – «Ноктюрн». Оперна творчість М. Лисенка репрезентує творчий розвиток традицій національного музично-драматичного й оперного мистецтва, зокрема, вертепу, творів І. Котляревського і С. Гулака-Артемівського. Л. Корній підкреслює, що саме «у музично-театральній творчості М. Лисенка вперше *повною мірою сформувалася модель національної опери та її жанрові різновиди*» [44, с. 356]. Нові жанрові різновиди опер у спадщині М. В. Лисенка:

- героїко-історична народна драма «Тарас Бульба»;
  - лірико-комічна опера «Різдвяна ніч»;
  - лірико-побутова з фантастичними ознаками «Утоплена»;
  - опера-пародія «Андріашіада»;
  - дитячі комічні опери: «Коза-дереза», «Пан Коцький»;
  - дитяча фантастика опера «Зима і Весна»;
  - комічна опера з ознаками сатири «Енеїда»;
  - камерна опера «Ноктюрн» (опера-хвилинка);
  - «Чарівний сон» – опера-феєрія;
- «Гаркуша» – незакінчена, «Чорноморці» – оперета.

Визначимо чинники, що сприяли створенню класичного фонду української опери:

- Українська мова. М. Лисенко вважав, що національна мова відтворює головні риси ментальності української нації. Для його хорової творчості, зокрема й у операх, властивий синтез слова і

музики, бо музична інтонація спирається на мовний і народно-пісенний чинники.

- Музичне мовлення М. Лисенка характеризується опорою на жанрове різноманіття українського фольклору, зокрема, козацьких пісень, дум, національних танцювальних ритмів козака, гопака. В оперно-хоровій творчості композитора наявні стилістика кантів, інтонації міської пісні-романсу.
- В операх М. Лисенка створені яскраві національні характери, народні національні герої і колективний образ народу за рахунок проявів української ментальності. Народ втілений завдяки хоровому компоненту і представлений як важливий чинник у розгорненні драматургії оперних творів. Хор, відповідно, отримує різноманітні драматургічні функції: дієву, жанрово-побутову, коментаря, обрядову, молитовну тощо.
- Створення М. Лисенком народно-національних опер відбувалося за рахунок втілення національних сюжетів, тематика яких історична, народно-побутова, обрядов. Ознаки народно-національних опер яскраво виявилися в хорових сценах, де створювався колективний образ народу з його побутом, традиціями, звичаями й обрядами. Козацька Січ, що є символом української волі, представлена в опері «Тарас Бульба» є зразком масштабної оперно-хорової сцени.

Лірико-комічна опера «Різдвяна ніч», лірико-побутова фантастична опера «Утоплена», героїко-історична народна музична драма «Тарас Бульба» створені за повістями М. Гоголя.

#### **4.2. Драматургічна роль хору в операх «Різдвяна ніч» та «Утоплена»**

*«Різдвяна ніч»* М. Лисенка – перша українська опера без розмовних діалогів на чотири дії, створена за повістю М. Гоголя «Ніч перед Різдвом»

(лібрето М. Старицького). У третій редакції 1883 року (перша – 1873, друга – 1882) була здійснена прем'єрна постановка у Харкові. За жанром лірично-комічна, з героїчними мотивами. Автори відмовилися від фантастичної лінії сюжету і надали їй реалістичних ознак. В опері, на відміну від повісті М. Гоголя, відсутній Чорт, а Солоха представлена як спритна, кокетлива жінка. Політ до Петербургу відбувається уві сні Вакули під час оркестрової картини, коли Пацюк підкидає йому черевички від туркені. В опері репрезентовано Пацюка у народно-романтичного дусі як характерника, який переймається долею рідної країни. Таким чином, виникає типовий для українського мистецтва мотив туги за козацьким минулим, сповненим бойових подвигів і створюється героїко-патріотична лінія сюжету. Оперний конфлікт знаходиться у площині особистих стосунків між Вакулою й Оксаною.

У «Різдвяній ночі» завдяки хоровому чиннику надається характеристика народу, саме хоровий чинник є уособленням сільської молоді. Відповідно до назви й змісту в драматургії опери значна роль обрядових сцен. Л. Корній визначає музично-театральний твір М. Лисенка як «Оперу-колядку» [44].

Таким чином, в опері три сюжетні лінії:

- лірична;
- героїко-патріотична;
- обрядова.

Створений композитором обряд колядування позначений новаторськими ознаками. Хор під час виконання колядок поділяється на дві групи: парубочу й дівочу. Завдяки цьому створюються дієві обрядові народні сцени з персоніфікацією окремих груп, діалогами між ними тощо. М. Лисенко мислив обрядові сцени-колядування як фактор об'єднуючий, що сприяє цілісності першої й другої дій опери.

М. Лисенко вибудовує сцену в першій картині I дії відповідно до розгортання драматургії опери. Так, приспів колядки «Добрий вечір тобі,

пане-господарю» – «Радуйся» звучить у чоловічого складу хору за лаштунками, створюючи ефект поступового наближення парубків (4/4). Поява дівчат з колядкою «Чи дома, дома бідная вдова» (3/4) на тлі звучання колядки парубків створює яскравий контраст. Запровадження М. Лисенком поліпластовості й поліметрії сприяє створенню образів парубків і дівчат, що радіють життю, святкуючи Різдво.

Приклад № 19

**Andante poco moderato**

T. Ра-дуй - ся! Ой ра - дуй - ся, зем - ле

B. Ра-дуй - ся! Ой ра - дуй - ся зем - ле

**Andante poco moderato**

**L'istessi tempo**

S. Чи до-ма, до-ма, бід-на-я вдо-ва, сла - вен є-си

A. Сла - вен є-си, сла - вен є - си

T. За-сти-лай-те сто - ли,

**L'istessi tempo**

*pp*

The image shows a musical score for two pieces. The first piece, 'Raduy-sya', is in 4/4 time, marked 'Andante poco moderato', and features a male chorus (T. and B.) and piano accompaniment. The second piece, 'Chi doma, doma bidnaya vдова', is in 3/4 time, marked 'L'istessi tempo', and features a girls' chorus (S., A., T.) and piano accompaniment. The piano part of the second piece starts with a piano (*pp*) dynamic.

Контрастом до сцени залицянь Вакули до Оксани М. Лисенко вводить духовний кант величного характеру «Ой, дивнеє народження Божого сина», який співають дівчата під вікнами хати Оксани. Величний настрій колядки, її архаїчне звучання контрастує з емоційною сценою освідчення Вакули.

#### Приклад № 20

The musical score consists of three systems. The first system shows the vocal entries for Soprano (S.) and Alto (A.). The Soprano part begins with a rest followed by the notes G4, A4, B4, A4, G4. The Alto part begins with a rest followed by the notes E4, D4, C4, B3, A3. The piano accompaniment starts with a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a bass line in the left hand. The tempo is marked 'Andante religioso'. The vocal parts are marked 'poco p' and 'non forte'. The piano part is marked 'poco accel. f' and 'p'. The lyrics are: 'Ой див - не - є на - ро - джен - ня'.

Третя обрядова сцена в I дії відбувається в оселі Оксани, коли звучання колядки «Чи дома, дома бідная вдова» поступово перетворюється на жартівливу сцену народно-побутового характеру завдяки реплікам дівчат.

М. Лисенко, створюючи образні характеристики парубків і дівчат, надає їм індивідуалізованих ознак. Великого значення набувають діалоги між парубками й дівчатами, речитативні репліки, завдяки чому їх драматургічні функції треба визначити як обрядову й дієву.

У другій картині I дії композитор створює велику обрядову оперно-хорову сцену, до якої природно додаються сольні (пісня Одарки) й ансамблеві епізоди. Саме обряд колядування розпочинає другу картину опери. М. Лисенко й у цій картині звертається до поєднання двох різних колядок: «Ходив, походив місяць по небі» (*D-dur*, парубки) та «Ой співали три янголи» (*B-dur*, дівчата). Композитор таким чином продовжує створювати характеристику сільської молоді, надаючи дівчатам і парубкам, завдяки обранню відповідних колядок, індивідуалізованих ознак.

Приклад № 21

**Andante sostenuto**

T. Хо-див, по-хо-див мі-сяць по не-бі, сла-вен є-си!

B. Хо-див, по-хо-див мі-сяць по не-бі,

**Andante sostenuto**

*pp*

Зіставлення колядок, а згодом і контрапунктичне з'єднання дівочої колядки «Ой співали три янголи» з колядкою, що отримує значення лейттеми, «Чи дома, дома бідная вдова», яка звучить у парубків, сприяє створенню яскравої обрядової сцени.

Приклад № 22

S. Ой, спі-ва-ли-три ан-го-ли, в не-бо ле-тю-чи

A. Ой, спі-ва-ли-три ан-го-ли, в не-бо ле-тю-чи

T. Чи до-ма, до-ма бід-на-я вдо-ва, сла-вен є-си!

B. Чи до-ма, до-ма бід-на-я вдо-ва, сла-вен є-си!

Поступово завдяки жартівливим суперечкам між парубками й дівчатами, народним танцювальним ритмам сцена набуває ознак жанрово-побутової.

Приклад № 23

S. *f* Ов -ва! Ще по-ба-чим, чи - я візь-ме в нас?

A. *f* Ов -ва! Ще по-ба-чим, чи-я візь-ме

T. *f* За-ро-би-те ку-ла-ка ви, а - вжеж!

B. *f* А - вжеж! За-ро-би -те ку-ла-ка ви!

У другій картині хори молоді отримують, окрім дієвої й обрядової функцій на початку картини, драматургічні функції співчуття і підтримки, коли дають пораду Вакулі забути Оксану («Так, справді, на бік горе!») за її вимогу подарувати їй черевички цариці. Парубки й дівчата, підтримуючи Вакулу, знущаються над вимогами вередливої дівчини.

У II дії хор колядників бере участь і у розвитку комічної сюжетної лінії оперного цілого. Урочистий спів колядки «Ой радуйся, земле, син Божий народився» звучить біля вікон хати Солохи під час її переляканих реплік, бо вона тільки-но сховала своїх залицяльників у мішки. Таким чином, композитор створює яскравий контраст між величним хоровим звучанням і мелодико-декламаційними фразами Солохи.

III дія присвячена Пацюкові і, на думку Л. Архимович і М. Гордійчука, «позначена героїчно-піднесеним забарвленням, яке дещо випадає зі стилю цілого твору» [3, с. 102]. Але героїка, притаманна характеристиці цього образу, продовжить розвиток в опері і надалі.

Хори сільської молоді отримують велике драматургічне навантаження і в IV дії. Функцію співчуття до Оксани отримує хор дівчат «Не вмивайсь дрібними, не тужи, Оксано».

Хор-звістка парубків «Гей, жвавіше» повідомляє про повернення Вакули. А надалі драматургічна функція хору сільської молоді – коментар під час оповідання Вакули про його пригоди.

Л. Корній підкреслює, що в тій частині розповіді Вакули, де йдеться про Пацюка, «звучання хору парубків набуває героїчного характеру, а його інтонаційність наближається до героїчних пісень (“Гей, та й добрі ж запорізькі і життя, й звичаї”» [44, с. 370].

Фінал опери «Різдвяна ніч» являє собою розгорнуту оперно-хорову сцену. Радісний, піднесений настрій підкреслено митцем як в урочистому віншуванні хором сільської молоді Вакули й Оксани «Щасти, Боже, у здоровлі пана-господаря», так і в побудовах танцювального характеру, що опосередковано нагадує принцип побудови фіналу «Запорожця за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського.

М. Лисенко в «Різдвяній ночі» використав як низку народних колядок, зокрема: «Добрий вечір тобі, пане-господарю», «Чи дома, дома бідная вдова», «Ой співали три янголи», так і духовний кант «Ой, дивнеє народження Божого сина». Композитор створює хорову фактуру з ознаками, притаманними народному багатоголосю, застосовує підголоски, подекуди імітації, індивідуалізацію хорових партій. Колядки створюють барвисте тло для розвитку ліричної сюжетної лінії – стосунків коваля Вакули й Оксани.

Дві колядки набули функцій лейттем молоді, що здійснювала обряд колядування: «Добрий вечір тобі, пане-господарю» в I і II діях; «Чи дома,

дома бідная вдова» – в I дії. Виходячи з цього дослідники визначають «Різдвяну ніч» М. Лисенка як *оперу-колядку* [44, с. 370].

**Підсумовуючи**, окреслимо драматургічні функції хорового компонента в опері «Різдвяна ніч»:

- обрядова, дієва (колядки з I дії);
- функція співчуття (хор дівчат «Не вмивайсь дрібними, не тужи, Оксано»);
- жанрово-побутова («Ов-ва, ще побачим»);
- хор-звістка (хор парубків «Гей, жвавіше»);
- фінальна («Щастя, Боже, у здоровлі пана-господаря»);
- метаморфоза хорового чинника: обрядова функція колядки «Чи дома, дома бідная вдова» під час розгорнення драматургії оперної дії перетворюється на жартівливу сцену народно-побутового характеру;
- лейтмотивна («Добрий вечір тобі, пане-господарю», «Чи дома, дома бідная вдова»).

Підкреслимо наявність розосередженої оперно-хорової сюїти сільської молоді (хори I, II, IV дії).

«**Утоплена**» (1883) – друга опера за М. Гоголем. За повістю «Майська ніч чи Утоплена» письменника лібрето створив М. Старицький, і саме трупа цього видатного театрального діяча здійснила прем'єрний показ музично-сценічного твору у Харкові.

У лібрето М. Старицький і М. Лисенко запровадили народно-обрядову сферу, поєднавши реально-побутову та фантастичну сфери.

Дія відбувається в козацькому селі. Левко і Галя закохані і мріють про щастя. Під час побачення Левко розповідає про Панночку, яка втопилася в ставку через злу мачуху. Підчас вечірньої прогулянки Левко мимоволі стає свідком залицянь свого батька – Голови – до його коханої, і його погроз про те, що ніколи не дозволить синові одружитися з Галею. Левко вирішує

помститися і просить допомоги у товаришів. Розпочинається протистояння парубків і Голови та соцьких.

Левкові, який заснув на березі ставка, здалося, що він побачив Панночку і русалок і нібито знайшов мачуху-відьму. На відміну від гоголівської повісті, де записку про дозвіл на одруження дає Левкові утоплена – Панночка, в опері Писар сам пише записку від комісара до Голови, бажаючи догодити Горпині, і вкладає її до рук сплячого Левка. Переведення фантастичної сфери до реальної продовжує лінію, запроваджену в «Різдвяній ночі». Опера закінчується весіллям Галі та Левка.

Опера «Утоплена» на три дії, за жанром лірико-побутова, з фантастичними елементами.

I дія – *експозиція* головних персонажів і *зав'язка* конфлікту за рахунок традиційного трикутника: Левко, його кохана Галя та його батько – Голова, який теж залицяється до дівчини. Експозиція парубків і дівчат.

II дія – розвиток побутово-комічної лінії за рахунок показу загравань Писаря до Горпини, жартів парубків.

III дія – *контрекспозиція* фантастичного світу – Панночки, русалок. *Розв'язка фантастичного конфлікту* – гра в ворона, під час якої Левко знаходить мачуху-відьму. Повернення до реального світу відбувається, коли до руки сплячого Левка Писар вкладає записку від комісара з вимогою до Голови одружити молодят. Опера закінчується весіллям Галі й Левка – *розв'язка лірико-побутової сюжетної лінії*.

Хоровий компонент створює образи парубків, дівчат, соцьких, русалок. У ХХ столітті було здійснено декілька редакцій оперного твору М. Лисенка, найбільш відома – М. Вериківського і М. Рильського.

Оперно-хорова сцена на початку опери «Утоплена» є шедевром, що належить до скарбниці музичного мистецтва України. Розпочинає сцену чоловічий хор «Туман хвилями лягає», для якого властиві наспівна розлога мелодика, темп *Andante poco moderato*, тридольний метр (3/4), куплетно-

варіаційна форма, гармонічне й фактурне варіювання. Приклад №24

The musical score for Example 24 consists of three staves. The top staff is for Tenor (T.), the middle for Bass (V.), and the bottom for piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The tempo is marked *p* (piano). The lyrics are: "Ту - ман хви - ля - ми ля - га - є по сте - пу - ні - мо - му,". The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with some chords and melodic lines.

Контрастом до ліричного забарвлення хору парубків є радісне звучання дівочого хору «Ох і там за садом-виноградом» (другий розділ), що характеризується танцювальною мелодикою, дводольним метром (2/4) й темповим зрушенням, яке композитор зазначив ще у третьому куплеті чоловічого хору (*rosso più mosso*). Але зміна штриха з *legato* на *non legato*, застосування більш мілких тривалостей у жіночого хору сприяє не тільки зміні характеру, але й відчуттю пришвидченого руху.

#### Приклад № 25

The musical score for Example 25 consists of two vocal staves (Soprano S. and Alto A.) and piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The tempo is marked *L'istesso tempo*. The lyrics are: "Ох і там за са-дом ви-но - гра - дом, там, за са-дом зе - ле - ним,". The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with some chords and melodic lines.

Поєднання парубочого й жіночого хорів створює поліметрію, поліпластовість, яскравий образний контраст.

Заключний розділ сцени – весела зустріч молоді «Добрий вечір, дівчаточки! Здорові, козаченьки!» (*Allegro*, 2/4) – з народно-танцювальним тематизмом, квартовим рухом, діалогічністю, перегуками між жіночим і чоловічим складами хору, грою тембрів, вигуками «Гей!» і прискоренням темпу у русі до фіналу, що випромінює радісне світовідчуття.

Характеристика парубків надається в хорі *a cappella* «Та туман яром» (№ 8, 5/4) і танцювальному хоровому номері «Туман яром котиться, гулять хлопцям хочеться» (№ 9).

Якщо залаштунковому акапельному хору притаманна розлога мелодична лінія *Sostenuto*, унісони, що розшаровуються до чотириголосся, то другому – характерний для гуртового співу заспів соліста – Левка, *Allegro non troppo*, гопачковий ритм і дієва сценічна функція.

### Приклад № 27

The image shows a musical score for two sections: 'Solo' and 'Coro'.  
**Solo section:**  
 - Tenor (T.): Melody with lyrics: Ту-ман я-ром ко-тить-ся, гу-лять хлоп-цям хо-чень-ся,  
 - Bass (B.): Accompaniment.  
 - Piano: Accompaniment.  
**Coro section:**  
 - Tenor (T.): Melody with lyrics: Ой го-ре, го-ре не бі-да, гу-лять хлоп-цям хо-чень-ся хо-чень-ся  
 - Bass (B.): Accompaniment.  
 - Piano: Accompaniment.  
 Both sections include first and second endings.

Тембральним контрастом до чоловічого хору «Та туман яром» є дівочий – «Ой зав'ю вінки» (3/8), що є обробкою народної троїцької пісні. Хорова обробка М. Лисенка характеризується наявністю фрігійського забарвлення, народно-підголосковою поліфонією. Оновлення куплетно-варіаційної форми відбувається за рахунок появи підголосків, нових мелодичних ліній та індивідуалізації хорових партій.

Конфлікт між Головою і парубками уособлює хор «А в нашого Голови нема клепки в голові» (№ 13, *Allegretto giocoso*), заспіває який Левко у фіналі I дії. Приспів підхоплюють парубки на *ff*, рішучий характер підкреслений пунктирним ритмом і штрихом *non legato*.

Приклад № 28

The musical score consists of three systems. The first system contains the vocal parts: Tenor (T.) and Bass (V.). The lyrics are written below the vocal staves: "Ой на-бий бон - да-рю ста - ле-вий об-рuch всип\_йо-му хло-сту ще!". The second system contains the piano accompaniment, with both treble and bass clefs. The music is in a minor key and features a rhythmic pattern characteristic of a Ukrainian folk dance.

Цю пісню, що є лейттемою сатиричної характеристики Голови, композитор повторює в опері декілька разів наприкінці I та II дій (№№ 13, 19, 21, 23). Музичний матеріал її теж базується на гопачковому ритмі, як і парубочий хор «Ой гоп, таки-так» (№ 22, II дія). Отже, завдяки тому, що композитором неодноразово використана ритмічна структура цього народного українського танцю, Л. Корній вважає його лейтжанром опери «Утоплена».

Фінал II дії (№ 23) є сценою наскрізного розвитку, де відбувається сутичка парубків з Головою та його помічниками соцькими. Чоловічий склад хору має бути поділений на дві групи: парубки і соцькі, а хорова партитура набуває ознак поліпластовості. Швидкий темп, штрих *non legato*, а подекуди і *staccato* (репліки парубків «Ха-ха!»), надзвичайно чітка дикція і напружена сценічна дія, бо два непримиримі табори – парубки і соцькі – повинні створити бійку. Поєднання співацьких задач з акторськими вимагає від артистів хору професіоналізму високого ґатунку.

Драматургічна функція хорового чинника – дієва.

## Приклад № 29

T. Впе - ред! Впе - ред! Гу - шай-те бо ко - то - рий!  
 B. Ха, ха! У - їв - ся на - ві - же - ний!  
 V. Ха, ха! У - їв - ся на - ві - же - ний!

У III дії репрезентована фантастична сфера (№№ 26 – 28), тематизм її хорової складової наближений до обрядових пісень: русальних і веснянок, що виявляється в хорах русалок «Вже місяць над нами високо», «Ох і глупої пори» (Див. Додаток, Приклад № 30).

Русалки водять хороводи, співаючи обрядових пісень, де композитор застосовує в жіночому хорі «Вже місяць над нами високо» (*As-dur*, 6/8 – диригується за дводольною схемою), терцієві втори, гнучку мелодичну лінію за підтримки прозорого оркестру: флейти, кларнета, арфи. Дослідники підкреслюють, що М. Лисенко, змальовуючи фантастичних істот майже не обирає «стереотипні гармонічні засоби романтичної фантастики – збільшені й зменшені тризвуки, цілотновість, хроматизми тощо» [30, с. 208].

Гра у Ворона (№ 28) є відтворенням дитячої народної гри «Крук»<sup>6</sup> – кульмінація у змалюванні фантастичного світу, бо саме під час неї Левко упізнає мачуху-відьму.

Надалі М. Лисенко, відповідно до лібрето, у фіналі III акту повертає дію оперного цілого до реального світу. Знову звучать обрядові пісні – сумна дівоча, троїцька пісня «Гомін, гомін по діброві» (№ 29, *Andante poco moderato*).

<sup>6</sup> 1874 року М. Лисенко був в експедиції, де П. Чубинський зробив запис цієї народної дитячої гри.

Приклад № 31

S. *pp*  
Го-мін, го-мін по ді-бро-ві, бать-ко доч-ку у-би-ва-є.

A.

У процесі розвитку відбувається поєднання двох пластів: хору дівчат «Молодички прийдуть» і парубочого хору «Свята неділя, зелені свята» – трійцької пісні у виконанні чоловічого складу.

Приклад № 32

*Andante*

S. Мо-ло-дич-ки прий-дуть, бар-ві-но-чок зір-вуть

A.

T. Свя-та-я не-ді-ля, зе-ле-на!

B.

*Andante*

*mp* *f*

Ці хори отримують драматургічну функцію тла, на якому спочатку відбувається розмова про необхідність одруження Левка і Галі, а згодом створюється септет, до якого долучаються всі персонажі оперного цілого.

Таким чином, троїцька обрядова оперно-хорова сцена передусе й пов'язана зі щасливою розв'язкою.

Фінал оперного цілого містить прославні хори: «Честь тобі, пане Голово» (*Pomposo*) і «Слава нашим молодцям», який є завершальною крапкою у розвитку драматургії опери М. Лисенка «Утоплена».

**Підсумовуючи**, зазначимо, що саме хорові сцени надають яскраво національного колориту оперному творові М. Лисенка. Хоровий чинник уособлює сільську молодь, яка диференційована на парубків-козаків та дівчат, що сприяє створенню двох розосереджених оперно-хорових сюїт, відповідно, парубочої і дівочої.

М. Лисенко в «Утопленій» використав троїцькі та русальні пісні, запровадив хороводи, пов'язані зі святом Трійці (Зеленої неділі), втілив у хоровому звучанні особливості гуртового співу для характеристик різних груп дієвих осіб.

Драматургічні функції хору в опері «Утоплена» різноманітні:

- характеристика парубків («Та туман яром», «Туман яром котиться, гулять хлопцям хочеться»);
- характеристика дівчат («Ой зав'ю вінки»);
- дієво-динамічна («Добрий вечір, дівчаточка! Здорові, козаченьки!»);
- контрастне тло (хор дівчат «Молодички прийдуть» і парубочий хор «Святая неділя, зелені свята»);
- обрядова (троїцька обрядова сцена з III дії);
- дієва (сутичка соцьких і парубків у фіналі II дії);
- фантастична («Вже місяць над нами високо», «Ох і глупої пори»);
- прославна, фінальна («Слава нашим молодцям»);
- лейтмотивна (Ой, набий бондарю)

### 4.3. Хорова драматургія опери «Тарас Бульба»

«Тарас Бульба» (1880 – 1891) завершує оперну гоголівську тріаду М. Лисенка. За життя композитора оперний твір не здобув сценічного втілення, а перша постановка відбулася вже 1924 року в Харкові. Лібрето за однойменною повістю М. Гоголя створив М. Старицький. М. Лисенка цікавила, перш за все, боротьба українського народу за незалежність, за волю, історія козаччини. У лібрето відбувається драматизація повісті М. Гоголя за рахунок введення нового персонажу – кобзаря і створення наскрізного стрижня – героїко-патріотичного. М. Лисенко і М. Старицький відмовилися від трагічного фіналу гоголівської повісті – страти Остапа і Тараса. Навпаки, опера закінчується сценою штурму фортеці і закликами помститися за рідну країну, до загибелі ворогів. Разом з тим, М. Старицький звертається до мелодраматичного вислову, створюючи сцени переживань Андрія та його коханої Марильці. В сценах, що змальовують польське середовище є епізоди, що гальмують драматургічний розвиток, а Л. Архимович висловила думку про те, що ліричні сцени в лібрето М. Старицького йдуть нарівні з героїчними, в той час, як у М. Гоголя вони становлять другий план і підкорені основній ідеї. М. Лисенко, який з перших своїх театральних орpus'ів прагнув до героїчної тематики, був, вірогідно, змушений погодитися з таким трактуванням гоголівських образів через цензурні заборони.

Отже, лібрето опери М. Лисенка «Тарас Бульба» містить декілька сюжетних ліній:

- патріотичну;
- історичну;
- жанрово-побутову;
- ліричну.

Драматургічна побудова п'ятиактного оперного полотна відповідає змісту, закладеному в лібрето. Дія розгортається епічно, за рахунок показу

історичних подій боротьби українського народу за волю і переплетення цієї головної теми зі сценами побутовими, жанровими, ліричними тощо.

Першу редакцію опери М. Лисенка «Тарас Бульба» здійснили 1937 року композитори Л. Ревуцький, Б. Лятошинський та поет М. Рильський. Л. Ревуцький, додержуючись стилю М. Лисенка, зробив деякі перестановки і на авторському матеріалі створив нові епізоди: пісню Кобзаря з фіналу I дії, нові сцени в III дії та фінал опери; увів українські народні пісні «Коло млина, коло броду» (II дія, сцена прощання матері з синами), «Засвістали козаченьки» (з оперети «Чорноморці») у кульмінації III дії. Л. Ревуцький розширив лейтмотивну систему опери й переробив увертюру.

Б. Лятошинський відповідно до сучасного оркестрового стилю створив новий варіант оркестровки оперного твору М. Лисенка. М. Рильський опрацював мову опери, здійснив зміни у лібрето, що посилило героїчний бік музично-сценічного твору й наблизило до літературного першоджерела. Друга редакція 1954 року дозволила митцям створити більш струнку оперну партитуру, прибрати перевантаженість твору хоровими сценами.

Перша картина I дії опери «Тарас Бульба» М. Лисенка містить *експозицію* головних дійових осіб: Тараса, Остапа, Андрія; сил «наскрізної дії» та «контрдії» (сутичка народу з польськими комісарами); *експозицію* ліричної лінії – зізнання Андрія Остапові в коханні до польської панни.

Друга картина I дії – *контрекспозиція* – показ польського табору, польського світу, зокрема, Марильці, сцени якої з Андрієм трохи гальмують темпоритм оперної дії й знижують драматизм ситуації.

II дія репрезентує родину Тараса Бульби. Жанрові й танцювальні епізоди сприяють різнобічній характеристиці Тараса як батька, Остапа й Андрія та їхньої матері Насті.

III дія присвячена запорізькому війську. Монументальна хорова сцена – Вибори кошового – показує різні табори серед козацтва і надає характеристику Тарасу як сміливому, далекоглядному ватажку, який користується повагою серед вояків. Поштовхом до рішучих дій є поява

скривавленого посланця, який повідомляє про звірства польської шляхти. У підсумку запорізьке військо вирушає у похід.

IV дія – розкриття ліричної сюжетної лінії. Сцени з Марильцею, епізод благословення їх воєводою є *зав'язкою* другої лінії драми – зрада Андрієм Батьківщини, посвята його у польські рицарі. У боротьбі між обов'язком і коханням Андрій обирає особисте, що є логічним завершенням у створенні його образу: закоханий юнак на початку опери, потім польський рицар, наступний крок – зрада, коли він воює проти своїх.

У V дії оперного цілого відбувається рішуча битва між козаками й польським військом. Настає *розв'язка* основної сюжетної лінії – страта Тарасом свого сина – зрадника Андрія<sup>7</sup> й штурм Дубно.

М. Лисенко прагнув показати народ як одну з головних дієвих осіб оперного цілого. Драматургічна роль народних оперно-хорових сцен посилюється паралельно загостренню основного конфлікту опери – між українським народом і польською шляхтою: від епічних сцен біля Братського монастиря у I дії, через жанрово-побутову складову родинної атмосфери в оселі Тараса Бульби до центральних в розвитку хорової драматургії сцен: виборів кошового й битви під стінами Дубна.

Образ народу в опері показано багатопланово: це козаки, молодь, городяни, торговки, бурсаки, дівчата-покоївки, гості у хаті Тараса.

На початку опери (I дія) віряни виходять з церкви Братського монастиря на тлі дзвонів в оркестрі і звертаються до Кобзаря з проханням «Заспівай нам, старче Божий». Кобзар в українському романтичному мистецтві – знакова постать, що зберігає пам'ять про історію Батьківщини і надихає народ на визвольну боротьбу. В опері М. Лисенка Кобзар співає дві думи: «Ой, не чорна то хмара», що наближена до думи «Про Хмельницького і Барабаша» та «Ой кряче ворон сизокрилий». У другій думі Кобзар співає

---

<sup>7</sup> Вбивство батьком Андрія, який «продав своїх», сприймається як справедлива кара, високий етичний вчинок.

про наступ на православну віру, його заклик до боротьби за волю й славу гаряче підтримують запорожці.

Поява польських комісарів спричиняє спів Кобзарем жартівливої пісні «А мій батько орандар, чоботар», мелодика якої наближена до народних танцювальних зразків. Відстороненням слугує жанрово-побутова сцена, де торговки закликають купувати їхні товари, а бурсаки намагаються щось отримати безкоштовно, що спричиняє галасливу суперечку, яка створена за рахунок поліпластової фактури, частих метричних змін (2/4, 3/4, 2/4), достатньо швидкого темпу *Poco Allegro*.

Застосовуючи принцип контрасту, змальовано конфлікт між народом, що захищає Кобзаря, і польськими комісарами, які хочуть його забрати за антипольську думу. За задумом М. Лисенка, він мав втілитися на інтонаційному рівні, тому композитор протиставляє польську й українську інтонаційні сфери. У хорі польських комісарів (чоловічий склад) звучить характерний для полонезу тридольний метр і ритм полонезу. Драматургічна функція – репрезентативна.


#### Приклад № 34

The musical score for Example 34 consists of two systems. The first system is for vocal parts, with a Tenor (T.) and Bass (B.) line. The tempo is marked *Con moto*. The vocal line has a treble clef and a bass clef, with a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are: "Гей, бе-рїть його пся - ві - ру!". The piano accompaniment is in the bass clef, with a key signature of one flat and a tempo marking of *f* (forte). The second system is for piano accompaniment, with a grand staff (treble and bass clefs). The tempo is marked *Con moto*. The piano part features a complex rhythmic pattern with frequent changes in meter and a key signature of one flat.

Енергійні репліки хорових груп мішаного складу, що створює образ народу, який захищає Кобзаря, подані в чотиридольному метрі. Драматургічна функція мішаного хору-народу – дієва.

Друга картина I дії змальовує польський світ. Українські дівчата, що

служать покоївками, співають про свою тяжку долю в опочивальні Марильці.

За основу жіночого хору обрано українську народну пісню «Ой хилить, хилить буйний вітер калиноньку в полі» [3, с. 134]<sup>8</sup>. М. Лисенко створює майстерну обробку, застосовуючи особливості народного багатоголосся, куплетно-варіантну форму. Для розлогої мелодичної лінії, насиченої розспівами, розмаїттям ритмоформул (  ),

, композитор обрав темп *Moderato* і змінні розміри (6/4, 5/4, 6/4).

Початок жіночого хору в унісон згодом насичується дво-, триголоссям з застосуванням терцієвих і секстових втор, унісонних закінчень.

Змучені тяжкою працею дівчата є уособленням знедоленого українського народу.

#### Приклад № 35



The musical score for Example 35 consists of three staves. The top staff is for Soprano (S.), the middle for Alto (A.), and the bottom for Piano (P.). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 6/4. The tempo marking is *tr* (tristemente). The lyrics are: "Ох і хи-лить, хи-лить буй-ний ві-тер ка-ли-нонь - ку в по - лі,". The piano accompaniment features a steady bass line and chords in the right hand.

У II дії створена картина родинного свята в оселі Тараса Бульби. Яскравий початок М. Лисенко здійснив за рахунок хорових реплік гостей, згодом – яскравого хору «Слава нашим господарям» (*Andante maestoso*, № 12). Драматургічна функція хору – славильна (Приклад № 36 – див. Додаток).

<sup>8</sup> На відміну від Л. Архімович і М. Гордійчука, Л. Корній зазначає близькість «до ліричних народних пісень про важку долю» [44, с. 399].

Л. Корній підкреслює наявність фольклорної стилістики в хорівій партитурі: мелодичних зворотів, ладових особливостей, варіантного способу розвитку, особливостей хорового багатоголосся, а також застосування професійних засобів, серед яких – імітаційна поліфонія [44, с. 399].

Приклад № 37

S. Ой, дів-чи - на гор - ли - ця

A. Ой, дів-чи-на гор - ли-ця до ко - за - ка гор-неть-ся,

T. Ой, дів-чи-на гол - ли-ця до ко-за-ка гор- неть-ся, гор-неть-ся,

B. Ой, дів - чи-на гор - ли-ця до ко - за - ка гор - неть-ся,

Застосовуючи поліфонічну фактуру, М. Лисенко створює колоритне тембральне «мереживо», яке розпочинають тенори «Ой, дівчина горлиця, до козака горнеться», до яких спочатку доєднуються низькі чоловічі й жіночі голоси, згодом і сопрано. Танцювальний характер тематизму підкреслений застосуванням пунктирного ритму. Задля посилення національного колориту композитор обирає й народні танці – горлицю, метелицю, козак.

Рішення Тараса не чекати, а відразу їхати до Січі, бо «Там наука так наука!», викликають різні емоції: підтримку козаків, його дружина Настя «стоїть мов скам'яніла, Андрій – як у воду опущений, Остап, навпаки, розпалений» [60, с. 22].

Приклад № 38

**Tempo I**

T. Зго - да! Зго - да!

B. Мо - же з вас чкур - не хто з на - ми? Зго - да!

**Tempo I**

М. Лисенко створив образ матері, яка так довго чекала на зустріч із синами, а тепер у відчаї, що знову розлука, а серце віщує недобре. Ремарка М. Лисенко щодо виконавської манери Насті – «голосячи» [60] – відповідає характеру й інтонаційному наповненню партії матері Остапа й Андрія.

Фінал II дії (№№ 16 – 17) – Квінтет з хором репрезентує різні настрої героїв. Драматургічні функції хору – тло (за лаштунками, «Коло млину, коло броду, два голуби пили воду»), коментар («Ох, нещасна тая мати»), співчуття («Змертвіла господиня»).

III дія містить дві картини (четверту «Запорозька Січ» і п'яту «Запорозька рада»), де розкрита героїка Запорізької Січі.

Оркестровий антракт вводить до атмосфери козацького війська. Хор запорожців «Гей, не дивуйте, добрії люди» (*Allegro moderato, f-moll*, № 19) містить заклик до боротьби за волю й незалежність. За основу М. Лисенко обрав фрагменти тексту народної пісні. Чоловічий хор звучить монолітно і змальовує козаків як вояк, що прагнуть битися за визволення України. Створенню героїчного образу сприяє акцентуація, достатньо висока теситура, мелодика, що містить як пощабельний рух, так і стрибки, зокрема квартові, й оркестрова потужна підтримка.

Драматургічна функція – дієво-динамічна.

Приклад № 39

**Allegro moderato**  
*ff*

Т.  
Гей, не дивуй-те, добрі-і лю-ди, що на Укра-їні по-вста - ло.

В.  
Гей, не дивуй-те, добрі-і лю-ди, що на Укра-їні по-вста - ло.

**Allegro moderato**  
*ff*

Тарас Бульба висловлює недовіру до кошового, який не веде козацьке військо на бій з польською шляхтою. Репліки Тараса підбурюють козаків до рішучих дій.

М. Лисенко надає індивідуальні характеристики як хоровим партіям, так і окремим козакам, що запально доводять свою точку зору. Темоінтонації наближені до живої народної мови за рахунок використання народно-пісенних зворотів, створення мелодичної лінії відповідно до логіки побудови слова. Драматургічна функція – дієва.

Приклад № 40

Т.  
Прав-да! Прав - да! Ко-за - ку без сі-чі згу - ба,

В.  
Прав-да Прав - да Ко-за - ку без сі-чі згу - ба,

П'яту картину III дії, дослідники по праву визначають як «монументальну хорову фреску» [44, с. 400]. Її структура містить три розділи:

- скинення чинного кошового,
- вибори нового очільника,
- епізод з Посланцем і фінал, коли запорожці приймають рішення йти на битву з ворогом.

№ 21 – Запорозька рада – перший розділ, де відбувається скинення кошового, – представляє собою дієву сцену, де чоловічий хор поділено на два табори: прибічників старого кошового і його противників. Суперечки козаків і, разом з тим, їх єдність у питанні визволення Батьківщини яскраво передані М. Лисенком завдяки диференціації хорових партій, надання кожній індивідуальної характеристики, створення енергійних темо-інтонацій, переважно декламаційного характеру тощо.

#### Приклад № 41

The image shows a musical score for a vocal duet and piano accompaniment. The vocal parts are for Tenor (T.) and Bass (B.). The piano part is for the right and left hands. The score is in 4/4 time and B-flat major. The lyrics are: "Cho mu tak? Ne ho-chem! Chym, ka-zhity, nashko-sho - viy na-shko-div?". The piano part includes markings for *cresc.* and *ff*. The score is divided into three sections labeled I, II, and III.

Другий розділ – вибори нового кошового – демонструє демократичний устрій Запорізької Січі, коли хор козаків поділений вже на три табори (третій – Січові діди), які врешті-решт, дійшли згоди: «Волимо Кирдягу!». Трикратне запрошення Кирдяги очолити запорізьке військо і його відмови, передані у стриманих речитативах, створюють правдиву картину ритуалу обрання кошового. Запорожці переривають Кирдягу: «Годі там каверзувати...» і досягають його згоди. Яскравий контраст створює митець,

коли після бурхливих суперечок вступають Січові діди (баси), архаїка мелодичної лінії яких і суворі слова сприймаються як напуття (Grave).

Приклад № 42

Grave

V. *Grave* Зем - ля є - си, і о - дій - деш у зем - лю.

У відповідь Кирдяга дає клятву: «За Січ нашу матір, за Україну, за святую віру наложу я голову чесно». Завершує другий розділ славильний хор «Кошовому слава! Запорозжю й Україні слава!» (*Allegro non troppo, pomposo*).

Фінал III дії (№ 22) – третій розділ – розпочинається раптовою появою закривавленого Посланця, який повідомляє про звірства ляхів в Україні. Його розповідь переривають гнівні репліки запорожців.

Приклад № 43

S. *Allegro non troppo, pomposo* То не - мо - жли - ва річ!

V. *Allegro non troppo, pomposo* Що ти вер - зеш? То не - мож - ли - ва річ!

Козаки звертаються до Кирдяги з вимогою вести військо у бій. Після пристрасного речитативу козацького очільника завзято звучить пісня «Рушаймо всі» (*Allegro strepitoso*), яка своїм чеканним ритмом, пружною мелодикою, перегуками хорових партій відтворює героїчний характер,

властивий козацьким похідним пісням. В авторському варіанті саме цією піснею закінчувалася III дія.

Л. Ревуцький, створюючи редакцію лисенкового шедевра, скоротив цю похідну пісню, але додав іншу – «Засвістали козаченьки», обрану ним з незакінченої оперети М. Лисенка «Чорноморці», яка стала кульмінаційною вершиною драматургічного розвитку III дії у другій редакції опери.

#### Приклад № 44

The musical score for Example 44 consists of two systems. The first system includes a vocal line for Tenor (T.) and Bass (B.), and a piano accompaniment. The vocal parts are marked *ff* and sing the lyrics: "Ру-шай - мо всі! Ру-шай - мо". The piano accompaniment is marked *f* and features a rhythmic pattern of eighth notes. The second system continues the vocal parts and piano accompaniment. The vocal parts are marked *f* and sing the lyrics: "всі! Ря-туй - мо У - кра - ї - ну!". The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern. The score is in 6/8 time and B-flat major.

З. Юфєрова виявила в структурі п'ятої картини III дії ознаки сонатного *allegro* [87]. Дослідниця вважала, що об'єднуючим фактором у цій картині є оркестрова тема *f-moll*, для якої властиве багаторазове повторення, а згодом і варіювання коротких мелодичних мотивів. Основою головної теми композитор обирає акцентоване *ostinato* тоніки *f-moll*, що надає темі суворого характеру. Окрім того, згідно ремарки М. Лисенка, вона має й зображальну

функцію: «Якийсь запорожець свавільно б'є у склик на сполох», а початкове інтонаційне зерно споріднює її з першою поспівкою пісні «Гей, не дивуйте, добрії люди».

Побічна тема звучить в хорі «Клади клейноди» за підтримки оркестрової партії в доміантовій тональності (*C-dur*), що надало змогу вбачати у такому співвідношенні тем ознаки сонатного *allegro*. Але надалі розвиток отримує тільки головна тема, що піддається модифікаціям упродовж всієї картини.

М. Лисенко ввів до музичної тканини п'ятої картини два лейтмотиви. Перший – квартовий заклик, що звучить в оркестрі під час ради з приводу обрання нового кошового, а потім вже під час оголошення рішення: «Волимо Кирдягу».

Другий лейтмотив вперше звучить в оркестрово-хоровому викладі як прославлення нового кошового, Запорізької Січі, України, а згодом, вже у V дії – «Хай красує, хай пишає» – у сцені Тараса і запорожців.

Отже, у III дії відбувається метаморфоза драматургічних функцій хорового чинника:

- дієво-динамічна («Гей, не дивуйте...»);
- дієва («Рушаймо всі»);
- функція напуття (Січові діди);
- славильна («Кошовому слава!...»);
- змістоутворююча,
- лейтмотивна.

У сьомій картині IV дії хор створює образи поляків, які страждають від голоду під час облоги Дубна. Хор богомольців «Милосердя, нам отверзи двері» (*Maestoso*, половинна тривалість дорівнює 54), за ремаркою композитора, має бути розташований за лаштунками, а на сцені – дочка воєводи Марильця, яка проклинає свою долю «Лийтесь, сльози», а згодом звертається до Бога з палкою молитвою.

В хорі богомольців закладена автором молитовна функція, «розфарбована» то прокльонами «схизматикам», то готовністю вмерти за віру, то пристрасним зверненням до матері Господа з проханням окрити їх «ризую святою». Поєднання хорового співу, подекуди хорального наповнення, з органом, створює відчуття католицької молитви.

Приклад № 45

S. нам от-вер - зи две - рі,  
 A. Ми - ло - сер - дя нам от-вер - зи две - рі,  
 T.  
 B.

У V дії сцена битви створена оркестровими барвами, у хорі – енергійні репліки, що свідчать про запеклий бій. Зіткнення ворожих сил М. Лисенко передає завдяки інтонаційному протистоянню двох тем, що отримують розвиток упродовж сцени. Перша – українська – характеризується висхідними квартовими рухами, пунктирним ритмом (6/8), друга – польська – має танцювальні ознаки (3/8). Завершує оперу ансамбль з хором, де відтворений потужний наступ козацького війська на Дубно.

**Підсумовуючи**, зазначимо, що в опері «Тарас Бульба» М. Лисенка наявний синтез ознак епічної та конфліктної драматургії. Конфлікт між українським народом та польською шляхтою показаний завдяки протиставленню інтонаційних пластів і створенню двох розосереджених оперно-хорових сюїт: української й польської.

Основна дієва особа – український народ. Характеристика народу подається в оперно-хорових сценах, що мають героїко-епічне чи жанрово-побутове забарвлення. У драматургії опери поєднані епічні ознаки з наскрізними побудовами, лейтмотивною системою, методом симфонізму. Драматургічне навантаження хорового чинника в опері «Тарас Бульба» М. Лисенка різноманітне:

- функція відсторонення та жанрово-побутова (I дія, хори торговок);
- репрезентативна (I дія, польські комісари);
- уособлення тяжкої долі українських дівчат (друга картина I дії «Ой хилить, хилить буйний вітер»);
- функції тла, коментаря і співчуття (фінал II дії)
- дієво-динамічна (III дія «Гей, не дивуйте, добрії люди»);
- персоніфікація двох таборів: прибічників і противників боротьби проти ляхів (III дія);
- дієва (I дія, хорові репліки на захист Кобзаря; III дія «Рушаймо всі»);
- функція напуття (III дія Січові діди);
- славильна (II дія «Слава нашим господарям»; III дія «Кошовому слава!..»);
- молитовна функція (IV дія)
- змістоутворююча (п'ята картина III дії),
- лейтмотивна («Хай красує, хай пишає»).

#### **4.4. Драматургічне навантаження хорового чинника в опері М. Лисенка «Енеїда»**

«Енеїда» (1910) в оперній творчості М. Лисенка займає особливе місце, бо це новаторський музично-сценічний твір, що символізує еволюцію композиторського стилю митця.

Автори лібрето – М. Старицький<sup>9</sup> і Л. Старицька-Черняхівська – обрали розділи з однойменної поеми І. П. Котляревського, де йшлося про роман між Енеєм і Дідоною та епізоди, пов'язані з олімпійськими богами. Таким чином оперний твір номерної структури на три дії отримав дві основні сюжетні лінії:

- ліричну (стосунки Енея і карфагенської цариці Дідони);
- сатиричну (характеристика богів Олімпу).

Л. Корній виокремлює ще один сюжетний мотив, пов'язаний з троянцями-«козаками» і визначає цю лінію як «волелюбно-героїчну» [44, с. 424].

Експозиція образів Енея і троянців відбувається у I дії опери. II дія є контрекспозицією, де репрезентовано у сатиричному ключі життя богів на Олімпі. Л. Корній зазначає, що «Через бурлескний “античний” світ композитор створив у II дії сатиру на правлячу верхівку Російської імперії» [там само]. Презентація образів олімпійських богів отримує розвиток і досягає яскравої кульмінації у II дії за рахунок як аріозних побудов (Бахус, Зевс), так і оркестрових епізодів (грубуватого-помпезного маршу) та балетних сцен («Танець грацій»), сповнених то примітивною мелодикою, то легковажними банальними мотивчиками [31, с.160].

У хорі богинь і богів «Присудила всім нам доля панувати над людьми» (*Es-dur, Andante giocoso, 2/4*) автор застосовує мелодику інструментального характеру з подекуди акцентуацією та пунктирним ритмом, гомофонно-гармонічну фактуру і динаміку *f*. Хор, написаний в куплетно-варіаційній формі з приспівом «Пий, гуляй, кохайсь без міри», що звучить в темпі *Allegro* на *ff*, яскраво змальовує верхівку тогочасної влади.

Разом із тим, у II дії М. Лисенко створив контрастні до попередніх, «чуттєво-ліричні музичні образи, пов'язані з гедеоністичними настроями

---


<sup>9</sup> Зазначимо, що існують декілька версій щодо авторів лібрето. Ми спираємося на думку Л. Корній, хоча А. Муха і М. Кароль вважають, що авторство належить М. Садовському. Є думка про те, що ідея створення лібрето належала М. Садовському, а М. Старицький, який мав дозвіл на постановку «Енеїди» І. П. Котляревського, став «спів-автором» лібрето, написаного Л. Старицькою-Черняхівською.

богів» [44, с. 427]. Це, перш за все, арія Венери «Звуть мене люди – мати кохання», де наявна виразна мелодична лінія, а також заключний квінтет і хор.

У III дії опери кохання між Енеєм та Дідоною завершується трагічно, бо карфагенська цариця не витримує розлуки з коханим, підпалює свій замок і гине. В образі Енея розкрито конфлікт між почуттям та обов'язком, бо навіть любов до Дідони не зупиняє його від виконання наказу Зевса щодо заснування нового царства.

М. Кароль підкреслює, що «автори опери мали на меті якомога яскравіше змалювати два протилежні табори – богів (себто представників царського режиму) і троянців (маючи на увазі українців як борців за національне відродження). При цьому Садовський та Лисенко втратили (а можливо, й не намагалися її дотримуватися) ту об'єктивність і відстороненість автора, якою позначена поема Котляревського» [35, с. 37].

Хорові побудови опери «Енеїда» створюють, перш за все, образи троянців.

Перший хор троянців «Ну, разом, хлопці» символізує їх єдність з Енеєм. Йому передують оркестрова картина моря. Написаний хор в *As-dur*, з застосуванням гомофонно-гармонічної фактури та сталої акцентованої ритмоформули , що надає рішучого характеру і викликає алюзію до козацьких похідних пісень.

Буря, яку зчинив бог вітрів Еол на прохання богині Юнони, налякала троянців, і вони звертаються за допомогою до Нептуна. Тому композитор маршоподібний тематизм змінює на більш наспівний. Чотиридольний метр замінюється на 6/8 (диригується за дводольною схемою), гучна динаміка *f* – на більш помірну *mf*, уповільнюється і темп: «Спасибі, батечку Нептуне».

На подяку за спасіння троянці співають урочистий гімн. Ця хорова побудова має двочастинну форму, де перша частина присвячена уславленню могутності Зевса на *f*, а друга, яку розпочинає соло басової партії «Батько

смертних і безсмертних», – на *p*, ніби створюючи відчуття остраху, схиляння перед громовержцем, яке поступово завдяки посиленню динаміки призводить до кульмінації на *ff*, нагадуючи наприкінці хору славильний кант.

Хор «Нічки темненькії» оксамитовими барвами чоловічого складу на *pp* змальовує картину нічного спокою, умиротворення прекрасної природи. А. Муха підкреслює наявність типових мотивів для української народнопісенної лірики, а саме «замилування природою аж до “язичеського” почуття пантеїстичного злиття з нею і усвідомлення гіркоти повсякденного важкого життя» [31, с. 161]. Наспівна, плавна мелодика, розмір 9/8 (диригується за тридольною схемою), темп *Moderato tranquillo*, обраний М. Лисенком, та оркестрова партія – надзвичайно прозора і тиха – сприяли створенню неймовірно виразного хору, в якому відчутні ознаки колискової і ноктюрну. Композитор для ніби «завмирання» звучання чоловічого хору застосовує спів *a capella* в репризі тричастинної форми.

У III дії троянці репрезентовані хором «Ну, братці, столи розставляйте» (*Andante non tanto*, F-dur, 4/4), піднесений характер якого надає їм, на думку Л. Корній «героїко-романтичну характеристику» [44, с. 428].

А. Муха підкреслював, що образ троянців асоціюється з образом моря – символом свободи. Заклучний хор троянців «Вітер свище, вітер грає, хвиля піниться хистка», на його думку, «симетричний за структурою – з більш зрівноваженим коливанням мелодичної лінії, – знаменує повне злиття козацької вольниці з образом безкрайнього моря» [31, с. 161-162].

Жіночі хори у III дії створюють образи карфагенянок. М. Лисенко обрав для характеристики карфагенянок – українських дівчат – веснянки, з типовими для народного гуртового співу заспівом солістки і підхватом всього хору, з перегуками хорових партій, змінним метром. Композитор майстерно поєднав архаїчні веснянкові звороти та особливості народного багатоголосся з авторським баченням обрядових пісень (№ 18 «Веснянка»).

Величальну пісню троянців «Славим тебе, цариця, красна» піднесеного характеру змінює лірична величальна пісня карфагенянок «Ти наша вірна й добра мати».

Завершальна хорова сцена від'їзду Енея і троянців є кульмінацією оперного цілого. М. Лисенко запроваджує поліпластовість фактури, поліметрію, де троянці, відпливаючи, енергійно співають «По безодні цій прозорій», що нагадує козацькі похідні пісні (4/4, гомофонно-гармонічна фактура, динаміка *f*) та плач карфагенянок «О, боги! О, боги! Пожальтесь над нами» (6/8, виразна мелодика якого поєднує пощабельний низхідний рух і стрибки). Такий прийом поєднання двох контрастних за характером хорів свідчить про талант М. Лисенка-драматурга, який передбачав сценічну постановку.

М. Лисенко в опері «Енеїда» запровадив жанровий синтез, складовими якого є «народна опера чи оперета, коли текст, виголошуваний без музики, вільно чергується з аріями пісенного типу, оркестровими інтермедіями, хорами і танцями» [31, с. 165]; «комічна опера з сатиричними рисами» [44, с. 423]. Композитор запроваджує номерну структуру, разом із тим є сцени наскрізного розвитку.

М. Лисенко створив два контрастні музичні блоки. Сатиричний – для характеристики олімпійських богів, де застосовував банальні, грубі, іноді примітивні мелодичні звороти, підкреслюючи цим низький рівень владної верхівки. Інший блок створено М. Лисенком для характеристики Енея, Дідони, троянців-козаків і карфагенянок-дівчат, де яскраво виявляється вітчизняна народнопісенна стилістика, що свідчить про продовження традиції І. П. Котляревського, який інтерпретував їх не як античних героїв, а українських.

**Підсумовуючи**, окреслимо драматургічні функції хорового чинника в опері «Енеїда» М. Лисенка:

- репрезентативна (хори троянців, богинь і богів, карфагенянок);
- дієво-динамічна («Ну, разом, хлопці»);

- обрядова («Веснянка», «Славим весну красну!»);
- подячна («Спасибі, батечку Нептуну»);
- славильна (величальні пісні цариці Дідоні троянців і карфагенянок)
- контрастного протиставлення (фінальні хори троянців і карфагенянок).

### **Контрольні питання**

1. Скільки опер створив М. Лисенко за творами М. Гоголя?
2. Драматургічне навантаження хорового чинника в опері «Утоплена».
3. Особливості втілення фантастичної лінії в операх М. Лисенка.
4. Яку з опер М. Лисенка називають оперою-колядкою і чому?
5. В якій опері М. Лисенка застосований гопачковий ритм?
6. Драматургічна роль хору в опері «Різдвяна ніч».
7. Обґрунтувати жанрове ім'я опери «Енеїда».
8. Хто здійснив редакції опери «Тарас Бульба»?
9. Де вперше була здійснена постановка опер М. Лисенка за М. Гоголем?
10. Особливості хорової драматургії опери «Тарас Бульба».

### **Завдання до самостійної роботи:**

1. Драматургічна роль хору в дитячих комічних операх: «Коза-дереза», «Пан Коцький».
2. Хорова драматургія дитячої фантастичної опери «Зима і Весна».
3. Здійснити компаративний аналіз літературної першооснови і лібрето опери «Енеїда».

4. Здійснити виконавський аналіз хорових побудов з другої картини першої дії опери «Різдвяна ніч».
5. Вивчити музичні теми, надані в посібнику.

### Обов'язкова література

1. Андрієвська Н. Дитячі опери М. В. Лисенка. К. : Мистецтво, 1962. 76 с.
2. Архимович Л. Українська класична опера. Історичний нарис К. : Мистецтво, 1957. 311 с.
3. Архимович Л., Гордійчук М. Микола Віталійович Лисенко. Життя і творчість. К.: Мистецтво, 1963. 354 с.
4. Історія української музики : [учб. посібник]. В 6 т. Т. II. Друга половина XIX ст. / ред. кол. тому Т. П. Булат (відп. ред.), О. С. Олійник, А. К. Терещенко. К. : Наукова думка, 1989. 463 с.
5. Козаренко О. В. М. В. Лисенко як основоположник української національної музичної мови : автореф. дис. ...канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ. конс. ім. П. І. Чайковського. К., 1993. 19 с.
6. Корній Л. Історія української музики. В 3 ч. Ч. 3 (XIX ст.) : підручник для вищ. муз. навч. закл. / [відп. ред. Г. Півторак]. Київ ; Нью-Йорк : М. П. Коць, 1996. 314 с
7. Куриляк І. І. Еволюція драматургічних функцій в українській опері: естетико-національний вимір: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 «Музичне мистецтво». Львів, 2018. 19 с.
8. Лисенко М. В. / Л. Корній // Історія української музики : в 3 ч. : підручник для вищ. муз. навч. закл. Київ ; Нью-Йорк, 2001. Ч. 3 : (XIX ст.).С. 252–432
9. Хорові сцени з опер українських композиторів XIX – початку XX століть. Хрестоматія з хорового диригування для вищих і середніх муз. учб. закладів. [упор. І. В. Шилова]. К., Муз. Україна, 1991. 256 с.

### Додаткова література

1. Бутник-Сіверський Б. Нотатки до біографії М. Лисенка. *Українське музикознавство (респуб. міжвід. наук.-метод. зб.)*. К., 1980. № 15. С. 51–59.
2. Василенко З. Фольклористична діяльність М. В. Лисенка. К.: Наук. думка, 1972. 186 с.
3. Лисенко М. Листи. К. : Мистецтво, 1964. 533 с.
4. Лисенко М. Про народну пісню і про народність у музиці. К.: Мистецтво, 1955–66 с.
5. Лисенко М. В. у спогадах сучасників. К. : Муз. Україна, 1968. 822 с.
6. Олексієнко Т. Біля джерел оперної лисенкіани. *Музика*. 1982. № 2. С. 11.
7. Ревуцький Д. Микола Лисенко. Повернення до першоджерел. К. : Муз. Україна, 2003. 320 с.
8. Скорульська Р. Харків у житті Миколи Лисенка. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. пр. Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського*. Харків., 2009. Вип. 24 : С. 14–40.
9. Станішевський Ю. Перше втілення: (Про оперу «Тарас Бульба»). *Музика*. 1984. № 4. С. 11–12.

## ВИСНОВКИ

Оперно-хорова творчість українських композиторів XVIII – XIX ст. представлена музично-сценічними творами різного жанрового спрямування. Появі музично-театральних *opus*'ів українських митців передували театралізовані народні обрядові дійства, вертеп та шкільна драма.

Перші оперні твори, створені М. Березовським і Д. Бортнянським іноземними мовами, спиралися на європейські традиції. Хоровий компонент, зокрема, в опері Д. Бортнянського «Алкід» отримує низку драматургічних функцій, серед яких: коментатора, спокуси, дієва, моралізуюча.

Перша опера українською мовою «Наталка Полтавка» І. Котляревського свідчила про написання музично-сценічного твору на вітчизняному музичному ґрунті, де хор отримує такі функції: підсумкову, моралізуючу, фінальну.

Розмаїття драматургічних функцій хору репрезентовано в першій українській опері «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського: дієва, дієво-динамічна, жанрово-побутове тло, коментатора, молитовна, патріотична. Вперше у вітчизняній опері за рахунок хорового чинника створений образ українського народу.

Подальша еволюція драматургічних функцій хорового чинника в оперних творах українських композиторів репрезентована в доробку П. Сокальського, М. Аркаса, А. Вахнянина, М. Лисенка. Митці застосовували хоровий компонент в оперній драматургії у залежності від змісту і жанру оперного твору.

У першій вітчизняній історико-героїчній опері «Осада Дубно» П. Сокальського створено велику оперно-хорову сцену козацької ради, де козаки розподілені на табори, що у протидії відстоюють власні позиції.

Лірико-психологічна побутова музична драма «Катерина» М. Аркаса викликала появу таких функцій хорового чинника як контрастне тло, патріотична, персоніфікація образу москалів. Оперна шевченкіана, започаткована М. Аркасом, продовжена в творах М. Вериківського

«Наймичка», Г. Майбороди «Тарас Шевченко», Л. Колодуба «Поет», В. Губаренка «Згадайте, братія моя...».

В опері «Купало» А. Вахнянина відбувся синтез історичного й психологічного жанрових різновидів, різноманітні як обрядова драматургічна функція хорового чинника, так і дієва, дієво-динамічна, молитовна, репрезентативна.

У класичних зразках оперних творів М. Лисенка репрезентовано образи українського народу, що виборює свободу («Тарас Бульба»), представників різноманітних прошарків, серед яких, козаки, торговки, польські комісари, дівчата-покоївки тощо. Конфлікт між поляками й українцями представлено у героїко-історичній народній драмі на інтонаційному рівні, а п'ята картина III дії є могутньою хоровою фрескою, під час якої чоловічий склад хору поділяється на дві групи, які в протистоянні вирішують подальшу долю Батьківщини. Метаморфоза функцій хорового чинника (від протистояння – до дієвої, сповненої рішучості вибороти волю України) у цій сцені є неперевершеним зразком вітчизняної оперно-хорової творчості.

У «Різдвяній ночі», яку Л. Корній назвала «оперою-колядкою», композитор за рахунок хорового чинника змалював образ сільської молоді, що став носієм лейтмотивної системи оперного цілого. В «Утопленій» М. Лисенко протиставив два табори (соцьких на чолі з Головою та парубків) і вибудував динамічно-дієву сцену наскрізного розвитку (фінал II дії). Фантастичний світ, створений композитором у цій опері, започаткував хорову фантастику у вітчизняному музично-сценічному доробку (М. Леонтович «На русалчин Великдень», В. Губаренко «Вій»).

Традиції застосування хорового компонента як важливої складової оперного цілого, запроваджені в музично-сценічних творах українських композиторів XVIII – XIX ст., розвиваються й оновлюються в творчості М. Леонтовича і М. Вериківського, Б. Лятошинського і К. Данькевича, Г. Майбороди і В. Кирейка, Л. Колодуба і В. Губаренка, І. Шамо та Л. Дичко, М. Скорика та Є. Станковича.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Андрієвська Н. Дитячі опери М. В. Лисенка. Київ : Мистецтво, 1962. 76 с.
2. Архимович Л. Українська класична опера. Історичний нарис Київ : Мистецтво, 1957. 311 с.
3. Архимович Л., Гордійчук М. Микола Віталійович Лисенко. Життя і творчість. Київ : Мистецтво, 1963. 354 с.
4. Архимович Л. Оперна шевченкіана // Музика. 1984. № 1. С. 11–13.
5. Бабенко О. «Алкід» на батьківщині Бортнянського // Музика. 1984. № 15. С. 6.
6. Батовська О. М. Драматургія хорових сцен в операх В. Губаренка (на прикладі «Загибель ескадри», «Пам'ятай мене», «Вій», «Згадайте, братія моя...») : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Одеса, 2005. 16 с.
7. Белік-Золотарьова Н. А. Оперно-хорова творчість українських композиторів другої половини ХХ століття: шляхи розвитку : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2011. 20 с.
8. Белік-Золотарьова Н. А. Оперно-хорова творчість українських композиторів другої половини ХХ століття: шляхи розвитку : дис. ....канд. мистецтвознавства. Харків, 2011. 252 с.
9. Белік-Золотарьова Н. А. Хорова драматургія опери «Катерина» М. Аркаса // Музикознавча думка Дніпропетровщини. Дніпро, 2020. Вип.18 (1). С. 26–39.
10. Беляєв І. Функція хору в драматургії опери // Музика. 1987. № 1(січень-лютий). С. 19–22.
11. Бутенко Л. Оперно-хорове виконавство : навч. пос. Одеса : ОДМА, 2002. 266 с.
12. Божко Л. Оперна творчість Дмитра Бортнянського: методичні записки. Львів, 2004. 8 с.

13. Бутник-Сіверський Б. Нотатки до біографії М. Лисенка. *Українське музикознавство (респуб. міжвід. наук.-метод. зб.)*. Київ, 1980. № 15. С. 51–59.
14. Василенко З. Фольклористична діяльність М. В. Лисенка. Київ : Наук. думка, 1972. 186 с.
15. Василенко Т. О. Опера як синтетичний художній текст. Інтерпретація оперного тексту з позиції «художньої відкритості» // *Музикознавчі записки*. 2012. Вип. 21. С. 48–55.
16. Витвицький В. Максим Березовський. Львів : Логос, 1994. 110с.
17. Горак Я. Р. Анатоль Вахнянин і становлення музичного професіоналізму в Галичині (друга половина XIX – початок XX ст.) : дис. ... канд. мистецтвознавства. URL: <http://www.disslib.org/anatol-vakhnjanyin-i-stanovlennja-muzychnoho-profesionalizmu-v-halychyni.html>
18. Горак Я. Анатоль Вахнянин і становлення музичного професіоналізму в Галичині (друга половина XIX-початок XX ст.) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2003. 20 с.
19. Гордійчук М. На музичних дорогах: Статті та рецензії Київ : Муз. Україна, 1973. 303 с.
20. Гринецький І. А. К. Вахнянин. Нарис про життя і творчість. Київ, 1961. 32 с.
21. Грінченко М. Вибране. Київ, 1959. 530 с.
22. Грінченко М. Історія української музики. Нью-Йорк, 1961. 173 с.
23. Довженко В. П. І. Ніщинський. Київ : Мистецтво, 1955. 35 с.
24. Драч І. С. Український парафраз на росінієвський сюжет // *Джоаккіно Россіні: Сучасні аспекти дослідження творчої спадщини*. К., КДК, 1993. С. 74–80.
25. Живі сторінки української музики. Статті, дослідження, публікації. Київ : Наук. думка, 1965. 197 с.
26. Загайкевич М. Музичне життя України другої половини XIX ст. Київ, 1960. 191 с.

27. Изваріна О. Микола Лисенко і Петро Сокальський: «Майська ніч» М. Гоголя та гоголівська тема в українській опері : дис канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Нац. муз. акад. ім. П. І. Чайковського Київ, 1996. 195 с.
28. Історія української дожовтневої музики : навч. посіб. / заг. ред. та упоряд. О. Я. Шреєр-Ткаченко. Київ : Муз. Україна, 1969. 589 с.
29. Історія української музики : навч. посіб. В 6 т. Т. І. Від найдавніших часів до середини ХІХ ст. / ред. кол. тому М. М. Гордійчук (відп. ред.), В. В. Кузик, Л. О. Пархоменко. Київ : Наук. думка, 1989. 447 с.
30. Історія української музики : навч. посібник. В 6 т. Т. 2. Друга половина ХІХ ст. / ред. кол. тому Т. П. Булат (відп. ред.), О. С. Олійник, А. К. Терещенко. Київ : Наук. думка, 1989. 463 с.
31. Історія української музики : навч. посіб. В 6 т Т. 3. Кінець ХІХ – початок ХХ ст. / ред. кол. тому М. П. Загайкевич (відп. ред.), А. П. Калениченко, Н. Ф. Семененко. Київ : Наук. думка , 1990. 424 с.
32. Казначеева Т. Петро Сокальський – перший український оперний композитор // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики. Харків, 2017. Вип. 46. С. 20–24.
33. Каравацька Л. І. Оперний хор в історичних реаліях становлення і розвиток київського оперного театру (ХVІІІ – початок ХХ ст.) // Вісн. нац. акад. кер. кадрів культури і мистецтв. Київ, 2014. № 4. С. 122–133.
34. Каришева Т. П. П. Сокальський: нарис про життя і творчість. Київ : Держ. вид-во образотв. мистец. і муз. л-ри УРСР, 1959. 277 с.
35. Кароль М. «Енеїда» І. Котляревського та опера М. Лисенка: особливості втілення бурлескної культури // Українська музика. 2017/1(23) С. 28–40. URL: [file:///C:/Users/User/Downloads/Ukrmuzyka\\_2017\\_1\\_5.pdf](file:///C:/Users/User/Downloads/Ukrmuzyka_2017_1_5.pdf)
36. Кауфман Л. М. Аркас Нарис про життя і творчість. Київ , 1958. 131 с.
37. Кияновська Л. Галицька музична культура ХІХ – ХХ століття : навч. посіб. для вищ. навч. закл. Чернівці : Книги – ХХІ, 2007. 420 с.

38. Кияновська Л. Вахнянин Анатоль // Галицька музична культура ХІХ – ХХ століття : навч. посіб. для вищ. навч. закл. Чернівці, 2007. С. 150–156.
39. Кияновська К. Вербицький Михайло // Галицька музична культура ХІХ – ХХ століття : навч. посіб. для вищ. навч. закл. Чернівці, 2007. С. 64–88.
40. Кияновська Л. Лаврівський Іван // Галицька музична культура ХІХ – ХХ століття: навч. посіб. для вищ. навч. закл. Чернівці, 2007. С. 89–93.
41. Козаренко О. В. М. В. Лисенко як основоположник української національної музичної мови : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 1993. 19 с.
42. Козаренко О. Мета- і полікультурний діалог (полілог культур) як ознака лисенкового музичного тексту // Наук. вісн. нац. муз акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2002. Вип. 20 С. 80–84.
43. Корній Л. Історія української музики. В 3 ч. Ч. 2 (Друга половина ХVІІІ ст.): підручник для вищ. муз. навч. закл. / [відп. ред. Г. Півторак]. Київ; Харків ; Нью-Йорк : М. П. Коць, 1996. 388 с.
44. Корній Л. Історія української музики. В 3 ч. Ч. 3 (ХІХ ст.) : підручник для вищ. муз. навч. закл. / [відп. ред. Г. Півторак]. Київ ; Нью-Йорк : М. П. Коць, 1996. 480 с.
45. Корній Л. Лисенко М. В. // Історія української музики : в 3 ч. : підручник для вищ. муз. навч. закл. Київ ; Нью-Йорк, 2001. Ч. 3 : (ХІХ ст.). С. 252–432.
46. Корній Л., Сюта Б. Історія української музичної культури : підручник для студентів ВНЗ. К., НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2011. 736 с.
47. Королюк Н. Полум'яне слово Шевченка в музиці. Хорова творчість українських композиторів; ред. І. Коханик. Київ : Вид-во ім. О. Телеги, 1995. 198 с.
48. Корчова О. Один погляд на проблему оперної цілісності. Українське музикознавство : наук.-метод. зб. Київ : НМАУ ім. П. Чайковського,

2005. Вип. 51 : Питання організації художньої цілісності музичного твору. С. 59–67.
49. Кузик В. Опера «Тарас Бульба» : Микола Лисенко – Левко Ревуцький – Борис Лятошинський // Українське музикознавство. Київ, 2012. Вип. 38. С. 74–88.
50. Куриляк І. І. Еволюція драматургічних функцій хору в українській опері: естетико-національний вимір : дис. ... канд. мистецтвознавства. Львів, 2018. URL: <https://lnma.edu.ua/wp-content/uploads/2018/02/kuryljak-dysertacija.pdf>
51. Куриляк І. І. Еволюція драматургічних функцій хору в українській опері: естетико-національний вимір : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Львів, 2018. 19 с.
52. Куриляк І. Еволюція драматургічних функцій хору в оперній спадщині М.Лисенка // Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2015. Вип. 116. С. 119–128.
53. Куриляк І. Драматургічні функції хору в операх Петра Сокальського. Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку // Наукові записки Рівенськ. держ. гуманітарного ун-ту. Рівне, 2014. Вип. 20, т. 1. С. 222–226.
54. Летичевська О. Опера М. Лисенка «Тарас Бульба» (Особливості національного виконавського стилю хорових сцен) // Народна творчість і етнографія. 2001. № 3. С. 92–98.
55. Лисенко М. Листи. Київ : Мистецтво, 1964. 533 с.
56. Лисенко М. Про народну пісню і про народність у музиці. Київ : Мистецтво, 1955–66 с.
57. Лисенко М. В. у спогадах сучасників. Київ : Муз. Україна, 1968. 822 с.
58. Лисенко М. Різдвяна ніч [Ноти] : коміко–лірична опера на 4 дії / лібрето М. Старицького (за одноймен. повістю М. Гоголя) ; муз. ред. Л. М. Ревуцького ; літ. ред. М. Т. Рильського. Клавір. Київ : Мистецтво, 1953. 385 с.

59. Лисенко М. Утоплена [Ноти] : лірико-фантаст. опера на 3 д. / лібр. М. Старицького (за М. Гоголем) ; муз. ред. М. І. Вериківського ; літ. ред. М. Т. Рильського. Клавір. 1956. 251, [3] с.
60. Лисенко М. Тарас Бульба [Ноти] : іст. опера на 5 д., 7 карт. / лібр. М. П. Старицького за одноймен. повістю М. В. Гоголя ; муз. ред. Л. М. Ревуцького ; літ. ред. М. Т. Рильського. Клавір. Київ : Муз. Україна, 1987. 341, [3] с.
61. Лисенко М. Енеїда [Ноти] : опера на 3 дії / М. В. Лисенко ; лібр. М. Садовського (за одноймен. твором І. Котляревського) ; муз. ред. Б. М. Лятошинського ; літ. ред. М. Т. Рильського. Клавір. Київ : Мистецтво, 1955. 258 с.
62. Лисько З. Піонери музичного мистецтва в Галичині. Львів; Нью-Йорк, 1994. 144 с.
63. Лисько З. Вербицький Михайло // Піонери музичного мистецтва в Галичині. Львів ; Нью-Йорк, 1994. С. 34–100.
64. Лисько З. Лаврівський Іван // Піонери музичного мистецтва в Галичині. Львів ; Нью-Йорк, 1994. С. 101–126
65. Лісецький С. Й. Вивчення оперної творчості Дмитра Бортнянського в курсі «Українська музика» // Наук. часопис укр. держ. ун-ту ім. М. П. Драгоманова. Серія 14: Теорія і методика мистецької освіти. Київ, 2006. Вип. 3 (8). С. 79–83.
66. Луговенко В., Ніколаєва Н. Українська хорова література. Київ : Муз. Україна, 1985. 64 с.
67. Ніщинський П. Вечорниці. Клавір [ноти]. Київ : Муз. Україна, 1988. 56 с.
68. Новакович М. О. Галицька музика габсбурзької доби (1772–1918) в контексті явища національної ідентичності : дис. ... д-ра мистецтвознавства: 17.00.03 – музичне мистецтво / Одес. нац. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2020. 494 с.

69. Олексієнко Т. Біля джерел оперної лисенкіани // Музика. 1982. № 2. С. 11.
70. Ревуцький Д. Микола Лисенко. Повернення до першоджерел. Київ : Муз. Україна, 2003. 320 с.
71. Рощенко О. Г. Поетика шевченківського «Заповіту» в опері М. Лисенка – Старицького «Тарас Бульба» // Мистецтвознавчі записки. Київ, Міленіум, 2014. С. 3–13. Вип. 25.
72. Самойленко Г. В. Переробки повісті М. Гоголя «Тарас Бульба» в контексті українського національного руху другої пол. ХІХ ст. : лібрето опери П. Сокальського «Осада Дубно» // Література та культура Полісся. Вип. 86. С. 13–62 URL : [file:///C:/Users/User/Downloads/Ltkpfil\\_2017\\_86\\_4.pdf](file:///C:/Users/User/Downloads/Ltkpfil_2017_86_4.pdf)
73. Сарапин В. «... По-нашому і про нас писати...»: «Наталка Полтавка» Івана Котляревського як національна художня опозиція до водевілю «Козак-стихотворец» Олександра Шаховського. Рідний край : альманах Полтавського педагогічного університету. Полтава, 2009. №2 (21). С. 124–133.
74. Сенюра І. Зародження українського театру. URL: <http://www.sda/item/2111-zarodjennya-ukrajinskogo-teatru.html>.
75. Скорульська Р. Харків у житті Миколи Лисенка // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Харків, 2009. Вип. 24 С. 14–40.
76. Сокальський П. Осада Дубно : опера в 4 д. з прологом. [Ноти]. СПб : у Бесселя. 440 с.
77. Станішевський Ю. Перше втілення: (Про оперу «Тарас Бульба») // Музика. 1984. № 4. С. 11–12.
78. Хорові сцени з опер українських композиторів ХІХ – початку ХХ століть // Хрестоматія з хорового диригування для вищих і середніх муз. навч. закладів. [упоряд. І. В. Шилова]. Київ : Муз. Україна, 1991. 256 с.

79. Хорова література. Робоча програма навчально дисципліни / уклад. Батовська О. М., Белік-Золотарьова Н. А. Харків, ХНУМ, 2023. 29 с.
80. Хрестоматія української дожовтневої музики : навч. посіб. / упоряд. та комент. О. Я. Шреєр-Ткаченко. Київ : Муз.Україна, 1970. 461 с.
81. Черкашина-Губаренко М. Р. Структурний аналіз оперного твору. URL : [http://knmau.com.ua/chasopys/03\\_NBUV/web/09\\_Cherkashina.pdf](http://knmau.com.ua/chasopys/03_NBUV/web/09_Cherkashina.pdf)
82. Шкварець В. П. Микола Миколайович Аркас: життя, творчість, діяльність. Миколаїв, 2002. 260 с.
83. Шреєр-Ткаченко О. Я. Історія української музики : навч. посіб. Ч. I. Розвиток української музичної культури від найдавніших часів до середини XIX ст. К. : Муз. Україна, 1980. 198 с.
84. Шумило Н. Неоромантизм як національний стиль доби (кінець XIX початок XX століття). Українське музикознавство. Київ, 2003. Вип. 32 : до 160- річчя від дня народження М. В. Лисенка. С. 36–46.
85. Шуміліна О. Композитор Максим Березовський: огляд прижиттєвих документальних матеріалів (до 270-річчя від дня народження) URL: <https://ukrmus.files.wordpress.com/2017/07/2015-4-n18-10.pdf>
86. Юрченко М. Максим Березовський та його опера «Демофонт» // Березовський М. Арії з опери «Демофонт» [партитура, клавір]. Київ, 1988.
87. Юферова З. Б. Драматургічні і стильові риси народних сцен в опері М. Лисенка «Тарас Бульба» // Українське музикознавство / [ред. кол.: І. А. Котляревський (голова) та ін.]. К., 1992. С. 120–137.

## ДОДАТОК

Приклад № 6 («Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського)

**Moderato**

*f*

S. 

A. 

T. 

B. 

Нас сьо-год-ні спо-віс - ти ли, щоб сю - ди ми по-спі -

**Moderato**



S. 

A. 

T. 

B. 

фір ман бу дуть нам чи - тать

ши - ли, ве ле - но нас тут зі брать

Фір ман бу дуть нам чи тать



Приклад № 15 («Катерина» М. Аркаса)

ДІВЧАТА І ПАРУБКИ

S. *f*

A. *f*

T. *f*

B. *f*

Гей, хло-пці, дів-ча-га ра

*cresc.*

*rit.*

*f a tempo*

86

S.

A.

T.

B.

з ом з со - ло - в'я - ми да - вай - те цю ніч зу - стрі - ча - ти піс - ня - ми!

Приклад № 16 («Катерина» М. Аркаса)

**Maestoso**

S.  
A.  
T.  
B.

О кра - ю мій рід - ний ве-

**Maestoso**

се - - лий мій кра - - ю.

114

Приклад № 26 («Утоплена» М. Лисенка)

**Allegro**

S. *f* Здо - ро - ві,

A. *f*

T. *mf* Доб - рий ве - чір дів - ча - точ - ка, *f* здо - ро - ві,

B. *f*

**Allegro**



S. ко-за-чень-ки, ой ра-ді б ми вий - ти до вас

A. вас, вий - ти до вас

T. ву-тя-точ-ка, чи вий-де-те в ве - чір до нас!

B. *f* Здо ро ві!

Приклад № 30 («Утоплена» М. Лисенка)

Русалки

S.   
 Вже мі - сяць над на - ми ви -

A.   
 со - ко і зо - рі ро - я - ми миг - тять. Ой

The score consists of two systems. The first system shows the vocal entries for Soprano and Alto, followed by the piano accompaniment. The second system continues the vocal lines and piano accompaniment. The piano part features a rhythmic accompaniment with eighth notes and chords.

Приклад №. 36 («Тарас Бульба» М. Лисенка)

The image shows a musical score for a vocal ensemble and piano. The score is in 4/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The tempo and dynamics are marked with *f* (forte). The vocal parts are Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The piano accompaniment is shown in the bottom system. The lyrics are in Russian: "Сла - ва! Сла - ва! Сла-ва на-шим го-спо-да-рям, сла - ва!". The score consists of five systems. The first four systems are for the vocal parts, and the fifth system is for the piano accompaniment. The vocal parts enter in the first measure with a forte dynamic. The piano accompaniment enters in the first measure with a forte dynamic. The score is written in a standard musical notation style.

S. *f*

A. *f*  
Сла - ва! Сла - ва! Сла-ва на-шим го-спо-да-рям, сла - ва!

T. *f*

B. *f*

# ІМЕННИЙ ТА ПРЕДМЕТНИЙ ПОКАЖЧИКИ

## Іменний покажчик

### А

Аркас, 2, 3, 48, 50, 51, 52, 53, 61, 63, 102, 104, 106,  
111, 113, 114  
Архимович Л., 18, 30, 47, 61, 72, 81, 100, 104

### Б

Батовська, 2, 12, 15, 16, 104, 111  
Березовський, 2, 8, 18, 19, 29, 31, 102, 105, 111  
Белік-Золоторьова, 1, 2, 15, 16, 61, 104, 111, 120  
Бортнянський, 2, 18, 20, 22, 29, 31, 102, 104, 109  
Бутенко, 11, 15, 16, 104

### В

Вахнянин, 2, 3, 48, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62,  
102, 103, 105, 107  
Вербицький, 28, 29, 30, 32, 63, 107, 109  
Воробкевич, 32

### Г

Глюк, 22  
Горак, 54, 55, 58, 59, 62, 105  
Гордійчук, 30, 72, 85, 100, 104, 105, 106  
Гулак-Артемівський, 2, 3, 32, 33, 38, 39, 40, 41,  
42, 60, 61, 65, 72, 102, 112

### З

Загайкевич, 23, 25, 26, 28, 63, 105, 106

### К

Казначесва, 42, 62, 106  
Каришева, 106  
Кароль, 95, 96, 106  
Квітка-Основ'яненко, 2, 26, 27, 28, 29, 32  
Корній, 19, 23, 24, 25, 30, 34, 38, 59, 62, 65, 67, 72,  
77, 85, 86, 95, 97, 100, 103, 107  
Котляревський, 1, 2, 4, 23, 24, 25, 26, 29, 30, 31,  
32, 65, 95, 96, 98, 101, 102, 106, 109, 110, 111

### Л

Лаврівський, 28, 30, 32, 63, 107, 109  
Лисенко, 2, 3, 5, 7, 30, 33, 50, 64, 65, 66, 67, 68, 69,  
72, 73, 74, 76, 78, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87,  
88, 89, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101,  
102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111,  
115, 116, 117

### М

Матюк, 32  
Метастазіо, 19, 20

### Н

Ніщинський, 32, 33, 34, 35, 37, 38, 60, 105, 109

### С

Садовський, 95, 96, 109  
Самойленко, 42, 61, 63, 110  
Сокальський, 2, 3, 38, 42, 43, 44, 46, 47, 60, 61, 62,  
63, 102, 106, 108, 110  
Старицький, 32, 67, 73, 81, 95, 108, 109, 110

### Ч

Черкашина-Губаренко, 12, 16, 111

### Ш

Шуміліна, 19, 31, 111

### Ю

Юферова, 91, 111

## Предметний покажчик

### Д

дієва функція, 12, 22, 41, 42, 44, 57, 59, 60, 66, 69, 71, 73, 76, 77, 80, 84, 88, 92, 94, 102, 103  
дієво-динамічна функція, 41, 42, 44, 47, 53, 59, 60, 80, 87, 92, 94, 98, 102, 103  
драматургічні функції хору, 2, 5, 12, 13, 14, 15, 16, 18, 20, 21, 22, 24, 25, 27, 28, 29, 30, 40, 41, 42, 44, 47, 50, 53, 57, 59, 60, 62, 66, 69, 71, 72, 73, 77, 79, 80, 84, 85, 87, 88, 92, 98, 100, 102, 103, 108

### Ж

жанр, 5, 6, 7, 11, 12, 13, 14, 23, 25, 26, 27, 28, 29, 38, 39, 54, 56, 58, 67, 74, 102

### К

комічна опера, 26, 65, 99

### Л

лірико-побутова з елементами фантастики, 74

### М

мелодика (мелодія), 14, 19, 21, 23, 24, 34, 35, 40, 46, 47, 48, 57, 60, 64, 74, 75, 84, 87, 90, 95, 97, 98  
метаморфоза функцій, 13, 73, 92  
метаморфозв функцій, 103  
молитовна функція, 13, 41, 42, 47, 57, 59, 60, 66, 93, 94, 102, 103  
моралізуюча функція, 18, 22, 25, 29, 102

### О

обрядова функція, 27, 29, 57, 59, 60, 66, 69, 71, 73, 80, 99, 103  
опера, 2, 3, 5, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 46, 47, 48, 50, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 69, 72, 73, 74, 77, 80, 81, 82, 83, 91, 93, 94, 95, 96, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 108, 109, 110, 111

опера історико-героїчна, 42, 102  
опера комічна з елементами сатири, 65, 98  
опера лірико-комічна, 12, 28, 38, 39, 65, 66, 67  
опера лірико-побутова з елементами фантастики, 65, 66, 109  
опера-*seria*, 19, 20, 22  
оперно-хорова драматургія, 7, 8, 9, 10, 11, 15  
оперно-хорова сюїта, 7, 8, 9, 10, 15, 42, 73  
оперно-хорова сюїта концентрована, 8, 53, 60  
оперно-хорова сюїта розосереджена, 8, 42, 47, 60, 73, 80, 93  
оперно-хорова творчість, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 9, 10, 11, 13, 15, 16, 64, 66, 102, 103, 104, 121  
оперно-хоровий симфонізм, 7, 8, 9, 10, 15, 16

### П

принцип ораторіальності, 10  
принцип сюїтності, 8, 10

### Ф

фінальна функція, 29, 73, 80, 102  
функція коментаря, 66, 72, 87, 94  
функція співчуття, 71, 72, 73, 87, 94  
функція гла, 28, 29, 40, 42, 47, 50, 53, 59, 79, 80, 87, 94, 102

### Х

хор, 3, 5, 8, 9, 11, 12, 13, 14, 15, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 24, 25, 27, 28, 30, 32, 33, 34, 35, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 66, 67, 68, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 84, 85, 87, 89, 90, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 102, 103, 104, 106, 108  
хоровий, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 27, 28, 29, 32, 33, 37, 39, 40, 41, 42, 43, 45, 46, 47, 48, 50, 51, 53, 55, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 66, 67, 71, 72, 73, 74, 76, 77, 80, 82, 83, 84, 85, 86, 88, 89, 90, 92, 93, 94, 96, 97, 98, 99, 100, 102, 103, 104, 108, 110

*Навчальне видання*

**БЄЛІК-ЗОЛОТАРЬОВА Наталія Андріївна,**  
заслужений діяч мистецтв України,  
кандидат мистецтвознавства, професор

**ОПЕРНО-ХОРОВА ТВОРЧІСТЬ  
УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ XVIII – XIX ст.**

Навчальний посібник

Підписано до друку 11.07.2024. Формат 60x84/16.  
Папір офсетний. Друк цифровий. Гарнітура Times New Roman.  
Умовн. друк. арк. 7. Наклад 300 прим. Зам. №7/10/24.

---

Видавець і виготовлювач: ФОП Панов А.М.  
Свідоцтво серії ДК № 4847 від 06.02.2015 р.  
м. Харків, вул. Жон Мироносиць, 10, оф. 6,  
тел.: +38(057)714-06-74, +38(050)976-32-87,  
[copy@vlavke.com](mailto:copy@vlavke.com)