

ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ

імені І.П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

На правах рукопису

БЄЛІК-ЗОЛОТАРЬОВА НАТАЛІЯ АНДРІЇВНА

УДК 78.071.1 : [782.1 : 78.087.68] (477) «19»

**ОПЕРНО–ХОРОВА ТВОРЧІСТЬ
УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ
XX СТОЛІТТЯ: ШЛЯХИ РОЗВИТКУ**

Спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво

ДИСЕРТАЦІЯ

на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства

Науковий керівник:

Рощенко Олена Георгіївна

доктор мистецтвознавства, професор

ХАРКІВ – 2011

ЗМІСТ

ВСТУП	4
РОЗДІЛ 1 ОПЕРНО-ХОРОВА ТВОРЧІСТЬ У ПОНЯТІЙНО – КАТЕГОРІАЛЬНІЙ СИСТЕМІ СУЧАСНОГО ВІТЧИЗНЯНОГО ХОРОЗНАВСТВА.....	10
1.1 Етапи розвитку вітчизняної хорознавчої науки.....	10
1.2 Оперно-хорова творчість як категорія хорознавства	19
1.3 Понятійна система категорії оперно-хорова творчість	27
1.4 Періодизація історичного розвитку оперно-хорової творчості українських композиторів другої половини ХХ століття.....	42
Висновки до Розділу 1	45
РОЗДІЛ 2 НАПРЯМИ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ ОПЕРНО–ХОРОВОЇ ТВОРЧОСТІ 50 – 70 РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ	48
2.1 Жанрові пріоритети оперно-хорової творчості 50-70 рр. ХХ століття	48
2.2 Хорова драматургія опери К. Данькевича «Богдан Хмельницький»: аналіз post factum	56
2.3 Жанрова специфіка феєрії в хоровій драматургії опери В. Кирейка «Лісова пісня».....	68
2.4 Жанрові риси новели в хорових сценах опери Г. Майбороди «Тарас Шевченко»	81
2.5 Міфологіка ритуальної дії в хорових сценах опери В. Кирейка «У неділю рано...»	92
2.6 Хорові сцени опери Г. Майбороди «Ярослав Мудрий» як відображення теми народ і влада	104
Висновки до Розділу 2	112
РОЗДІЛ 3 ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ ОПЕРНО–ХОРОВОЇ ТВОРЧОСТІ 80 – 90 РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ	116
3.1 Перетини реального та ірреального в хоровій драматургії опери В. Губаренка «Вій».....	119

3.2 Постать митця в часопросторі хорових сцен опери Л. Колодуба «Поет».....	131
3.3 Концептуалізація хорового дійства у хоровій опері а cappella Л. Дичко «Золотослов».....	143
3.4 Оперно-хорова сюїтність й оперно-хоровий симфонізм у розбудові хорового чинника опери О. Костіна «Сулейман і Роксолана».....	154
3.5 Дія та протидія в хоровій драматургії опери М. Скорика «Мойсей»	168
Висновки до Розділу 3	180
ВИСНОВКИ.....	182
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	189
ДОДАТОК.....	216

ВСТУП

Актуальність теми. Вивчення історії національної музичної культури є актуальним завданням сучасного музикознавства. Особливого значення набуває дослідження процесів музичного розвитку другої половини ХХ ст., адже усвідомлення історико-художніх закономірностей, властивих цьому періоду, безпосередньо сприяє розумінню сучасного стану національної духовної культури.

Оперне мистецтво України від 1950 рр. до порубіжжя ХХ-ХХІ ст. представляє собою невичерпну скарбницю шедеврів, багато з яких мають щасливу творчу долю й стали предметом наукового вивчення. Але значна частина доробку українських композиторів другої половини ХХ ст., на жаль, ще й досі отримала лише поодинокі сценічні втілення і не ставала об'єктом дослідницької інтерпретації стосовно трактування оперно-хорової творчості.

Актуальність теми дослідження розгортається на двох рівнях. Перший пов'язаний з тим, що однією з найменш досліджених складових вітчизняної опери є хорові сцени. Науковці застосовували до їх вивчення здебільшого монографічний підхід, що не давало можливості встановлення загальних тенденцій історичного розвитку сучасної національної оперно-хорової творчості протягом визначеного періоду. Завданням вирішення цієї проблеми обумовлюється перший рівень актуальності теми пропонованого дослідження.

Другий рівень актуальності теми дослідження виникає у зв'язку з необхідністю визначення оперно-хорової творчості як категорії хорознавства. Такий підхід вимагає подальшої розробки хорознавства як науки, визначення його предмету, методології та категоріального апарату, а також введення категорії оперно-хорова творчість до понятійно-категоріальної системи цієї наукової галузі музикознавства. Отже, у підсумку, актуальність теми пропонованого дослідження обумовлюється розглядом оперно-хорової творчості як художнього явища та категорії хорознавства.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Тема дисертації затверджена на засіданні Вченої ради Харківського державного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського (протокол Вченої ради № 4 від 27.11. 2008 р.) та відповідає комплексній темі перспективного тематичного плану науково-дослідної діяльності кафедри історії та теорії світової і української культури Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського «Проблеми розвитку музичної культури» на 2005 – 2009 рр. (протокол засідання Вченої ради ХДУМ № 5 від 01.12.2005 р.).

Метою дослідження є визначення сутності оперно-хорової творчості українських композиторів другої половини ХХ ст. як художнього явища та категорії вітчизняного хорознавства.

Завдання дослідження:

- здійснити подальшу розробку хорознавства як науки;
- надати періодизацію розвитку вітчизняного хорознавства другої половини ХХ ст.;
- віднайти місце категорії оперно-хорової творчості в понятійно-категоріальній системі сучасного вітчизняного хорознавства;
- виявити методи та принципи організації хорового компонента в оперному цілому;
- визначити тенденції історичного розвитку оперно-хорової творчості українських композиторів другої половини ХХ ст.;
- систематизувати й уточнити функції хорового чинника в оперному цілому;
- дослідити сутність взаємозв'язків жанру опери і драматургічного навантаження хорових сцен;
- виявити логіку функціонування хорового компонента в українській опері другої половини ХХ ст.;
- проаналізувати хорові сцени з опер, що є матеріалом дослідження.

Об'єкт дослідження – оперно-хорова творчість українських композиторів другої половини ХХ ст. як художня система.

Предмет дослідження – функціонування оперно-хорової творчості в оперному цілому та структурі хорознавства.

Матеріалом дослідження є хорові сцени з опер українських композиторів другої половини ХХ ст., а саме «Богдан Хмельницький» К. Данькевича; «Лісова пісня», «У неділю рано...» В. Кирейка; «Тарас Шевченко», «Ярослав Мудрий» Г. Майбороди; «Вій» В. Губаренка; «Поет» Л. Колодуба; «Золотослов» Л. Дичко; «Сулейман і Роксолана» О. Костіна; «Мойсей» М. Скорика.

Методи дослідження:

- принцип історизму, введений задля розгляду історії хорознавчої науки та створення періодизації української оперно-хорової творчості другої половини ХХ ст.;
- метод термінологічного аналізу, необхідний для розробки категорії оперно-хорової творчості та її понятійної структури;
- системний підхід, що передбачає осмислення категорії оперно-хорова творчість як системи;
- контекстуальний аналіз, обраний задля усвідомлення значення хорового чинника в драматургії оперного цілого;
- жанровий аналіз, що передбачає вияв взаємозв'язку жанрового імені опери та драматургічних функцій хорового компоненту;
- методи інтонаційно-драматургічного, структурно-функціонального та елементи компаративного аналізу, важливі для осмислення ролі хорового начала в художньому цілому.

Теоретичною основою дисертації є наукові положення з проблем:

- хорознавства – О. Батовської, О. Бенч-Шокало, Л. Бутенка, І. Гулеско, Є. Гуренка, Г. Дмитревського, О. Єгорова, В. Живова, Ю. Калинюк, С. Казачкова, М. Колесси, В. Краснощоківа, Т. Кудрявцевої, Ю. Кузнєцова, А. Лащенко, П. Левандо, А. Мартинюка,

А. Мархлевського, В. Матюхіна, К. Ольхова, О. Павліщевої, Л. Падалки, Л. Пархоменко, К. Пігрова, К. Птиці, Ю. Пучко, В. Рожка, В. Соколова, А. Хакімової, П. Чеснокова;

- жанру – М. Арановського, Б. Асаф'єва, Г. Бесселера, К. Зенкіна, О. Козак, В. Конен, Є. Назайкінського, Н. Ніколаєвої, Г. Орджонікідзе, Т. Попової, О. Соколова, А. Сохора, Ю. Холопова, В. Цуккермана, Л. Шаповалової, С. Шипа;
- оперного мистецтва – Б. Асаф'єва, В. Бакуліна, І. Біляєва, Л. Бутенка, В. Васильєва, Л. Венедиктова, А. Гозенпуда, Г. Гур'єва, М. Друскіна, Ю. Келдиша, В. Конен, І. Мамчура, А. Пазовського, В. Протопопова, О. Рощенко, М. Сабініної, О. Селицького, Ю. Станішевського, В. Тольби, Н. Туманіної, Ю. Тюліна, В. Фермана, Д. Храмова, О. Чигарьової, М. Черкашиної-Губаренко, З. Юферової, Б. Ярустовського;
- характеристики оперної творчості К. Данькевича, В. Кирейка, Г. Майбороди, В. Губаренка, Л. Колодуба, Л. Дичко, О. Костіна, М. Скорика, що містяться в працях Л. Архімович, Н. Бабій, О. Батовської, М. Гордійчука, І. Драч, Л. Єфремової, М. Загайкевич, О. Зінькевич, Г. Конькової, І. Копоть, Л. Кияновської, І. Ляшенка, Н. Некрасової, Г. Полянської, А. Постанової, В. Рожка, Л. Серганюк, Ю. Станішевського, М. Черкашиної-Губаренко, Б. Яворського.

Наукова новизна одержаних результатів дослідження полягає в тому, що в дисертації *вперше* запропонована цілісна концепція оперно-хорової творчості, заснована на вивченні структурно-вербальних, інтонаційно-драматургічних та функціональних аспектів її втілення в оперному цілому. Подальшої розробки дістало вітчизняне хорознавство як наука, зокрема, визначені його предмет, проблематика, методологія, надана періодизація його історичного розвитку у другій половині ХХ ст.

У дисертаційному дослідженні *вперше* у вітчизняному музикознавстві:

- висвітлюється структура категорії оперно-хорова творчість, на підставі

чого надається її визначення як категорії та художньої системи;

- уведені до наукового обігу та отримали визначення поняття: оперно-хорова драматургія, оперно-хоровий симфонізм, оперно-хорова сюїта;
- виявлені критерії періодизації оперно-хорової творчості українських композиторів другої половини ХХ століття;
- розроблено систему методів та принципів організації хорового чинника в оперному цілому.

Подальший розвиток отримала типологія драматургічних функцій хорового компонента в українській опері другої половини ХХ ст., уточнено визначення поняття оперно-хорове виконавство.

Практичне значення отриманих результатів дослідження полягає у можливості їх використання в навчальних курсах «Теорія та історія хорового виконавства», «Сучасна українська хорова література», «Історія української музики», «Аналіз музичних творів», а також у спеціальному класі з диригування і практичній діяльності диригентів хору.

Апробація дослідження. Дисертація обговорювалась на засіданнях кафедри історії та теорії світової і української культури Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського. Основні положення дослідження були викладені на міжнародних, всеукраїнських та міжвузівських наукових конференціях: «Актуальні проблеми підготовки сучасного хорового диригента» (Донецьк, 1991), «Прокоф'єв і світова музична культура» (Донецьк, 1991), «Шляхи розвитку мистецтва та культури Слобожанщини: проблеми історії, теорії та практики» (Харків, 1993), «Актуальні проблеми музичного і театрального мистецтва: мистецтвознавство, педагогіка та виконавство» (Харків, 1995), «Актуальні проблеми музичного і театрального мистецтва» (Харків, 2008, 2009, 2011), «Постать митця у художньому просторі міста» (Харків, 2008), «Виконавська інтерпретація та сучасний навчальний процес» (Луганськ, 2010), «Універсалізм творчої постаті Лесі Дичко та сучасний мистецький контекст» (Івано-Франківськ, 2010).

Публікації. За темою дисертації опубліковано 17 робіт, з них 8 – у спеціалізованих фахових виданнях, затверджених ВАК України.

Структура дослідження. Дисертація складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел та додатку. Загальний обсяг роботи складає 252 сторінки, з них – 188 сторінок основного тексту. Список використаних джерел містить 255 позицій. У Додатку надані нотні приклади з опер «Вій» В. Губаренка, «Поет» Л. Колодуба, «Золотослов» Л. Дичко.

РОЗДІЛ 1

ОПЕРНО-ХОРОВА ТВОРЧІСТЬ У ПОНЯТІЙНО – КАТЕГОРІАЛЬНІЙ СИСТЕМІ СУЧАСНОГО ВІТЧИЗНЯНОГО ХОРОЗНАВСТВА

1.1 Етапи розвитку вітчизняної хорознавчої науки

Вивчення специфіки хорового чинника оперного твору передбачає, перш за все, усвідомлення сутності й художньої природи того синтетичного явища (тобто опери), одним з компонентів котрого є хор. Поряд з цим, дослідження оперного цілого неможливе без урахування ролі хорового чинника в драматургії художнього цілого. У зв'язку з непересічним значенням хорового пласта в опері, вписаного в загальний процес оперної драматургії, є доцільним введення до хорознавства та музикознавства *категорії оперно-хорової творчості*. У зв'язку з цим актуальними завданнями сучасного вітчизняного хорознавства є:

1. введення категорії *оперно-хорова творчість* до понятійно-категоріальної системи сучасного вітчизняного хорознавства;
2. надання визначення категорії оперно-хорова творчість;
3. вивчення її понятійної структури;
4. розробка та визначення понять, що входять до змісту категорії оперно-хорова творчість
5. виявлення тенденцій розвитку української оперно-хорової творчості у другій половині ХХ ст.

Завдання введення оперно-хорової творчості до понятійно-категоріальної системи хорознавства потребує й розроблення періодизації розвитку цієї наукової галузі з метою виявлення умов для ствердження категорії, що вивчається.

Головним критерієм періодизації вітчизняного хорознавства обрано наявність принципових змін у його трактуванні, яке пройшло еволюцію від розуміння виключно як лекційного курсу до багатозначної за своїм структурним утворенням і змістовним функціонуванням наукової галузі.

Слід підкреслити, що у пропонованому дослідженні у якості підґрунтя вітчизняного хорознавства використані й ті хорознавчі праці, що були створені за часів СРСР. Це обумовлено глибинними зв'язками, що існували між гілками радянської науки, національними школами, що, безперечно, впливали одна на одну. Розглядається декілька значних праць, що виникли у Росії після 1991 р., які також здійснили певний вплив на розвиток українського хорознавства. Виокремлення історичного періоду, що охоплює другу половину ХХ ст. й простягається до сьогодення, зумовлене тим, що саме від 1940-50 рр. відбувалося якісне зростання цієї гілки музикознавства, перехід у тлумаченні хорознавства від навчальної дисципліни до його розуміння як науки.

Формуванню *першого етапу* (1940-1960 рр.) розвитку вітчизняного хорознавства сприяли видатні хормейстери-практики: П. Чесноков, Г. Дмитревський, К. Птиця, О. Єгоров, К. Пігров, М. Колесса, які в фундаментальних працях, відповідно, «Хор и управление им», 1940 р.; «Хороведение и управление хором. Элементарный курс», 1948 р.; «Очерки по технике дирижирования хором», 1948 р.; «Теория и практика работы с хором», 1951 р.; «Керування хором», 1956 р.; «Основи техніки диригування», 1960 р. заклали основи подальшого розвитку науки про хор. В зв'язку з тим, що створювали вітчизняне хорознавство як таке саме практикуючі майстри хорової справи, йому поряд з науковою спрямованістю, іманентно властива методична направленість. Отже, 1940-1960 рр. слід вважати першим етапом розвитку вітчизняного хорознавства, якому притаманна єдність дослідницького й методичного напрямів.

Другий етап (1961-1973 рр.) продемонстрував новий рівень наукового осмислення мистецтва хорового співу, що призвело до появи чисельних збірок статей з хорознавчих питань, досліджень з проблем хорового мистецтва та посібників з диригування, хорової літератури та читання хорових партитур: К. Ольхов «О дирижировании хором», 1961 р.; О. Перунов «Хрестоматія з читання хорових партитур», 1963 р.; М. Шелков

«Хрестоматия по чтению хоровых партитур», 1963 р.; О. Павліщева «Методика постановки голоса», 1964 р.; С. Казачков «Дирижерский аппарат и его постановка», 1967 р.; «Русская хоровая литература» (за ред. С. Попова, вип. 1, 1963 р.; вип. 2, 1969 р.); В. Соколов «Работа с хором», 1967 р.; Л. Падалка «Виховання ансамблю в хорі», 1969 р.

Новий рівень вивчення хорознавства продемонстрував навчальний посібник В. Краснощокова «Вопросы хороведения» (1969 р.), де поряд із традиційними питаннями, до числа яких на той час входять: характеристики хорових партій, визначення хору як художнього явища, типів та різновидів хорових колективів, були порушені проблеми вивчення історії хорового співу, вокальної техніки та специфіки діяльності народних й академічних хорів, зокрема оперних. Отже, другому етапу розвитку вітчизняного хорознавства властивий розгляд питань щодо особливостей вокальної роботи в хорових колективах, дослідження у галузі хорової творчості, удосконалення методики викладання диригування, читання хорових дисциплін тощо. Але до 70 рр. ХХ ст., а в деяких словниках, посібниках і надалі, хорознавство розглядається тільки як лекційний курс: М. Романовський «Хоровой словарь», вид. 3-є, 1980 р.; Т. Смирнова «Хорознавство (історія, теорія, методика)», 2000 р.; В. Самарін «Хороведение и хоровая аранжировка», 2002 р.; І. Заболотний «Основи хорознавства», 2006 р.

Ознакою розвитку *третього етапу* (1974-1989 рр.) вітчизняного хорознавства є спадковість та безперервність, формування напрямів хорознавчої науки, диференціація її на складові. Першим, хто звернув увагу на подвійну сутність хорознавства був П. Левандо, який у відомій праці «Проблемы хороведения» (1974 р.) виявив два рівні значення хорознавства: «вузьке» – як навчальної дисципліни та «широке» – як науки. У якості мети дослідження вчений окреслив постановку «ряду основних проблем хорознавства як повноправного, але малоосвоєного розділу музикознавства» [123, с. 3] та розробку деяких з них. *Дослідження П. Левандо має*

багатозначну історичну роль у розвитку хорознавчої науки: з одного боку, це підсумок, з іншого – початок існування хорознавства як розділу музикознавства. Попри видатне значення цієї праці, зауважимо, що П. Левандо поставив проблему, але не надав визначення ні предмету хорознавства, ні його структури, тобто того, що є необхідним для ствердження будь-якої наукової галузі.

Поряд з розвитком практичного, виконавського хорознавства *третій етап* характеризується й розгортанням його дослідницької гілки. Але науковці, які репрезентують цей напрям хорознавчої думки, не позиціонують свої праці як такі, що подають хорознавство в «широкому змісті» – як науку: Г. Ткаченко «Про засоби і техніку хорового диригування», 1974 р.; К. Ольхов «Вопросы теории дирижерской техники и обучения хоровых дирижеров», 1979 р.; Л. Пархоменко «Українська хорова п'єса», 1979 р.; А. Ушкарьов «Основы хорового письма», 1982 р.; П. Левандо «Хоровая фактура», 1984 р.; В. Живов «Исполнительский анализ хорового произведения», 1987 р.

Розвиваючи підхід П. Левандо щодо двох значень хорознавства, В. Матюхін 1985 р. визначив хорознавство «як науку про природу, сутність, конкретно-історичний зміст і форми існування хорового мистецтва, про загальні закономірності його формування, розвитку та функціонування в музичному житті суспільства» [136, с. 9]. Отже, ознаками *третього етапу* розвитку вітчизняної хорознавчої науки є спадковість та безперервність, диференціація її на складові.

Четвертий, новітній етап розвитку сучасного вітчизняного хорознавства (з 1989 р. до сьогодення) знаменувала поява праці А. Лашенка «Хорова культура», де автор запропонував концепцію хорової культури й поставив низку завдань щодо розробки теорії хорової культури та розгляду хорознавства як науки, а не «суто прикладної галузі знань» [122, с. 4]. А. Лашенко акумулював досягнення попередників, й заклав системний підхід до вивчення хорової культури, функції якої: «усуспільнення, гуманізація, реалізація» [122, с. 119]. На думку дослідника, «хорова культура постає перед

нами не у вигляді «результатів», таких як хоровий стиль, жанр, твір, звучність, фонація, а як одна з систем духовного життєзабезпечення (хоровий рух, хорове мистецтво, хорове мислення, хорові ресурси)» [122, с. 118]. Саме цей висновок надав А. Лащенко змогу дійти до висновку щодо необхідності розроблення цілісної моделі «науки про хорову культуру» [122, с. 118]. Хорознавство, за А. Лащенко, має стати «способом актуалізації хорової культури» [122, с. 129].

Закладений дослідником системний підхід не згубив своєї актуальності й на сьогодні, але потребує деяких уточнень. Так, є необхідним укрупнення системи хорознавства, розробки його структури, визначення предмету хорознавчої науки та її категоріального апарату.

Аналіз хорознавчої літератури межі тисячоліть дозволяє зробити висновок, що актуальними й нині є такі порушені дослідниками минулого проблемні ситуації хорознавства, як, наприклад, взаємодія теорії та практики у хоровому виконавстві (В. Живов «Хоровое исполнительство: теория, методика, практика», 2003 р.); професіоналізація хорового мистецтва (С. Казачков «От урока к концерту», 1990 р., «Дирижер хора – артист и педагог», 1998 р.; Ю. Калинюк «Духовні константи творчої особистості диригента», 2007 р.); узагальнення накопиченого століттями досвіду (А. Лащенко «З історії київської хорової школи», 2007 р.); пошуки нових засобів виразності як у хоровій композиторській творчості, так і в хоровій виконавській практиці (І. Гулеско «Національний хоровий стиль» 1994 р., Ю. Пучко «Сучасна хорова музика: до проблеми інтерпретації», 2007 р.). Про методичну спрямованість вітчизняного хорознавства на сучасному етапі свідчать праці, переважно, хормейстерів-практиків, що присвячені вивченню історії хорового виконавства (О. Бенч-Шокало «Український хоровий спів», 2002 р.; В. Рожок «Музика і сучасність», 2003 р.; М. Бурбан «Українське хорове виконавство», 2005 р.); аналізу хорової літератури (О. Батовська «Хоровий компонент в операх західноєвропейських композиторів XVII-XVIII ст.», 2010 р.); питанням інтерпретації композицій для хору й

проблемам специфіки роботи з професійними, самодіяльними та дитячими колективами (Л. Бутенко «Оперно-хорове виконавство», 2002 р.; Л. Венедиктов «Академік оперного мистецтва», 2009 р.; статті М. Гобдича, Ю. Іванової, Є. Савчука та ін.). Для новітнього періоду розвитку вітчизняного хорознавства є характерною тенденція, що була закладена в середині ХХ ст.: подальша розробка хорознавства як навчальної дисципліни (Т. Смирнова, В. Самарін, І. Заболотний, Т. Кудрявцева, Ю. Кузнєцов). Так, Ю. Кузнєцов, удосконалюючи цей навчальний курс, підкреслює його практичну спрямованість («Практичне хорознавство», 2009 р.). У той же час дослідник розглядає хорознавство як науку, що вже пройшла «стадію прикладної дисципліни» та знаходиться на наступному рівні – «виокремленні із загального контексту» [117, с. 8], і надає їй наступне визначення: «Хорознавство – частина музикознавства, наука, що вивчає специфічні закономірності хорового мистецтва» [117 с. 7].

Кінець ХХ початок ХХІ ст. – епоха виокремлення нових наукових галузей у музикознавстві – інтерпретології, лібретології, хорознавства, оперознавства, епоха розгалуження музикознавчих знань. Але якщо, наприклад, інструментознавство як окрема наука почала функціонувати з середини ХІХ ст., то хорознавство як наукова галузь музикознавства почала розвиватися тільки у середині ХХ, хоча її передісторія сягає ХVІІ ст. (зокрема, праці М. Дилецького, О. Мезенца).

Ствердження хорознавства як науки свідчить про зрілість формування хорознавчої думки, що володіє самодостатністю та цілісністю. Сучасний стан розвитку хорознавчої науки надає можливість визначити цю наукову галузь наступним чином. Отже, *хорознавство* – наука про буття і становлення хору за типами, видами та формами його художнього втілення у композиторській творчості, виконавській практиці та наукового усвідомлення у процесі історичного розвитку.

Хорознавство як самостійна наукова галузь, в той же час, є складовою музикознавства як такого. З цього випливає поєднання двох наступних

закономірностей. Перша з них пов'язана з хорознавством як самостійною наукою, про що, зокрема, свідчить наявність власного предмету вивчення, термінології, методології, структури, напрямів дослідження.

Предмет хорознавства – хор – специфікується багаторівнево, по-перше, як вираз індивідуального композиторського мислення, по-друге, як виконавська система, й, по-третє, як об'єкт наукового пізнання. Адже кожна наука повинна володіти такими якостями, як самопізнання, самоусвідомлення, що є запорукою, з одного боку, спадкоємності традицій, з іншого – продуктивності розвитку.

Друга закономірність обумовлена тим, що хорознавство є складовою музикознавства як розгалуженої системи наук про музику. Це означає, що хорознавство успадковує категоріальний апарат, принципи, методи, підходи, що актуальні для музикознавства як такого, віддзеркалюючи їх крізь призму власної специфіки. Про взаємодію цих закономірностей, зокрема, свідчить структура вітчизняного хорознавства, що бере за взірць структурні засади сучасного музикознавства. Але це творча взаємодія, яка немає нічого спільного з копіюванням. Як музикознавство, так, відповідно, й хорознавство має бути теоретичним, історичним, виконавським. Між музикознавством і хорознавством повинні існувати системні зв'язки. По-перше, хорознавство як галузь музикознавства має своєрідно відображати ті процеси, що йдуть в музикознавстві. По-друге, музикознавство як найбільш узагальнена наукова галузь, може вивчати й процеси, що відбуваються в хоровому мистецтві. Відмінності полягають у тому, що є загальнонаукові методи вивчення, а є їх специфікація, яка виникає у хорознавстві.

За визначенням В. Медушевського, сучасний розвиток музикознавства обумовлений ствердженням його інтегрованого типу, тобто появою *інтегрованого музикознавства* [137]. Вітчизняна хорова історико-художня ситуація сьогодення з необхідністю вимагає й розробки *інтегрованого хорознавства*, яке включає у свою структуру такі напрями, як теорія історії хорознавства й історія теорії хорознавства, що виступають, як його необхідні

складові. Наступних розвідок потребує історіографія хорознавства, адже сучасний етап хорознавчої науки є неможливим без наукового осмислення письмових свідочств щодо розвитку хорового співу, які складають його історію.

Проблематика хорознавства як науки включає вивчення періодів його розвитку; становлення хорового мислення, хорової творчості в її епохальних, національних та індивідуальних проявах; хорового виконавства в його жанрово-стильовому різноманітті.

Особливим завданням сучасного хорознавства є розробка його *методології*. Хорознавство залучає до свого обігу філософські, загальнонаукові та спеціально-наукові методи дослідження. Але у межах хорознавства відбувається їх специфікація, яка обумовлюється предметом, структурою й завданнями хорознавчої науки. Серед методів, якими оперує хорознавча наука, перш за все, визначимо індуктивний та дедуктивний, діалектичний та історичний, а також такі різновиди аналізу, як системний, структурно-функціональний, термінологічний, порівняльний, типологічний, цілісний, жанрово-стильовий, інтонаційно-драматургічний та виконавський, що, у свою чергу, розгалужується на вокально-хоровий, вербальний, аналіз диригентських прийомів та, власне, аналіз репетиційного процесу й публічного виконання. Ці методи аналізу повинні бути спрямовані на предмет вивчення хорознавства, тобто на хор.

Вітчизняне хорознавство має багаторівневу структуру, яку В. Матюхін визначає таким чином: «композиторська хорова творчість; хорове виконавство; хорова освіта й виховання; соціологія хорового мистецтва; організація, управління й економіка хорової культури» [136, с. 9]. Ці рівні є безперечними, але, на наш погляд, деякі з них потребують розширення і уточнення. Так, доцільно додати наступне: до першого рівня – історію і теорію композиторської хорової творчості; до другого – історію і теорію хорового виконавства, психологію хорового виконавства; до третього – диригентсько-хорову педагогіку. Четвертий та п'ятий рівні необхідно

уточнити – відповідно, соціологія хорової культури та менеджмент хорової культури.

Перший рівень структури вітчизняного хорознавства – історія і теорія композиторської хорової творчості – скерований, перш за все, історичним методом. Серед аналітичних підходів, що сприяють розвитку цього рівня, виокремимо жанрово-стильовий та функціонально-структурний.

Що стосується другого рівня (найбільш розгалуженого й функціонально розробленого у вітчизняному хорознавстві), – історія і теорія хорового виконавства – то тут важливим науковим завданням є виявлення ознак виконавських стилів, розроблення, на основі новітніх досліджень, методологічних засад роботи з хорами різних творчих спрямувань. Разом з тим, лишається до кінця невирішеною проблема висвітлення історії вітчизняного хорового виконавства до ХХ ст. Психологія хорового виконавства має включати, зокрема, розробку питань щодо психології хормейстера-виконавця, керівника колективу *творчих особистостей*; вирішення проблем *психологічного співіснування артистів у хорі*, створення психологічного «клімату» у хоровому колективі задля віднайдення творчої єдності художньо-виконавського процесу.

Третій рівень структури вітчизняної хорознавчої науки – диригентсько-хорова педагогіка – характеризується узагальненням педагогічних принципів, переосмисленням накопичених століттями знань, удосконаленням усталених та пошуками більш ефективних методик викладання дисциплін диригентсько-хорового циклу, що призвело до віднайдення системного підходу підготовки хорових диригентів.

Сучасний стан четвертого рівня – соціологія хорової культури – потребує, зокрема, систематизації та визначення закономірностей розвитку хорового руху.

П'ятий рівень структури вітчизняного хорознавства – менеджмент хорової культури – вимагає розробки засад організації хорової справи за нових соціально-економічних обставин.

1.2 Оперно-хорова творчість як категорія хорознавства

Для виявлення змісту категорії оперно-хорової творчості, необхідно визначити її місце серед категорій хорознавства. Фундаментальною категорією хорознавчої науки є хорова культура. Багатовимірні зв'язки існують між хорознавством і хоровою культурою. Так, з одного боку, хорознавство є часткою хорової культури, з іншого – хорова культура як цілісність є найбільш фундаментальною категорією хорознавства. Хорова культура як система складається з багатьох елементів. Серед них – хорознавство. Хорове мистецтво, хорова творчість, хорові жанри, хорова мова, хорове виконавство як складові хорової культури у свою чергу мають системний характер утворення, адже складаються з численних елементів.

Категорія хорова творчість складається з наступних рівнів: хорова творчість світська та духовна. У свою чергу ці рівні можуть бути підкорені наступним розподілам за виконавським складом: хорові композиції *a cappella* та з інструментальним супроводом; симфонічно-хорові твори, оперно-хорова творчість, твори для дітей.

Кожен з окреслених рівнів має враховуватися при визначенні місця оперно-хорової творчості в хоровій творчості як такій, оскільки має власну специфіку. Потрібно враховувати, що саме від категорії хорова творчість категорія оперно-хорова творчість успадковує ієрархічну й системну сутність. Існує множинний тип зв'язків між оперно-хоровою творчістю й хоровою творчістю як такою. З одного боку, оперно-хорова творчість є часткою хорової творчості, з іншого, хорова творчість – частка оперно-хорової творчості. Тобто, вони обмінюються функціями системного узагальнення та його елементу. Згідно загального закону «доповнюваності», ці категорії узгоджуються та взаємодіють між собою.

Оскільки **оперно-хорова творчість** є складно-складеною категорією, вона потребує розробки кожної зі своїх складових: опери, хору, творчості. Вивченню опери присвячено значну кількість досліджень, а саме

Б. Асаф'єва [13-14], Л. Архімович [5-10], Є. Акулова [1], А. Гозенпуда [45], І. Іванової, М. Черкашиної, Г. Куколь [88], Г. Кулешової [118-119], Ю. Станішевського [209-211], Ю. Тюліна [42], В. Фермана [226], О. Чигарьової [164], Б. Ярустовського [253-255] та ін. Стосовно вивчення особливостей втілення хорового чинника в оперному цілому також склалася певна наукова традиція. Так, цій проблемі присвячені дослідження, зокрема, О. Батовської [17], І. Біляєва [30-31], Л. Бутенка [35-36], В. Васильєва [39], Т. Гнатів [43], О. Зінькевич [85], О. Малозьомової [150], В. Рожка [187-190], Л. Серганюк [201], А. Терещенко [217], Д. Храмова [233] З. Юферової [249].

Питання вивчення ролі хору в драматургії українських опер глибоко висвітлені в працях В. Рожка, де підкреслено: «Еволюція образу народних мас йшла по лінії поглиблення конфлікту вистав, розширення граней їх музично-сценічної виразності, що було адекватним соціально-історичним колізіям, покладеним в основу змісту опер» [188, с. 103]. Саме поєднання «музикознавчого та театрознавчого аспектів аналізу» вітчизняних оперних творів сприятиме, на думку дослідника, комплексному розгляду процесів «музично-сценічного втілення образу народу» [189, с. 1].

Т. Гнатів виявляє «симфонічний, могутній розмах» [43, с. 12] оперної дії в «Розломі» В. Фемеліді завдяки сполучанню оркестрових узагальнень із масштабними хоровими сценами, а О. Малозьомова наголошує, що саме в народно-епічних картинах опери Б. Лятошинського «Золотий обруч» є наявним синтез принципів епічної та конфліктної драматургії, наскрізного музичного розвитку й довершеності структурних побудов. Якщо дослідження Л. Пархоменко, А. Терещенко, Р. Станкович-Спольської, Л. Серганюк присвячені проблемам становлення і стилістиці хорової опери а саррелла, то Д. Храмов аналізує хорові сцени опер Р. Вагнера, О. Зінькевич – Г. Майбороди, О. Батовська – В. Губаренка, З. Юферова – «Тараса Бульби» М. Лисенка. Особливості оперно-хорової технології розглянуті в працях Л. Бутенка та В. Васильєва. Сукупність наведених положень залучено до методології даної дисертації у якості теоретичного та аналітичного підґрунтя.

Визначення оперно-хорової творчості має бути багаторівневим, адже при його розробці треба враховувати не тільки оперний твір як вербально-музичний текст, але й специфіку виконавського процесу, складовою частиною якого є хор під орудою оперного хормейстера. Виходячи зі специфічних особливостей конкретного оперно-художнього цілого, потрібно визначити наступні рівні аналізу та виявити їх синтез. Перший рівень – жанр твору, особливості використання хору та відбиття особливостей жанрового синтезу у хоровій драматургії; другий – приналежність до певного стилю (епохального, національного, композиторського, виконавського); третій рівень передбачає виявлення ступеню участі хору у розвитку драматургії оперного цілого та визначення кількісних та якісних чинників хорового компоненту; четвертий рівень – творчі завдання оперного хормейстера.

Звернення до вивчення оперно-хорової творчості українських митців з необхідністю вимагає осмислення жанрового феномену у кожному конкретному випадку. Який жанр є головуючим у цій категорії? Безперечно, цю функцію бере на себе опера як жанр універсальний. Але, по-перше, не кожна українська опера залучає задля розкриття змісту художнього цілого хоровий чинник. А, по-друге, ті оперні твори, в яких хоровий компонент відіграє певну роль у музичній драматургії художнього цілого, чи не завжди мають додаткове жанрове визначення. Осмислення жанрового синтезу призводить до висновку, що в синтезі завжди один жанр є головним (наприклад, за О. Береговою, опера-ораторія-балет «Київські фрески» І. Карабіца [213], опера-балет «Вій» В. Губаренка).

Який же жанр «головує» в структурі категорії оперно-хорова творчість? Перш за все, це опера. Вивчення жанру неможливо без спирання на жанрову теорію, яка розроблена щодо опери, але для даного дослідження доцільним є опора на найбільш узагальнююче визначення Є. Назайкінського. Дослідник підкреслює, що «жанри – це реальний зв'язок музики з життям» [153, с. 80], та надає наступне визначення: «Жанри – це відносно стійкі типи, класи, роди музичних творів, що склалися історично і

розмежовуються за рядом критеріїв, основними з яких є: а) конкретне життєве призначення (суспільна, побутова, художня функція), б) умови і засоби виконання, в) характер змісту і форми його втілення» [153, с. 94]. Саме це визначення демонструє наявність дефініцій усередині опери. Це визначення важливо, бо оперно-хорова творчість успадковує узагальнюючу сутність жанру, адже жанрове ім'я або жанровий синтез оперного твору впливає на драматургічну роль хорового чинника. Оперно-хорова творчість, наприклад, у ліричній опері буде відрізнятися від використання хорового чинника у героїчній. Хоча можуть бути і деякі спільні риси.

Музичний жанр – актуальна проблема сучасного музикознавства. Саме їй присвячені праці Г. Бесселера, В. Москаленка, Є. Назайкінського, Т. Попової, О. Соколова, А. Сохора, В. Цуккермана, Л. Шаповалової, С. Шипа її проблемний потенціал не вичерпано. Особливу грань у дослідженні музичного жанру складає його осмислення з позицій виконавського мистецтва, зокрема, оперно-хорового.

На думку Г. Бесселера, всі жанри поділяються на класи: «піднесена та ужиткова» музика. Так, «музика в публічному концерті, як і в оперному театрі, підноситься слухачам як художня естетична цінність, а тому може бути названою піднесеною (*Darbietungsmusik*)» [цит. за 153, с. 84]. Виходячи з даної концепції оперу маємо віднести до жанру «піднесеної музики».

У дослідженні Т. Попової для створення теорії жанрів, як і в праці Г. Бесселера, виокремлені «два головних критерія: умови побутування музики і особливості виконання» [цит. за 153, с. 87]. За цими критеріями дослідниця поділяє музикальні жанри на шість груп: народно-побутова музика усної традиції; легка побутова та естрадно-розважальна музика; камерна музика (для малих залів, для солістів й невеликих ансамблів); симфонічна музика (виконання великими оркестрами в концертних залах); хорова музика; музичні театральні-драматичні твори, що призначаються для виконання на сцені. Показово, що з шести рівнів, визначених дослідницею, щонайменше три з них мають вплив на оперу. Окрім цього, теорія Т. Попової

містить розподіл усіх жанрів на вокальні й інструментальні. Опера являє собою жанровий синтез, до якого долучаються інструментальна, вокальна та хорова музика.

А. Сохор вважає, що не можна «на основі характеру змісту відрізнити ліричну симфонію від ліричної опери. І навпаки – усередині одного жанру можуть бути створені твори, різні за характером змісту, наприклад опера лірична, драматична, комічна» [цит. за 153, с. 88]. Вчений продовжує розвиток бесселеровської типології жанрів вже на іншому рівні (в річищі другої культурної традиції, на більш пізньому етапі розвитку музичного мистецтва), і в якості головного критерію також бере умови побутування, обстановку виконання. Його жанрова типологія складається з чотирьох груп: культові й обрядові жанри; масово-побутові жанри; концертні жанри; театральні жанри. Якщо до визначення жанрової сутності оперного твору застосувати типологію А. Сохора, то ці чотири позиції мають універсальний характер, бо опера має бути зарахованою, перш за все, до театального жанру і в деяких випадках модифікованою до першої та третьої груп (культові й обрядові жанри – «Золотослов» Л. Дичко, концертні жанри – концертна опера «Діалоги Вінченцо Галілея» О. Костіна).

У типології О. Соколова висунута ідея розмежування жанрів чистої, взаємодіючої, прикладної та прикладної взаємодіючої музики. Ця концепція, на думку Є. Назайкінського, орієнтована на музику ХХ ст. і саме з цього боку вона може бути використана при побудові загальної жанрової типології. Отже, відповідно до типології О. Соколова, опера, з одного боку, має бути зарахованою до жанрів взаємодіючої музики, де музика взаємодіє з другими мистецтвами, з іншого, якщо вважати лібрето оперного твору програмою, то опера відноситься, на його думку, й до програмної музики [цит. за 153, с. 90].

Основу типології музичної жанровості Л. Шаповалової складають «функції типізації інтонаційної образності за ступенем умовності чи конкретного музичного образу» [243, с. 14]. Дослідниця визначає наступні різновиди жанровості: фольклорна, інструментальна, характеристична,

асоціативна та метафористична. Для опери є характерним синтез визначених різновидів жанровості.

На думку С. Шипа, процес визначення музичних жанрів спирається на наступні критерії: кількість музикантів-виконавців; характер аудиторії; визначеність музичного тексту з точки зору співвідношення імпровізаційного й композиційного; міра участі композитора в підготовленому до виконання музичному тексті; характеристика звукового матеріалу; особливі виражальні засоби та прийоми; специфіка образного змісту; соціальне середовище народження та побутування творів; етнічне середовище народження та побутування творів; функції творів у культурному житті суспільства й особистості. [247, с. 346-347]. Відповідно до типології С. Шипа, опера має поєднувати такі критерії, як: кількість виконавців, характер аудиторії, звуковий матеріал та функції в житті суспільства й особистості.

Оперні твори, різні за жанровими ознаками, репрезентують різноманітні функції хорових сцен. Так, Л. Бутенко вважає, що «<...> драматургічні функції хору у виконавській практиці виявляються шістьма основними типами хорових звукостанів тембро-ритмо-інтонаційного комплексу» [35, с.120]. Перший тип – «хор – звуковий “фон” для дійових осіб» [35, с. 34], який дослідник поділяє на активний та пасивний різновиди. Другий – «хор – коментатор подій» [35, с. 35], третій – «активний учасник сценічних подій або ж головна дійова особа» [35, с. 35]. Четвертий тип за Л. Бутенко – це «“внутрішній” голос героя», п’ятий – закулісні хори, а шостий тип являє собою «різновиди комбінацій усіх п’яти типів» [35, с. 35].

О. Батовська запропонувала класифікаційну систему «<...> на основі пріоритетних функцій хору в драматургічній сфері (фонової, колористичної та дійової)» [17, с. 9]. Дослідниця розподіляє цю систему на «шість головних та десять допоміжних груп» [17, с. 9]. Головні групи, за класифікацією О. Батовської, – це «фонова, колористична, репрезентативна, внутрішньо-емоційна, дійова, динамічна» [17, с. 10], а допоміжні деталізують сутність головних груп.

Третьою складовою категорії оперно-хорова творчість є суто творчість, під якою розуміється «процес людської діяльності, спрямованої на створення якісно нових матеріальних і духовних цінностей» [228, с. 474]. Оперно-хорова творчість у свою чергу постає як складова оперної творчості, хорової творчості та музичної творчості як такої. Питанням дослідження музичної творчості присвячено значну кількість праць, де вона розглядається у історичному, теоретичному, психологічному, філософському сенсах. Це, зокрема, дослідження М. Арановського [3], Б. Мейлаха [138-139], О. Чернова [241], А. Мухи [152], А. Лашенка [122]. Так, М. Арановський вивчає структуру творчого процесу; Б. Мейлах розглядає питання комплексного вивчення художньої творчості у взаємозв'язку з музикознавством; О. Чернов надає досить оригінальну цілісну картину механізму музичної творчості, А. Муха узагальнює накопичений у галузі вивчення поняття матеріал й висуває теорію музичної творчості, де наголошує, що «ядром проблеми є виявлення *внутрішнього, психологічного* механізму творчості (як створюється)» та «специфікою творчих результатів (*що* створюється)» [152, с. 13]. Отже, музична творчість «передбачає створення якісно нового в будь-якій із галузей музичного мистецтва, досягнення художнього результату, що відображає в образно-неповторній формі існуючі риси дійсності» [44, стб. 469]. Під хоровою творчістю А. Лашенко пропонує розуміти діяльність композитора, виконавця й особливості слухацького сприйняття. Саме тоді, на думку вченого, «творчість мислиться як жива артерія зв'язку всіх видів хорової діяльності, тоді й наука про творчість повинна містити в собі цю об'ємність» [122, с. 122]. Таким чином стає можливим вирішення питань «співвідношення хорового письма (як виду композиторської творчості) з вокально-виконавськими особливостями стилів, з хормейстерською методикою, властивостей фактури з властивостями фонації і далі інтонаційно-тематичним арсеналом хорової музики і музично-слуховими уявленнями широкого слухача, естетики хорової музики і характеру музичного споживання» [122, с. 122]

Відображаючи сутність хорових сцен в опері, **категорія оперно-хорова творчість** як найбільш узагальнена за своїм змістом, залучає, з метою висвітлення власного змістовного обсягу, допоміжні поняття, серед яких, наприклад, **оперно-хорова драматургія, оперно-хоровий симфонізм, оперно-хорова сюїта, оперно-хорове виконавство**. Виникає необхідність вивчення змісту і функцій кожного з чинників синтезу, виявлення його домінантних ознак у кожному конкретному випадку, принципів об'єднання та результатів синтезу. Вивчення категорії оперно-хорова творчість передбачає введення та розробку понятійної системи, що відповідає змісту та структурі досліджуваної категорії. До таких синтезованих понять, що відображають сутність оперно-хорової творчості як категорії хорознавства, слід віднести, наприклад, оперно-хорову драматургію. Поняття оперно-хорова драматургія є похідним, по-перше, від музичної драматургії як такої; по-друге, від оперної драматургії; по-третє, від хорової драматургії. Зауважимо, що якщо музична драматургія та оперна драматургія мають усталені визначення, то хорова драматургія відноситься до тих понять, які, незважаючи на досить широке використання музикознавцями (хорознавцями, зокрема), ще потребує свого наукового визначення.

Отже, для з'ясування змісту складно-складених понять, які підпорядковані категорії оперно-хорова творчість, необхідно виявити їх складові. Оскільки деякі зі складових цих понять (наприклад, виконавство, сюїта, симфонізм, драматургія) отримали розробку в музикознавчій науці, у дослідженні, присвяченому оперно-хоровій творчості, є доцільним спиратися на вже надані визначення. Тобто, у зв'язку з тим, що узагальнюючою категорією, що вбирає у свій змістовий простір систему підпорядкованих їй понять, є **оперно-хорова творчість**, логіка моделювання визначень складових понятійної системи має бути наступною: I етап – з'ясування сутності понять менших за обсягом; II – в якості підсумку визначення категорії оперно-хорова творчість.

Звернемо увагу на той факт, що всі залучені до дослідження поняття

(оперно-хорова драматургія, оперно-хоровий симфонізм, оперно-хорова сюїта, оперно-хорове виконавство) мають спільну визначальну частину – своєрідний понятійний інваріант, якою є оперно-хорова константа. Відрізняються ж вони заключним понятійним акцентом. Ці поняття ґрунтуються на синтезі: опері та хору як компоненту синтетичного жанру. Своєрідний понятійний інваріант – оперно-хоровий – у залежності від заключного акценту буде мати різні варіативні змісти, закріплені у заключній фазі складно-складеного поняття (драматургія, симфонізм, сюїта, виконавство). Ця фінальна змістовна варіабельність корегує сутність початкового інваріантного етапу визначення. Таким чином, між елементами понятійної системи існують ґрунтовні зв'язки, які корегуються наявністю оперно-хорової субстанції в кожному з понять.

1.3 Понятійна система категорії оперно-хорова творчість

Категоріальну сутність *оперно-хорової творчості* слід розкривати завдяки її взаємодії із розгалуженою понятійною системою, складові якої виражають різні боки притаманного категорії, що вивчається, сенсу. Поняття *оперно-хорова драматургія, оперно-хоровий симфонізм, оперно-хорова сюїта, оперно-хорове виконавство*, які входять до складу оперно-хорової творчості як категорії хорознавства, утворюючи систему, відображають суттєві процеси, властиві буттю хору в оперному цілому. Оперно-хорова творчість передбачає єдність композиторського та виконавського (диригентського, режисерського, хормейстерського та слухацького) типів мислення і сприйняття, у зв'язку з чим актуалізується контекстний підхід до оперно-хорової драматургії.

Вивчення *оперно-хорової драматургії* є неможливим без урахування дослідницьких концепцій щодо драматургії музичної, оперної, симфонічної та хорової. Музична драматургія, завдяки множинності виявів та, здавалось би, очевидній ясності даного поняття, й досі не має однозначного наукового тлумачення. Що ж заважає однозначному розумінню даного поняття

музикознавцями? Насамперед, розмаїття типів драматургії і можливість розповсюдження поняття на різні жанри. Так, проблеми оперної драматургії розглядаються у працях Б. Асаф'єва [13-14], В. Бакуліна [42], А. Гозенпуда [45], Г. Гур'єва [42], М. Друскіна [73], Ю. Келдиша [97], В. Конен [106], О. Селицького, І. Дьоміної [200]; Ю. Тюліна [42], В. Фермана [226], М. Черкашиної [234-239], О. Чигарьової [164], Б. Ярустовського [253-255]. Визначення поняття оперно-хорової драматургії, що формується у цій статті, спадкоємно пов'язано з теоретичними положеннями провідних музикознавців.

Базовим для визначення оперно-хорової драматургії має стати усталене розуміння *музичної драматургії*, що трактується як «система виражальних засобів і прийомів втілення драматичної дії в творі музично-сценічного жанру (опері, балеті, опереті)» [97, стб. 299]. Отже, загальні закони драми є підґрунтям музичної драматургії, про що свідчить наявність конфлікту в музичному творі, який вирішується в результаті боротьби сил дії та протидії. Окрім того, важливою для розкриття художньої ідеї музичної композиції є певна послідовність розвитку драматургічної дії: експозиція, зав'язка конфлікту, його розвиток, кульмінація та розв'язка. Відомо, що за традицією саме зі сценічною дією пов'язане визначення музичної драматургії, де її наявність є закономірною. Яке ж місце займав хор у визначенні музичної драматургії у межах опери? О. Серов наголошував, що в опері є три елементи – драма, спів й оркестр, власне ж музика виступає як основний узагальнюючий засіб, ланка, що зв'язує всі елементи драми воєдино. Форми музичної драматургії, що виокремив О. Серов, не містять серед заявлених елементів хор, який як чинник оперного цілого не отримав диференційованого тлумачення. На відміну від О. Серова, за концепцією Ю. Келдиша, в опері упродовж її історичного розвитку склалися такі форми музичної драматургії: речитатив, арія, аріозо, різноманітні види ансамблів, хори. Тобто оперні хори внесені Ю. Келдишем до однієї з форм музичної драматургії як такої.

Розробляючи поняття оперної драматургії, В. Ферман визначає *оперну драматургію* як «<...> систему музичних (у першу чергу вокальних) виражальних засобів, що розкривають сценічні образи в їх драматичному розвитку», а «<...> основним й специфічним методом музично-драматичного розвитку є симфонізм» [226, с.26]. На його думку, «<...> оперний симфонізм є виразом сутності музичної драматургії» [226, с. 29]. Такими чином, дослідник робить висновок про те, що симфонічними є велика кількість опер різних історичних епох та спрямувань, бо вони являються музичними драмами. Опера ж не може бути музичною драмою в тому випадку, якщо музика не є узагальнюючим засобом організації художнього цілого.

Розгляд особливостей *драматургії у жанрі симфонії* також досить часто привертав увагу музикознавців. Вивченню симфонічної драматургії присвятили свої дослідження М. Арановський [4], В. Бобровський [32-33], сюжетній драматургії у творчості Л. Бетховена – Г. Орджонікідзе [168]. Особливості драматургії в інструментальній музиці аналізувала Т. Чернова [240]. Розвідки щодо проблеми втілення внутрішнього конфлікту здійснила, зокрема, О. Козак [102], що розглянула специфіку симфонічної драматургії з позицій співвідношення контрасту і тематизму у симфонічному циклі та використання принципів структурування контрасту. На думку дослідниці, контраст, який підпорядковується функціям музичного конфлікту, впливав на становлення симфонічної драматургії, котра виявляла різноманітні втілення контрасту.

Питання *хорової драматургії* розглядаються в працях І. Гулеско [62-63], Н. Корольок [111], Л. Пархоменко [173], А. Хакімової [230] з урахуванням індивідуального стилю композитора, приналежності до певної національної школи, історичної епохи створення твору, його жанрового різновиду, прийомів виконавства. Похідним від хорової драматургії є *темброва драматургія*, що має непересічне значення для розкриття поетики хорового твору. Під *хоровою драматургією* у даному дослідженні пропонується розуміти систему специфічних хорових засобів виразності, що сприяють

розкриттю образної сфери хорового твору й втіленню художнього задуму композитора.

Подібно до того, як кожен оперний герой має власну лінію драматичного розвитку, так і хорова дія опери зростає завдяки поєднанню хорових сцен в драматургії оперного цілого. З одного боку, кожен композитор має особистий підхід до створення хорового пласта оперної партитури. З іншого, усі ці індивідуальні підходи об'єднує усвідомлення необхідності театралізації хорового чинника, урахування сценічної, ширше, оперної дії. Визначає сутність оперно-хорової творчості опера, «під знаком» якої розвивається хоровий чинник. Навіть у концертному виконанні хор успадковує традиції, що йдуть від опери, а це свідчить про те, що він не втрачає зв'язків з театральною традицією. Поняття *оперно-хорової драматургії* вимагає наскрізного розвитку хорового чинника в оперному цілому, хай навіть «пунктирної» єдності.

На основі класичних визначень музичної, симфонічної, оперної драматургії, враховуючи специфіку оперного твору, змоделюємо визначення оперно-хорової драматургії. *Оперно-хорова драматургія* – система виражальних хорових засобів і прийомів втілення музично-сценічної дії в опері.

Вивчення сутності поняття *оперно-хоровий симфонізм* є доцільним пов'язати з аналізом концепцій симфонізму як такого, а також його різновидів як, зокрема, симфонізм оперний та хоровий. Осмислення процесів, що відбувалися в оперно-хоровій творчості другої половини ХХ ст., показало, що є необхідним перегляд змісту деяких фундаментальних понять оперного, хорового, ширше, музичного мистецтва, у зв'язку з чим і симфонізм як родове поняття виступає тут у дещо іншому контексті.

Як відомо, Б. Асаф'єв підсумував численні ідеї щодо феномену симфонізму та надав змістової вагомості цьому поняттю як універсальному та такому, що пов'язане з однією «із найскладніших проблем філософії музики» [14, с. 237]. Зокрема, дослідник наголосив на таких властивостях

симфонізму, як безперервність «музичного току», безперестанне нашарування «якісного елементу іншості, новизни сприйняття світу зі зростанням звучання...», розвитку, що викликає нову якість (на взірць музичного мислення Л. ван Бетховена) [14, с. 238]. Б. Асаф'єв зазначав, що це, у свою чергу, стало останнім кроком на шляху набуття музикою самодостатності «суто музичних» концепцій», що створюють «картину світу» зсередини інтонаційного процесу. «Картину світу», що, за М. Арановським, являє собою систему «відносин Людини до Дійсності» [4, с. 36]. К. Зенкін наголосив, що третя симфонія Л. ван Бетховена позначила «новий етап в історії симфонізму – етап, протягом якого музикант починає індукувати індивідуалізоване концептуальне поле смислів <...>, найчастіше пов'язаних із проблемою осмислення світу людиною. Подібне концептуальне поле вперше матеріалізувалося у фіналі Дев'ятої симфонії Бетховена і з того часу, у тому чи іншому вигляді, тією чи іншою мірою, залишилося найважливішим “супутником” симфонізму» [85, с. 20]. Розвідку уявлень про симфонізм розширили Ю. Холопов [231], І. Рижкін [194], Г. Орджонікідзе [168], О. Козак [104], а також дослідження симфонічної творчості окремих композиторів (І. Барсової, М. Сабініної, С. Слонімського, Є. Царьової та ін.).

За Ю. Холоповим, сфера «симфонічного» виявлялася значно ширшою, ніж просто музика для симфонічного оркестру, бо вона могла включати сонати, сюїти, квартети та інші великі форми інструментальної музики. Тут, на наш погляд, доречно додати хорові та оперні композиції, зокрема, й різні форми оперно-хорової творчості. Цю перспективну думку розвиває О. Козак, за концепцією якої формування ознак феномену симфонізму спирається на конструктивне співвідношення автономно-музичного і поза-музичного. Така властива симфонізму риса, як важлива роль поза-музичних факторів у створенні конфлікту, вибудуванні цілісності та концепції твору, чи не найяскравіше розкривається у сфері музичного театру, та, зокрема, в оперно-хоровій творчості. Поєднання автономно-музичного та поза-музичного в симфонізмі, слід вважати його родовою рисою, яку переймають такі

різновиди симфонізму як оперний, хоровий та оперно-хоровий, тобто ті, що спираються на вербальний і сценічний ряди змісту.

Відправною точкою для суттєвих зрушень у осмисленні музичної спадщини стала стаття Ю. Холопова «Про поняття “симфонізм”» 1986 р. [231], в якій дослідник виявив наступні необхідні ознаки симфонізму:

- органічна цілісність форми;
- цілісність людської особистості, котра репрезентує себе у художній формі;
- особистість композитора, котрий фіксує власне, авторське розуміння поза-музичних проблем, адже симфонізм є «індивідуальною творчістю».

Симфонізм у сучасній музиці поширюється за межами класичної симфонічної форми й осмислюється у музично-філософському ракурсі, а не тільки у теорії жанрів.

Симфонізм має креативний потенціал, що охоплює велику історичну зону, яка не окреслюється межами виникнення, розвитку і становлення тільки симфонії й охоплює поза-симфонічні жанри. Подібно до того, як у сюїтах І. С. Баха є елементи симфонізму, так і в операх В. А. Моцарта, Р. Вагнера, Дж. Верді, М. Глінки, П. Чайковського, М. Римського-Корсакова, М. Лисенка, Д. Шостаковича, С. Прокоф'єва, Б. Лятошинського метод симфонізму виявляється у залежності від особистості митця, історичної епохи, національної школи, жанрового імені оперного твору тощо. Упродовж понад півтора століть «оперне мислення знаходиться під впливом симфонічного, що знайшло відображення у визначеннях “симфонізація опери”, “оперний симфонізм”» [200, с. 51]. Питання оперного симфонізму розглядаються в працях Б. Асаф'єва [13-14], А. Гозенпуда [45], І. Драч [70], Р. Лейтеса [125], Н. Ніколаєвої [158-159], В. Протопопова, Н. Туманіної [184]; М. Черкашиної-Губаренко [235, 238-239]. Так, Н. Ніколаєва [158] розглядає тетралогію Р. Вагнера як видатне явище оперного симфонізму, а, на думку Г. Орджонікідзе [167], лейтмотивна система, принцип побудування

музично-драматичного твору на основі симфонічно розробленого матеріалу – головне, що наслідується послідовниками визначного німецького композитора. Р. Лейтес [125], що проаналізував оперу Дж. Верді «Отелло» – вершинне досягнення італійської оперної школи XIX ст. загалом та приклад досконалого втілення шекспіровської теми в оперному жанрі, виявив безперервний розвиток оперної дії, де панує єдність слова, музики і драматичного начала. У російській музиці М. Глінка, «Спираючись на <...> “систему музично-тематичних повторів” (визначення В. Протопопова) <...> здійснює в опері принципи симфонізму й закладає основи лейтмотивного методу, що пізніше широко розроблявся Чайковським і Римським-Корсаковим. Разом з “Сусаніним” російська опера вступила на шлях *симфонічного розвитку*» [165, с.398]. Оперний симфонізм виявляється, окрім названих митців, в операх М. Мусоргського, С. Прокофєва, Д. Шостаковича, які прагнули до наскрізної, динамічної дії, де симфонічна напруга поєднувалась би з драматичним розвитком. В. Ферман підкреслює, що «Якщо симфонізм у самому широкому сенсі цього слова являє собою систему *драматичного* розвитку музичних образів, то оперний симфонізм є виразом у опері сутності *музичної* драматургії...». [226, с. 29]. Н. Ніколаєва [159, стб. 13] виявляє два різновиди *оперного симфонізму*: біцентричний та моноцентричний і, як приклади надає, відповідно, опери «Пікова дама» П. Чайковського та «Трістан і Ізольда» Р. Вагнера. У залежності від жанрового імені оперного цілого, особливостей драматургії сценічного твору, є наступні типи оперного симфонізму: програмний, драматичний, ліричний, епічний, пісенний.

В українській опері метод оперного симфонізму вперше втілював М. Лисенка в «Тарасі Бульбі». Надалі прояви цього методу в операх Б. Лятошинського, В. Губаренка, Г. Майбороди, Л. Колодуба, Є. Станковича, Л. Дичко відбувалися за рахунок звернення до значних художніх концепцій, застосування лейтмотивного методу, насичення творів струменями симфонізму.

Отже, якостями *оперного симфонізму* є: наскрізний розвиток, динамічне зіткнення контрастних тем-образів, розвинена лейтмотивна система, художнє узагальнення драматичної дії.

В українській музиці склалась така ситуація, коли симфонізм як метод з'явився не в інструментальній творчості, а в хоровій, адже хорове мислення, як зазначає Я. Романюк [191], є ключовим для визначення української картини світу. І тому в Україні поява і становлення симфонізму відбувались в творчості вітчизняних митців за участю хору. Саме з XIX ст. в українській музиці наочно присутні різновиди цього методу: риси хорового симфонізму – у творчості Д. Січинського, зокрема в хорі *a cappella* на вірші І. Франка «Непереглядною юрбою»; оперно-хоровий симфонізм – в опері М. Лисенка «Різдвяна ніч», де за рахунок хорових колядок відбувається динамізація музично-сценічного розвитку та структурування оперного цілого. Починаючи з XX ст., хоровий симфонізм стає усталеним методом у вокально-симфонічній та хоровій творчості українських композиторів, зокрема С.Людкевича (кантата-симфонія «Кавказ»), М. Леонтовича (обробка української народної пісні «Щедрик»), А. Штогаренка (кантата-симфонія «Україна моя»), Б. Лятошинського (хори *a cappella* на вірші Т. Шевченка), В. Бібіка (поема-симфонія «Прощання»), Л. Дичко (кантата «Червона калина»), Є. Станковича (симфонія «Я стверджуюсь»).

Що стосується *оперно-хорової гілки симфонізму*, то продовжуючи традиції М. Лисенка, сучасні композитори надають значної ваги в оперних творах хоровому чиннику. Українська опера другої половини XX ст. є спадкоємицею того типу симфонізму, який на думку К. Зенкіна, був сформований у творчості Л. ван Бетховена. Сутність оперно-хорового симфонізму на сучасному етапі з необхідністю відображає риси, що притаманні бетховенському і після-бетховенському симфонізму, а саме: тяжіння до філософського осмислення одвічних проблем життя; авторський, особистісний підхід до створення «картини світу»; індивідуалізоване концепціювання; наскрізний розвиток, що призводить до виникнення нової

якості, яка сприяє цілісності форми. Ці якості симфонічного мислення оперно-хоровий симфонізм залучає до свого арсеналу засобів виразності.

Оперно-хоровий симфонізм у другій половині ХХ ст. отримує подальший розвиток в операх різноманітних жанрових спрямувань, наприклад: «Богдан Хмельницький» К. Данькевича, «Арсенал» Г. Майбороди, «Загибель ескадри» В. Губаренка, «Поет» Л. Колодуба, «Сулейман і Роксолана» О. Костіна, «Мойсей» М. Скорика. Шляхи розвитку сучасного музичного мистецтва в Україні призвели до появи та розвитку такого феномену, як хорова опера а саррелла, де оперно-хоровий симфонізм набуває нових вимірів («Ятранські ігри» І. Шамо, «Цвіт папороті» Є. Станковича, «Золотослов» та «Різдвяне дійство» Л. Дичко та ін.). В операх українських композиторів другої половини ХХ ст. вияв оперно-хорового симфонізму відбувається за рахунок безперервності наскрізного розвитку, хорового лейтмотивного комплексу, що сприяє формуванню структури оперного цілого, втілення конфлікту засобами хору. І саме в цьому проявляється логіка розвитку музично-сценічної думки композитора, скерованої методом симфонізму.

Якщо хоровий симфонізм започаткований у хоровій творчості як такої, то *оперно-хоровий симфонізм* передбачає поєднання на стику симфонії, опери та, власне, хору. На основі системи класичних визначень, враховуючи специфіку оперного твору, змоделюємо визначення поняття оперно-хоровий симфонізм.

Оперно-хоровий симфонізм – метод наскрізного розвитку музично-сценічної дії синтетично організованого твору засобами хорового співу, який охоплює композиційно-структурний та змістовий рівні.

Це визначення є універсальним і придатним до опер різних жанрових спрямувань, де є ознаки оперно-хорового симфонізму.

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, втім, як і кожний

національний різновид. 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 хорової складової корегує з поняттям *оперно-хорова драматургія*.

Оперно-хорова сюїтність. На думку М. Черкашиної [235], у пісенних операх різні стани колективного героя – народу – послідовно зафіксовані у номерах розосередженої пісенно-хорової *сюїти*. Так, у опері Л. Колодуба «Незраджена любов» хорові епізоди – солдатські партизанські пісні – чергуються з монологічними формами. Віднайдений дослідницею принцип хорової *сюїтності* в оперному цілому є, на наш погляд, універсальним й може бути використаним у дослідженні оперних творів різних жанрових різновидів. Саме жанрові риси інструментальної сюїти знаходять специфічне відтворення в організації хорових сцен оперного цілого. Як зазначила М. Калашник, «Сюїта – це жанр, заснований на відображенні різноманіття реальності, яке виражається через багаторазове, послідовне перемикання на контрастні, відносно самодостатні одиничні даності, що втілюються через естетизовані первинні жанрові моделі чи узагальнені музичні лексеми, конкретизовані словесними (програмними) позначеннями, організовані в цикл-ряд, в результаті чого утворюється динамічний, розгорнутий в однорідному лінійному часі, семантично диференційований художній простір» [95, с. 6]. Характерними жанровими ознаками сюїти, за М. Калашник є: інструментальний цикл-ряд (на нашу думку, за аналогією може бути вокальний або хоровий цикл-ряд), композиційна одиниця – номер, стилістична однорідність номерів, наявність регламентованих танцювальних моделей, жанровий контраст, головна подія циклу в точці золотого перетину, драматургічний принцип переключення до різних жанрових одиниць, рух в однорідному лінійному часі, тяжіння до конкретизуючої властивості слова (програми), відображення реальності в її різноманітності.

Дослідниця пропонує класифікацію сюїти за наступними засобами її буття: танцювальна, програмна, ненормативні жанрові рішення. Кожен з означених різновидів поділяється на два підвиди: танцювальна – на старовинну й нову; програмна – на узагальнюючу та ту, що конкретизує; ненормативні жанрові рішення – на змішану й вільну. Вочевидь, що асиміляція різновидів сюїти в конкретному музично-історичному контексті пов'язана з його, за висловом Б. Асаф'єва, «переінтонуванням». Як зазначає І. Манукян [133], в середині XIX ст. з'являються сюїти, що були складені за музики до театральних постановок (з музики до драми А. Доде «Арлезіанка» Ж. Бізе), балетів («Щелкунчик», «Спящая красавица» П. Чайковського), опер («Сказка о царе Салтане» М. Римського-Корсакова).

XX ст. характеризується появою сюїт, складених з музики до кінофільмів («Поручик Киже» С. Прокоф'єва, «Гамлет» Д. Шостаковича), вокальних сюїт («Шесть стихотворений М. Цветаевой» Д. Шостаковича) та хорових сюїт («Семья народов», «По родной стране», М. Ковалю, «Река-богатырь» В. Макарова, «Сюита на чеченские народные темы» О. Давиденко, «Сюита на темы старинных русских песен» А. Новікова). Про поширення принципу сюїтності свідчить його проникнення і в оперу. Так, Л. Серганюк зауважує наявність саме сюїтності у розбудові хорової опери І. Шамо «Ятранські ігри», а М. Черкашина, як вже згадувалося, – розосередженої пісенно-хорової сюїти в пісенних операх.

Оперно-хорова сюїта – розосереджений та концентрований цикл хорів у опері, що підкоряється загальному розвитку художнього цілого й об'єднується однією з сюжетних ліній твору.

Так, наприклад, в опері О. Костіна «Сулейман і Роксолана» можливо виокремити декілька оперно-хорових сюїт. Одна з них розкриває сюжетну лінію, що пов'язана з турецьким табором, дві інших репрезентують драматичний перебіг подій, що відбуваються в українському таборі. Якщо оперно-хорова сюїта, що репрезентує турецький табір є *розосередженою*, то сюїтне втілення українського світу є досить різноманітним. У його створенні

беруть участь дві оперно-хорові сюїти: обрядова (друга картина першої дії), що є *концентрованою*, та *розосереджена* козацька (пролог, п'ята картина третьої дії). В хоровій опері а cappella «Золотослов» Л. Дичко здійснює своєрідний синтез циклічних жанрів, серед яких – симфонія та сюїта, побудована за принципом контрасту. Хор створює образ головного героя твору – народу, який представлений автором за різних обставин, у різних обрядових діях: колядуванні, закликанні весни, весільному, похоронному, що включаються до одвічного коловороту життя.

Характерними рисами *оперно-хорової сюїти* слід вважати наступні: цикл-ряд, який у опері набуває значення хорового, 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*.

Оперно-хорове виконавство. Виконавське мистецтво, на думку Є. Гуценка, «є вторинною, відносно самостійною художньою діяльністю, творчий бік якої проявляється у формі художньої інтерпретації» [65, с. 109]. Хорове виконавство є одним із різновидів музичного виконавства, що має свої специфічні особливості. В. Живов визначає їх таким чином: «а) *людський фактор* (хор – живий організм, що складається з людей, які мислять і відчують); б) *синтетичний характер* (зв'язок із словом); в) *специфіка інструменту* (людський голос); г) *колективний характер*; д) *наявність диригента*, що є творчим посередником між автором (авторами) і співаками, які безпосередньо діють на слухачів» [78, с.20]. *Оперно-хорове виконавство* теж має свої відмінності, що стосується особливостей підготовки й випуску оперної вистави, функціональних обов'язків та завдань, що стоять перед артистами хору в загальному творчому процесі оперного театру. Л. Бутенко, що ввів до наукового обігу поняття *оперно-хорове*

виконавство, в однойменному навчальному посібнику [35] розглянув питання функціонування хорового компонента в оперному театрі.

Отже, 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*. Оперний хормейстер, з одного боку, знаходиться у залежності від музично-художніх намірів диригента-постановника вистави, з іншого, – просторово-сценічне розміщення артистів оперного хору і, деякою мірою, якість звучання хорового колективу залежить від сценічних завдань, які ставитиме перед артистами оперного хору режисер вистави. Безперечно, постановникам вистави необхідно творчо контактувати задля вироблення єдиної точки зору з виконавських питань.

У виконавському колективі оперного театру хор має достатню художню автономію. Як учасник розвитку оперної дії, хоровий колектив театру виконує, відповідно, і сценічні завдання поряд з акторами-солістами. Є. Акулов відзначає, що «специфіка оперного хору як особливого роду дійової особи на сцені полягає в колективності виражених почуттів та емоцій. З точки зору сценічної дії хор – це відображення спільноти відчуттів цілій групи людей. Це єдина колективна реакція, єдина оцінка подій, що відбуваються» [1, с.351]. Але для того, щоб хор не перетворився на невиразну сіру масу, необхідний індивідуальний підхід до роботи з оперним хоровим колективом, врахування особливостей обдарування кожного артиста хору, не порушуючи при цьому деякої «уніфікованості», що притаманна хоровому колективу оперного театру. Таким чином, одним із найважливіших завдань оперного хормейстера є виховання справжнього *артиста хору, співака-актора*. Складність роботи артиста оперного хору полягає в тому, що він повинен вміти співати, рухаючись по сцені, лежачи, сидячи, тобто виконувати різноманітні сценічні завдання. Він має вміти користуватися

гримом, органічно відчувати себе й рухатись по сцені в костюмах різних епох. При цьому артист оперного хору повинен зберігати високу співацьку позицію, опору дихання, співати інтонаційно чисто, мати ансамблеве чуття незалежно від сценічних ситуацій і створювати за рахунок виразного слова та багатих тембральних барв голосу необхідний художній образ.

Питання досягнення різних видів хорового ансамблю є одними з найскладніших у роботі оперного хормейстера. Розташування оперного хору вкрай рідко може відповідати рекомендаціям видатних хормейстерів-практиків, адже кожен артист хору, як правило, має індивідуальне сценічне завдання в оперних виставах, що є в репертуарі театру. І кожного разу, відповідно до мізансцен, його партнерами у конкретній ситуації будуть різні артисти хору. Тобто розташувати хор таким чином, щоб «близькі» за тембрами голоси, як рекомендує, наприклад, П. Чесноков [242], знаходились поряд, неможливо, якщо це не відповідає логіці сценічної, ширше, драматургічної дії оперного цілого. Отже, специфіка оперно-хорового виконавства полягає у:

- відносній самостійності оперного хормейстера щодо інтерпретації хорового чинника, тому що виконавська версія хорових сцен має бути органічно «прописаною» в загальну інтерпретацію оперного цілого, яка здійснюється творчою спілкою диригента, режисера, художника й хормейстера;
- наявності так званого «принципу крупного штриха» (за Б. Ярустовським) у виконанні хорових сцен опери, «театрального стилю», який передбачає «чітку, ясну і дещо підкреслену подачу музичного матеріалу» [253, с. 268-269];
- у непересічному значенні таких видів ансамблю, як *ритмічний ансамбль, ансамбль між хором і оркестром, ансамбль між хором, оркестром та солістом (солістами)*, бо в опері спів хору практично завжди (за винятком невеликих епізодів а cappella та хорових опер а cappella) супроводжується оркестром, тобто хор і оркестр постійно взаємодіють;
- наявності драматичного хисту в артистів оперного хору, що повинні

органічно вживатися в різноманітні образи героїв, що є представниками різних соціальних груп та історичних епох;

– виконанні оперним хором колективом хорових сцен оперного цілого напам'ять.

Хорова лінія оперного твору може складатись з різних змістовно-образних шарів, але в уяві оперного хормейстера вона має перетворитися в складно-організоване суперечливе поєднання, де він повинен виявити єдину логіку хорової дії, віднайти причинно-наслідкові зв'язки.

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*.

Сутність синтезу опера і хор передбачає виникнення третього чинника – оперно-хорової творчості. *Оперно-хорова творчість* – це художнє явище, що має специфічні ознаки, які поєднують властивості її складових, тому й не є вільним ні від опери, ні від хорової культури. Як синтетичне явище, оперно-хорова творчість має власні традиції й існує стільки, скільки існує опера. Синтез як метод існування оперного цілого є незмінним, а ось результат синтезу залежить від зміни кількісних і якісних елементів, що його складають.

Категорія *оперно-хорової творчості* є системною, оскільки репрезентує оперу як художнє ціле: хор є її часткою, що володіє якостями системно-організованого цілого. Категорія *оперно-хорової творчості* як складно-складена є відображенням специфіки хорової дії в оперному цілому.

Драматургічна роль хору в операх різних жанрових спрямувань є різною: хоровий чинник може бути задіяний на одному або на декількох етапах музично-сценічної дії, а може мати й наскрізний розвиток. Так, хор у опері В. Кирейка «Лісова пісня» пов'язаний із розкриттям змісту лише

фантастичної сюжетної лінії, тоді як хор-опера І. Шамо «Ятранські ігри» відповідно до авторської ремарки – «Сцени з народного життя» – репрезентує безперервність розвитку хорової дії, адже народ – хор є одноосібним героєм твору.

Отже, *оперно-хорова творчість* – особливий різновид 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.

1.4 Періодизація історичного розвитку оперно-хорової творчості українських композиторів другої половини XX століття

Важливим завданням історичного вітчизняного хорознавства є створення періодизації історії хорового мистецтва. Щодо проблематики пропонованого дослідження, то його завданням є розробка періодизації оперно-хорової творчості українських композиторів другої половини XX ст. Умовою створення будь-якої періодизації має стати вироблення її критеріїв.

Виходячи з матеріалу дослідження, критеріями періодизації оперно-хорової творчості українських композиторів другої половини XX ст. слід вважати наступні положення:

- зміни у соціально-політичному житті;
- розвиток історико-художніх процесів.

Єдність зазначених критеріїв періодизації обумовлена тим, що оперно-хорова творчість визначеного часового відрізка є органічною частиною як суспільних, так і мистецьких процесів.

Спрямованість історико-політичних та розмаїття мистецьких рухів другої половини XX ст. дозволяє умовно виокремити два гранично укрупнених періоди:

перший – 1950-70 рр.; *другий* – 1980-90 рр.

Оперно-хорова творчість українських композиторів першого періоду (1950-70 рр. XX ст.) віддзеркалює перебіг соціально-політичних подій, і була пов'язана, по-перше, з відлунням «історичних» постанов ЦК КПРС; по-друге – зі смертю І. Сталіна; по-третє – з епохою «відлиги» і наступного за нею періоду «застою».

Розвиток оперно-хорової творчості цього періоду одночасно перебував у залежності й незалежності від соціально-політичного процесу. Так, у 50-70 рр. XX ст. найбільш затребуваними були оперні твори історичного, епічного, героїко-патріотичного спрямування, де стверджувались ідеї дружби народів, революційного подвигу, єдності народу та його вождів («Богдан Хмельницький» К. Данькевича, «Загибель ескадри» В. Губаренка, «Брати Ульянови» Ю. Мейтуса та ін.). Разом з тим, відбувалось заглиблення в історію України задля проведення символіко-алегоричних паралелей з сучасністю («Ярослав Мудрий» Г. Майбороди, «Ярослав Мудрий» Ю. Мейтуса). Природно, що у оперних творах цих жанрових напрямів драматургічна роль хору була визначальною.

Поряд з цим, у зазначений період велике значення мали твори ліричного спрямування. У лірико-психологічних, поетико-філософських операх хоровий чинник виконує багато завдань, пов'язаних з коментуванням сценічної ситуації, пророцтвом майбутньої долі героїв, створенням як фантастичної образної сфери, так і образів різних верств населення («Украдене щастя» Ю. Мейтуса, «Лісова пісня» В. Кирейка, «Іркутська історія» М. Кармінського та ін.).

Другий період розвитку оперно-хорової творчості українських композиторів (80-90 рр. XX ст.) відображає нові тенденції як суспільного життя, так і мистецьких рухів. Це неоднорідний за своїм змістом період, який включає етап так званої «перебудови» (1980 рр.) та етап відродження національної культури, що розпочалося після отримання Україною незалежності (1990 рр.).

90 рр. XX ст. – то час неабиякого злету вітчизняної музичної творчості.

Але підготовка цього злету відбувалася саме у 80 рр., коли, з одного боку, поглиблюється розгортання фольклорної лінії в оперному жанрі, з іншого – відроджуються на сучасному етапі жанри старовинної хорової музики, з'являються монументальні симфонічно-хорові полотна. Відображенням української ментальності в опері стає унікальний жанровий різновид, що був створений саме у 80-ті роки – хорова опера а *carrella* («Ятранські ігри» І. Шамо, «Цвіт папороті» Є. Станковича, «Золотослов» Л. Дичко та ін.).

Узагальненим відгуком на історичні події цього періоду (1500-річний ювілей Києва, трагедія Чорнобиля, 1000-ліття хрещення Русі-України, отримання державності) є оперні твори, де відбувся синтез жанрів, і хор – один із важливих чинників драматургічного розвитку сюжетних ліній (опера-балет В. Губаренка «Вій», опера-ораторія-балет І. Карабиця «Київські фрески», опера-ораторія В. Губаренка «Згадайте, братія моя...», опера-фантазмагорія Л. Колодуба «Поет» та ін.)

Прикладом духовної спрямованості оперно-хорової творчості українських композиторів означеного періоду, і, ширше, всього вітчизняного музичного доробку останнього двадцятиріччя ХХ ст., є «Мойсей» М. Скорика, створений на порубіжжі ХХ і ХХІ віків. Цей визначний оперний твір знаменує як фінальний монументальний «акорд» еволюції української оперно-хорової творчості ХХ ст., так і нові масштабні перспективи її подальшого розвитку у ХХІ.

Передумови періодизації оперно-хорової творчості українських композиторів другої половини ХХ ст. (*перший період* – 1950-70 рр.; *другий* – 1980-90 рр.) різні, але це єдиний процес розвитку оперно-хорового доробку вітчизняних митців від 1950 рр. до порубіжжя ХХ-ХХІ ст.

Загальні напрями розвитку оперно-хорової творчості доби, що вивчається, визначає синтез традицій та новаторства в українській опері. Оперно-хорова творчість другої половини ХХ ст. успадковує й оновлює традиції, що були властиві оперно-хоровому мистецтву України, серед яких – опора на народнопісенний ґрунт, значимість хору як одного з важливих

чинників драматургії оперного цілого, метод оперно-хорового симфонізму, принцип оперно-хорової сюїтності. Для сучасної вітчизняної оперно-хорової творчості є властивим:

- *багатожанровість хорових сцен,*
- *конфлікт засобами хору,*
- *узагальнення через жанр,*
- *індивідуалізація хорового компонента,*
- *урізноманітнення драматургічних функцій хорового чинника,*
- *актуалізація хорової опери а cappella,*
- *загальний динамізм історично-художнього розвитку.*

Незважаючи на дійсно революційні зміни соціально-політичного устрою України, у сфері оперно-хорової творчості домінує *поступовий еволюційний процес*. Магістральною лінією розвитку вітчизняної опери й оперно-хорової творчості, як її частки, у другій половині XX ст. є збереження й розвиток у хоровому втіленні української національної ментальності.

Висновки до Розділу 1

Аналіз вітчизняного хорознавства упродовж другої половини XX – початку XXI ст. дозволив виявити чотири етапи його розвитку, відповідно: перший – 1940-1960 рр., другий – 1961-1973 рр., третій – 1974-1989 рр., четвертий – з 1989 р. до сьогодення й виявити притаманні їм риси. У дослідженні подальшої розробки як науки дістало вітчизняне хорознавство, зокрема, визначені його предмет, проблематика, надана періодизація його історичного розвитку у другій половині XX ст. **Хорознавство** – наука про буття і становлення хору за типами, видами та формами його художнього втілення у композиторській творчості, виконавській практиці та наукового усвідомлення у процесі історичного розвитку.

Серед утворень понятійно-категоріальної системи сучасної хорознавчої науки, що потребують свого вивчення – категорія **оперно-хорової**

творчості. Категорія *оперно-хорова творчість* як складно-складена є відображенням хорової творчості в оперному цілому. Сутність синтезу – опера і хор – передбачає виникнення третього чинника – оперно-хорової творчості.

Категорія оперно-хорової творчості є системною, бо передбачає такі системні рівні: оперу як художнє ціле та хор як специфічне явище. Всі залучені до дослідження поняття, що розкривають сутність категорії оперно-хорова творчість – *оперно-хорова драматургія, оперно-хоровий симфонізм, оперно-хорова сюїтність, 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.

У дослідженні, присвяченому оперно-хоровій творчості, є доцільним спиратися на наукові праці, в яких деякі зі складових цих понять отримали розробку (наприклад, драматургія, симфонізм, сюїта, виконавство) та визначення. На підставі вивчення означених джерел у дослідженні змодельовані визначення складових понятійної системи категорії оперно-хорова творчість.

Оперно-хорова драматургія – це система виражальних хорових засобів і прийомів втілення музично-сценічної дії в опері.

Оперно-хоровий симфонізм – метод наскрізного розвитку музично-сценічної дії синтетично організованого твору засобами хорового співу, який охоплює композиційний та змістовий рівні.

Оперно-хорова сюїта – розосереджений та концентрований цикл хорів у опері, що підкоряється загальному розвитку художнього цілого й об'єднується однією з сюжетних ліній твору.

У зв'язку з тим, що найбільш узагальнюючою категорією, що вбирає у свій змістовий простір систему підпорядкованих їй понять, у якості підсумку надається визначення категорії оперно-хорова творчість.

Отже, *оперно-хорова творчість* – особливий різновид 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.

У дослідженні виявлено, що періодизація оперно-хорової творчості українських композиторів другої половини XX ст. відбувається за соціально-політичними та історико-художніми критеріями. Це дозволяє умовно виокремити два періоди: перший – 1950-70 рр, другий – 1980-90 рр., що являють собою органічну частину мистецьких рухів вітчизняної музики, і є єдиним процесом, що увійшов до історії вітчизняної музики під назвою «Оперно-хорова творчість українських композиторів другої половини XX століття».

РОЗДІЛ 2 НАПРЯМИ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ ОПЕРНО-ХОРОВОЇ ТВОРЧОСТІ 50 – 70 РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ

2.1 Жанрові пріоритети оперно-хорової творчості 50-70 рр. ХХ століття

У 50-70 рр. ХХ ст. в центрі творчих інтересів українських композиторів лишається історико-героїчна опера. Відмітною рисою оперної творчості вітчизняних митців у цій жанровій площині, як зазначає І. Мамчур, є тяжіння до художнього документалізму [132]. Конкретні історичні події ставали джерелом натхнення для багатьох українських композиторів. Наслідком звернення до історичних документів та архівних матеріалів стають опери Г. Майбороди «Арсенал» (1960), В. Губаренка «Крізь полум'я» (1976), Л. Колодуба «Дніпровські пороги» (1976), Ю. Мейтуса «Ріхард Зорге» (1974-1975).

Хорові сцени опери Г. Майбороди «Арсенал» (1960 р., лібрето Л. Левади та А. Малишка) пов'язані зі втіленням двох ворожих сил – поданого узагальнено повсталого народу (арсенальці, бійці Червоної гвардії), і протилежного «воїнства», яке складають петлюрівці, білі офіцери, маніфестанти. Запроваджений у опері метод оперно-хорового симфонізму набуває рис програмного, обумовленого взаємодією з сюжетом опери, пісенного та конфліктного типів. Пісенна природа оперно-хорового симфонізму розкривається, зокрема, завдяки тому, що наскрізним лейтмотивом опери є героїчна пісня арсенальців «Ходить вітер грозовий» – тема, що вирізняється яскравим мелодизмом. Цей пісенний лейтмотив поступово набуває в процесі розвитку оперної дії все більш чітко вираженого героїчного змісту (посилюється властива йому героїчна природа). Ця динаміка розвитку пісенної теми (її героїзація) унаочнюється, зокрема, у фіналі опери, де вона проводиться у контрапункті з другою половиною теми «Варшав'янки» («На бій кривавий»), що стала одним із музичних символів мужнього, героїчного поривання народних мас до здійснення подвигу.

Риси оперно-хорового симфонізму конфліктного типу в опері

Г. Майбороди «Арсенал» реалізуються завдяки втіленню хоровими засобами конфліктного протистояння двох протилежних соціальних угруповань. Поєднання в оперному цілому таких типів оперно-хорового симфонізму, як пісенний і конфліктний, є досить типовим для української історико-героїчної опери другої половини ХХ ст.

В «Арсеналі» збережено той жанр, що вперше був упроваджений Г. Майбородою в «Милані» (1957), де поєдналися риси героїко-епічної опери і лірико-психологічної драми. Але засоби музичної виразності порівняно з «Миланою» істотно відрізняються. Перш за все, це стосується запровадження в «Арсеналі» методу оперно-хорового симфонізму та надання хору, що втілює образи революційного народу, провідної ролі. Жанровий синтез перших двох оперних опусів Г. Майбороди має багаті традиції, що виходять з «Тараса Бульби» М. Лисенка та «Золотого обруча» Б. Лятошинського.

У драматургії опери В. Губаренка «Крізь полум'я» (1975 р., лібрето Є. Кушакова, Б. Палійчука і М. Сингаївського), присвяченій революційній діяльності Артема, оперно-хоровий симфонізм набуває втілення, перш за все, завдяки хоровому епіграфу «Безумству хоробрих співаємо славу», що є своєрідним прологом майбутнього розвитку дії та її кінцевого етапу. Поряд із пророцькою функцією віщування грядущого подвигу і його оспівування, цей хоровий зачин має також і меморіальну функцію. Поєднання траурного і тріумфального начал надає можливість зіставити хоровий епіграф «Безумству хоробрих співаємо славу» до опери В. Губаренка «Крізь полум'я» з траурно-тріумфальною семантикою симфонії Г. Берліоза.

Прикладом оперно-хорового симфонізму є й опера Л. Колодуба «Дніпровські пороги» («Пробудження»), що була написана 1976 р. за конкретними історичними подіями: повстанням 1905 р. у Катеринославі (лібрето Г. Бодикіна). Саме оперно-хорові сцени стають виразом основного конфлікту опери (протистояння між народом та жандармами, чорносотенцями і царськими охоронниками). Створюючи образ народу – головного героя твору – Л. Колодуб використовує інтонації широкого кола як

фольклорних джерел (протяжної, танцювальної пісень), так і міського романсу. Характеризуючи образи представників протилежного табору композитор спирається на ритмоформули та мелодичні звороти, притаманні маршу (солдати), церковним наспівам (чорносотенці). Як наслідок, виникає інтонаційно-образний контраст – передумова конфлікту – у масштабах хорової драматургії, що сприяє розвитку дійового начала в опері.

В історико-героїчній опері Л. Колодуба «Дніпровські пороги» («Пробудження») відбувається синтез таких типів оперно-хорового симфонізму, як програмний, пісенний та конфліктний. Метод оперно-хорового симфонізму проявляється у наскрізному становленні образу народу, що поступово набуває нових якостей, еволюціонуючи від скорботи (хор ув'язнених) до величного хору-гімну, від інтонацій плачу до героїчних пісенних зворотів. Цільності образу народу надає тематичний зв'язок хорів. Об'єднуючою основою оперного цілого стає заклична тема дуету труб, що є інтонаційним епіграфом твору. Саме дійова роль хору, на думку М. Загайкевич, привнесла до жанрової специфіки опери елементи народної драми [81].

Створення героїко-патріотичних та історичних опер в українській музиці 1950-70 рр. відбувалося і за рахунок звернення до літературних та драматичних першоджерел. Так, за романом М. Булгакова створена опера «Біг» В. Бібіка (1972), за п'єсою О. Корнійчука – «Загибель ескадри» В. Губаренка (1964-1966), за п'єсою Ю. Яновського – «Мамаї» В. Губаренка (1969), за драматичною поемою І. Кочерги – опери «Ярослав Мудрий» Ю. Мейтуса (1971-1972) та Г. Майбороди (1975), за п'єсою В. Єжова – «Пам'ятай мене» В. Губаренка (1977), за романом Дж. Ріда – «10 днів, що потрясли світ» М. Кармінського (1970).

Вже у першій опері В. Губаренка «Загибель ескадри» (1964-1966 рр.; лібрето В. Губаренка та В. Бичка за однойменною п'єсою О. Корнійчука) є наявною симфонізація оперно-хорової дії, конфлікт різних інтонаційних сфер і образних планів. Одним з головних, драматургічно значущих компонентів

опери виявився хор, задіяний у вузлових етапах формування концепції твору. У цьому композитор продовжує традицію, що йде від М. Лисенка, Б. Лятошинського. Співвідношення між хором і солістами, хором і оркестром в опері В. Губаренка «Загибель ескадри» специфікуються завдяки як наскрізному тематизму, так і монтажній драматургії (хори в першій картині), а також конфліктному зіткненню образів. Жанрова багатоплановість твору, що поєднала в собі риси ораторії та симфонічної поеми, підкреслена змістовою багатомірністю тем-інтонацій, з яких будується оперна цілісність.

Особливістю оперно-хорового симфонізму в губаренківській «Загибелі ескадри» є синтез. Адже поруч із такими типами симфонізму, як програмний та конфліктний, тут наявні також поемний і епічний. Дія оперно-хорового симфонізму поемного типу виявляється завдяки жанровим проявам симфонічної поеми в оперно-хоровій драматургії оперного цілого. Наявність рис епічного оперно-хорового симфонізму пов'язана і з реалізацією таких функцій хору, як, зокрема, епічні узагальнення, відсторонення (пісня-реквієм після сцени боцмана Кобзи і мічмана Кнориса, пісня «Ой, та ти калинонько», коли Кобза і Гайдай замислили вбивство моряка-балтійця й пісня, що звучить безпосередньо після вбивства Оксани), що сприяють вияву авторського ставлення до подій. На думку І. Драч, «Як у справжній симфонії, в опері “Загибель ескадри” композиторське “я” стоїть у центрі музичного світу...» [70, с. 68]. Оперно-хоровий симфонізм конфліктного типу проявляється завдяки зіткненню двох контрастних сил – самотійників і революційних матросів (перша картина). Вокально-симфонічні епізоди – вступ – хоровий вокаліз «Пісня моря» і реквієм-вокаліз у фіналі опери створюють епічне обрамування.

У другій опері В. Губаренка – «Мамаї» (1969 р.; лібрето В. Губаренка та В. Бичка за п'єсою Ю. Яновського «Дума про Британку») – «гострі конфліктні ситуації, сильні та яскраві характери, соковитий національний колорит та романтичний пафос, притаманний революційній драматургії» [250, с. 44] – віднайшли втілення у хоровому компоненті твору. Але засоби

розкриття теми революції у другій опері композитор обирає зовсім інші. Пісенність пронизує хорову партитуру твору, втілюючи в ній інтонаційну сферу національного фольклору, впливає на побудову оперно-хорових форм. Незаперечними позитивними якостями опери є: народність музичної мови у поєднанні з сучасними засобами композиторської техніки; розвинена система лейттем-символів («Зелен дубе», «Ой, у полі жито»), що видозмінюються в залежності від конкретних сценічних ситуацій; показ самовідданості народу, що захищає свою мрію – «селянську республіку» – завдяки хоровим сценам.

Динамізація дії в опері Ю. Мейтуса «Ярослав Мудрий» (1971-1972 рр., лібрето О. Васильєвої за однойменною драматичною поемою І. Кочерги) відбувається за рахунок масштабних хорових сцен драматичного характеру з різкими контрастами, пружним темпоритмом та могутніми кульмінаціями. Хор є учасником дійової драматургії оперного цілого, що має наскрізний симфонічний розвиток. Зокрема, у третій картині першої дії хоровий чинник отримує подвійну функцію. З одного боку, це хор-вимога справедливого суду, з іншого – коментар подій, що відбуваються. Дійова функція хорового компонента тут поєднується з функцією відсторонення: драматичне переходить в епічне. Наростання напруги призводить до кульмінації – убивства Рулава Журейком. Симфонізація сцени, на думку Г. Конькової [107], відбувається завдяки розвитку і взаємодії двох тем – Ярослава й народу. Композитор демонструє одностайність народу як за рахунок використання могутніх унісонів, так і чотириголосся в хоровій партитурі. Мелодика хорових епізодів досить стримана, тут відчуваються віддалені алюзії на древньослов'янські наспіви: «Будем битись!», «З тобою, княже, руськая земля!». Таким чином, саме хор є носієм «інтонаційного словника» (Б. Асаф'єв) епохи. Хорова «Слава» у фіналі відображає ставлення до Ярослава Мудрого, демонструє єдність народу й героя. Опера Ю. Мейтуса «Ярослав Мудрий» репрезентує такий тип історичної опери, де взаємодіють драматичні та психологічні елементи.

Взагалі, для української музики характерне введення фольклорних

сюжетів, мотивів, мелодій у тканину творів оперного жанру. Тут доцільно згадати «Різдвяну ніч», «Утоплена» М. Лисенка, «Купало» А. Вахнянина, «Купальну іскру» Б. Підгорецького, «На русалчин Великдень» М. Леонтовича та ін. Саме з означених сюжетних джерел «черпала» свою тематику українська опера. Тобто вона йшла за традиціями, що сформувалися в процесі понад трьохсотлітньої історії розвитку оперного мистецтва.

Другим жанровим напрямом, що розроблявся українськими композиторами у 50-70 рр. XX ст. є, на думку Л. Архімович [10], поетико-філософський: «Лісова пісня» В. Кирейка (1957), «Вітрова донька» Ю. Мейтуса (1963-1964). Ці оперні твори характеризуються новими підходами до фольклорного матеріалу, взаємодією та зіткненням різних інтонаційних пластів.

Музична мова хорових сцен опери Ю. Мейтуса «Вітрова донька» (1963-1964 рр., лібрето О. Васильєвої і В. Зубаря за однойменною п'єсою В. Зубаря) зіткана з народно-пісенних інтонацій. У творі розкривається сучасна тема у поєднанні з поетикою фольклору та образами казкової народної фантастики. Гуманістична ідея опери – це духовне прозріння героя, перемога світлого в його душі.

Принцип оперно-хорової сюїтності, запроваджений композитором у творі, пов'язаний з мелодико-інтонаційним конфліктом між Добром і Злом. Так, розосереджена оперно-хорова сюїта позитивних героїв (сил Добра) втілена в опері за допомогою розспіву, діатоніки, пісенно-танцювальних інтонацій та ритмів, а оперно-хорова сюїта підтримки Злих, фантастичних персонажів, що теж є розосередженою, характеризується хроматизмами, альтерованими, гострими гармоніями, складними політональними утвореннями. І наявність у музичній тканині опери двох інтонаційно-тематичних комплексів, двох оперно-хорових сюїт зримо малює боротьбу Добра і Зла.

Драматургічна роль хору у розкритті головної теми опери – протиборстві

Добра і Зла – набуває непересічного значення. У пролозі – тембровими барвами жіночого хору, що за лаштунками (так званий «незримий» хор), автор за допомогою різноманітних гармоній підсилює сувору лейттему заклинання, що звучить у партії Мольфара. Надалі ця тема приймає участь у експозиції образу Вітрової Доньки, а у третій дії стає підґрунтям хору вихорів – «Линуть хмари, чорні тучі...». Зловісний лейтмотив Баби Мряки, що звучить в оркестровій партії, теж підтримує «незримий» жіночий хор без слів. Специфічна ознака оперно-хорової драматургії в творі Ю. Мейтуса «Вітрова донька» полягає у тому, що хор приймає участь у втіленні конфлікту художнього цілого не як безпосередній учасник подій, а беручи на себе функцію тла, як «незримий герой» розвитку дії (заштункові хори). Крім того, хоровий чинник тут набуває символіко-фантастичного забарвлення.

Але не тільки завдяки «незримому» хору-барві композитор розкриває в оперно-хоровій драматургії ідейну сутність опери. Сили Добра репрезентовані автором у колективному образі верховинців, молодих дівчат і хлопців, що люблять свою землю і прагнуть розкрити її природні багатства.

Коломийкова дитяча пісня «Закувала зозуленька», яка є символом життя, вперше звучить у пролозі на тлі хорового звучання у Аннички та Калинки. Ця пісня має важливу роль у драматургії опери, бо набуває значення узагальненої лейттеми. Саме вона у виконанні жіночого хору (перша картина другої дії) викликає у Вітрової доньки спогади дитинства, а в кульмінації твору, коли інтонації пісні звучать у оркестровому викладі, Вітрова донька зрікається злих сил. Жанрово-побутову функцію мають веснянкові хори з першої дії, що побудовані на пісенно-танцювальних інтонаціях та ритмах, а у фінальному хорі «Любімо, плекаймо природу!» відбувається, на думку Л. Архімович [10], симфонічна розробка лейттеми перемоги людської праці над стихією. Отже, оперно-хоровий симфонізм в опері Ю. Мейтуса «Вітрова донька» має синтезовану природу, поєднуючи риси програмного, конфліктного та епічного типів.

До жанрових пріоритетів вітчизняних композиторів у 1950-1970 рр. слід віднести й психологічну оперу: «Украдене щастя» Ю. Мейтуса (1959), «У неділю рано...» В. Кирейка (1965), «Відроджений травень» (1973; друга редакція «Пам'ятай мене», 1977) В. Губаренка, «Іркутську історію» М. Кармінського (1977).

Ліричному прочитанню психологічної драми в опері В. Губаренка «Відроджений травень» (1973 р., лібрето автора й Р. Левіна за п'єсою В. Єжова «Солов'їна ніч»), друга редакція – «Пам'ятай мене» (1977 р.) сприяють хорові сцени. Важливим у оперній драматургії є співвідношення психологічної камерності й героїчної монументальності.

Роль хору тут незвична. Автор писав, що «хор не бере участі в дії, виконуючи функції коментатора подій: він передає думки Інги і Петра, узагальнює їх переживання, акцентує найбільш важливі моменти їх взаємостосунків» [59, с. 136]. В оперу «Пам'ятай мене» проникає принцип ораторіальності. У хорових сценах твору В. Губаренка, що тяжіють до наскрізного розвитку, зв'язок досягається шляхом тематичних арок, ремінісценцій. В опері – ліричній новелі хорові композиції стають втіленням дії принципу драматургії станів, яка призвана була передати духовні колізії, настрої героїв. У підсумку, хоровий чинник отримує психологічну функцію. В опері В. Губаренка «Пам'ятай мене» до програмного типу оперно-хорового симфонізму додається й тип лірико-психологічного.

Оперно-хорові форми завжди розвиваються у залежності від естетичних поглядів, традицій та театральних-сценічних можливостей визначеної епохи. У 50-70 рр. ХХ ст. українські композитори намагалися створити такі оперно-хорові партитури, у яких би органічно поєднувались сценічна дія й наскрізний музичний розвиток, були створені художньо-достовірні образи, подолана статика розгорнення оперного сюжету.

Вирішували ці проблеми композитори по-різному, в залежності від власної творчої індивідуальності, а також жанрової специфіки та розвитку сюжетних ліній. Якщо В. Губаренко тяжів до композиції наскрізного

розвитку, то Л. Колодуб, Г. Майборода частіше використовували номерний тип композиції. Та, зберігаючи специфіку традиційних оперних форм, композитори переосмислювали їх задля подолання статичності, надання оперно-хоровій дії наскрізного розвитку. У Ю. Мейтуса головним засобом розкриття художнього змісту стала оперно-хорова сцена, хоча композитор повністю не відмовився від номерної структури. Для створення дійової, динамічної оперно-хорової дії українські митці вводили прийоми музично-сценічної поліфонії, монтажу, колажу (В. Губаренко, М. Кармінський, Л. Колодуб).

Оперно-хорова творчість українських композиторів 50-70 рр. ХХ ст. демонструє опору на національний фольклор, виразну мелодику широкого дихання, ораторські, декламаційні прийоми, поєднання героїчної та ліричної тем, що виходить на рівень хорової драматургії. Композитори трактують хорове начало як один з дійових чинників розвитку драми. Новаторство, що виявляється у запровадженні методу оперно-хорового симфонізму, принципів ораторіальності й сюїтності витікає з глибокого осмислення традицій оперного мистецтва і розуміння тенденцій його розвитку.

О. Селицький зауважує, що «жанрова чистота, – явище в опері рідкісне, якщо не виняткове» [200, с. 52]. Це спостереження є цілком закономірним і для опер вітчизняних композиторів 1950-1970 рр. Поруч з тим, є підстави для виокремлення у якості домінантних таких жанрових напрямів, актуальних з точки зору значущості хорової складової, як: історико-героїчний, історико-епічний, поетико-філософський, лірико-психологічний.

2.2 Хорова драматургія опери К. Данькевича «Богдан Хмельницький»: аналіз post factum

Розвиток української опери підкреслює закономірність висновку Б. Асаф'єва [13] щодо цього жанру мистецтва, який піддається узагальненню та аналізу лише post factum. Дійсно, необхідний проміжок часу, щоб заново осмислити оперні артефакти минулого. Загальне спостереження Б. Асаф'єва набуває неабиякої актуальності у сучасній українській культурі.

З позицій другого тисячоліття потребує перегляду й аналізу *post factum* така важлива складова оперного цілого як хор. Адже хор віддзеркалює, а іноді й сприяє найбільш повному усвідомленню оперного цілого. Як синтетичний вид музичного мистецтва, опера має у своєму розпорядженні викристалізовану в русі становлення розмежену систему жанрів, із властивою їм тематикою, стилем, композиційно-драматургічними засадами. Упродовж століть змінювалась не лише опера, але й її сприйняття. Тому так гостро стоїть нині питання сценічного поновлення оперних творів, що були несправедливо забуті. Ренесанс опер, які пройшли випробування політично-історичною епохою, означає те, що їх вирізняє значна художньо-естетична цінність. Так, з позицій другого десятиріччя ХХІ ст., пошуки, знахідки, дослідження, здійснені українськими композиторами в сфері оперно-хорової творчості, стають більш наявними та об'єктивними. Одна зі специфічних рис аналізу *post factum* – не цуратися наукових концепцій, що створювали музикознавці-сучасники доби написання й сценічного виконання оперних творів, адже їх свідчення безцінні. Їх праці мають стати підґрунтям дослідження, що ставить за мету перегляд наукових концепцій опер, створених у недавні часи.

Аналіз *post factum* передбачає використання й новітніх досліджень щодо розвитку української опери другої половини ХХ ст., зокрема О. Батовської, І. Драч, Л. Кияновської, М. Черкашиної-Губаренко. У зв'язку з цим особливого значення набувають праці видатних мистецтвознавців, яким пощастило бути й сучасниками виконання оперних творів у 1960-1970 рр., і стати свідками відродження оперних артефактів на початку нового ХХІ ст. (така місія випала на долю М. Черкашиної-Губаренко).

Для аналізу *post factum* необхідно віддалення не тільки від часу створення опери, але й від тих історичних подій, яким вона була присвячена. І тоді не тільки опери К. Данькевича «Богдан Хмельницький», Г. Майбороди «Ярослав Мудрий», що отримали нове сценічне життя на початку ХХІ ст., а й такі резонансні оперні твори, як «Загибель ескадри» В. Губаренка, «10 днів,

що потрясли світ» М. Кармінського будуть затребувані найближчим часом.

Опера «Богдан Хмельницький» К. Данькевича (1951 р., лібрето В. Василевської та О. Корнійчука за історичною п'єсою О. Корнійчука) відтворює одну з найбільш героїчних і, водночас, трагічних сторінок національної історії – визвольну війну українського народу 1648-1654 рр. проти польської шляхти. Тема визвольної війни під проводом Б. Хмельницького, а також останнього гайдамацького руху під керівництвом Залізняка і Гонти хвилювала композитора ще зі студентських років, надихаючи до створення музичних творів. Тому замовлення героїко-патріотичної опери про гетьмана Хмельницького, яке надійшло від столичної опери, К. Данькевич прийняв із радістю.

У першій редакції опера «Богдан Хмельницький» була показана в Києві (січень) та Одесі (лютий) 1951 р., а в червні цього ж року на декаді українського мистецтва в Москві, а потім і в Ленінграді. Саме тоді й розпочалися поневірвання опери, коли після грандіозного успіху її було піддано гострій критиці, зокрема з політичних та ідеологічних причин (статті у газеті «Правда» від 16 червня та 20 липня 1951 р.). Вистави Київського й Одеського театрів були заборонені, а композитор і автори лібрето протягом двох років були змушені переробляти оперу під «пильним наглядом» партійного керівництва [209; 210].

До лібрето були внесені значні зміни, що продиктовані не стільки законами оперної драматургії, скільки політичними та ідеологічними міркуваннями: скорочено кількість дійових осіб, введені нові персонажі (Нива, Журба, Потоцький, Калиновський), додано першу й п'яту картини, дія яких сприяла загостренню основного конфлікту твору. Для зняття обвинувачення в безпринципності та ідеологічних перекручуваннях композитор був змушений змінити фінал, для чого йому прийшлося повністю переписати четверту дію: опера у другій редакції закінчується урочистим святом возз'єднання українського й російського народів на Переяславській Раді. Крім того, для підсилення ідеї «нерушимої» дружби братніх народів у

другій дії опери з'явилася сцена з донськими козаками, що приходять на допомогу запорожцям. Отже, у другій редакції (1953) опера «Богдан Хмельницький» являла собою монументальний чотирьохактний твір, який з успіхом йшов у оперних театрах Одеси, Харкова, Києва, Львова, Тбілісі, Саратова.

Третю¹ авторську редакцію твору, композитор створив 1977 р. у співпраці з Дніпропетровським театром опери та балету. Прагнення К. Данькевича до більш стрункого, динамічного сюжетного розвитку, призвело до перепланування музичного матеріалу, скорочення деяких сцен, внаслідок чого опера отримала три дії замість чотирьох (перша дія поєднала другу й третю картини, з другої дії вилучена «польська» картина, а третя об'єднала дві останні картини твору). Але відсутність у даній редакції інтонаційної характеристики польської шляхти не сприяла поглибленню головного конфлікту опери.

Після отримання Україною незалежності 1991 р. відбулася переоцінка історичних подій. Нова постановка опери К. Данькевича «Богдан Хмельницький» в Донецьку 24 грудня 2005 р. стала свідченням відтворення історичних реалій XVII ст. з точки зору сучасності, бо «Богдан Хмельницький як Гетьман, як полководець, як політик цікавий нині <...> як представник демократичної козацької влади, в якому відображена ціла епоха України. Лицарство...Перемога...Слава...Як утримати її хоч на якийсь час <...> І сивіє Богдан у задумі:

Чи будем жити у своїй державі,

Як колись, - за Ярослава жили?

Чи будем?... – питаємо один в одного, відзначаючи роки незалежності.

Чи будем?... – питає Богдан через всі свої 410 років...» [68]. Ці думки режисера-постановника вистави В. Вовкуна підтверджують актуальність відновлення величного оперного твору К. Данькевича саме сьогодні, на початку XXI ст.

¹ 1965 р. редакцію опери здійснив К. Симеонов, але невдалі скорочення призвели до розірваності дії.

Пошуки першої редакції опери не увінчались успіхом, і В. Василенко – головний диригент Донецького театру опери та балету – прийняв рішення про створення нової музичної редакції твору на три дії. Найбільші зміни відбулися у фіналі опери, підґрунтям для якого став сценарний план, що був віднайдений в архівах Національної опери України. В. Василенко зазначає: «Квінтесенцією оперної драматургії знову на авансцену виступив фінал. На основі лібрето першої редакції завдяки Василю Туркевичу було створено нову літературну редакцію фіналу опери...» [68]. Лібрето першої редакції опери не містить ані Переяславської Ради, ані помпезного возз'єднання братських народів. Тому опера закінчувалася радістю в Чигирині, де Богдан Хмельницький і його бойові побратими після перемоги над шляхтою ведуть розмову про подальшу долю України, а після прийняття послів від різних держав, у тому числі й від царства Московського, гетьман присягає народові зберегти омріяну волю. Є. Станкович, відповідно до особливостей композиторського стилю К. Данькевича, створив музичну версію епілогу, що явився логічним, історично виправданим завершенням оперної епопеї про боротьбу українського народу за волю під проводом гетьмана Богдана Хмельницького.

Історичні події знайшли в опері вражаюче втілення в художньо-переконливих музичних образах². Основний конфлікт опери – боротьба народу зі шляхтою за незалежність – втілений за рахунок хорового чинника й розкривається у сценах-зіткненнях антагоністичних сил, за допомогою протиставлення інтонаційних сфер української і польської музики, лейтмотивної системи. Лейтмотиви опери «Богдан Хмельницький», що нерозривно пов'язані з розвитком хорової драматургії, є засобом окреслення рушійних сил твору, узагальненням драматичної ситуації. Зокрема, героїчний лейтмотив українського народу вперше з'являється в арії Богдана «Так то правда» (друга картина першої дії), і одне з його важливих ідейних значень – нерозривний зв'язок народу з його провідником, Богданом Хмельницьким. З

² Аналіз хорових сцен здійснено за другою авторською редакцією опери – К. : Мистецтво, 1954.

неабиякою силою цей лейтмотив звучить у заключній побудові арії Богдана з третьої картини, де в єдиному пориві об'єднуються народна міць, втілена у хоровому звучанні, й Богдан: «Доки ж маєм терпіти згуду!». Як висновок звучать слова, що є символом заклику до боротьби зі шляхтою: «Кара на смерть!». Рішення гетьмана йти в похід сприймається народом із піднесенням внаслідок чого лунає хорово «Слава!», а чоловічий хор заспівує «Гей, вирушай на Жовтій воді!» Для багатопланового музичного втілення образу народу, що поданий у розвитку від іпостасі народу-страдника, що через запеклу боротьбу сягає символу народу-переможця, автор використав народні пісні, а також майстерно написані хори в дусі фольклорних зразків. Саме використання народних пісень у якості музичних тем-образів, що отримують інтенсивний розвиток, надає лейтмотивам узагальнюючого характеру, а опері – рис оперно-хорового симфонізму пісенного типу.

Наскрізні лейттеми у оперно-хоровій партитурі твору розрізняються за двома типами. Одні є такими, що пронизують всю оперу, другі – діють упродовж однієї сцени, але в її межах набувають важливого змістового значення. Прикладом лейтмотиву першого типу є наскрізний розвиток створеної композитором хорової пісні «Ой, не радійте, панове-магнати». Загрозлива тема хору вперше з'являється в фіналі першої картини під час страти Ниви і Журби, де вона є виразником ненависті до шляхти й нездоланності народу. З цією ж піснею, яка набуває ще більш загрозливого характеру, сиві лицарі – кобзарі йдуть піднімати народ на боротьбу зі шляхтою (друга картина). Величезної узагальненої сили вона набуває в п'ятій картині другої дії, де виступає засобом втілення основного конфлікту опери, адже протиставлення українського й польського таборів відбувається на інтонаційному рівні. Пісня доноситься з підземелля, де знемагають в'язні князя Потоцького. За типом корінного контрасту вона протиставляється звучанню католицького хоралу і стає символом героїзму, волелюбності й непокори українського народу. Якщо український народ поданий через фольклорний матеріал, то шляхта, мається на увазі її втілення жіночим

складом хору, – через жанр хоралу. Ці хорові шари різні за емоційним змістом: звернення до Бога, статичне, безбарвне і погроза, пекельна ненависть, готовність померти за волю України. Символічно, що навіть у підземеллі, духовно нескорені полоненні погрожують і вірять у перемогу. Це зіткнення двох хорових пластів – жіночого й чоловічого, двох світоглядів, двох різних культур.

Глибинні зв'язки існують між інструментальною і хоровою драматургією опери. Наприклад, основою оркестрового вступу до опери стала українська народна пісня «За нездольну Україну», яка отримує подальший розвиток в оповіданні Кривоноса, а далі потужно звучить у хоровому викладі (друга картина першої дії). Це епіграф – гасло всієї опери. Заключні слова пісні «Кара! Смерть!» є словами-символами в боротьбі проти шляхти, з'являючись у хоровому викладі у кульмінаційні моменти (фіналі першої картини, заключній побудові арії Богдана з хором з другої картини першої дії). Таким чином відбувається перетворення цієї пісні на лейтмотив героїчного поривання українського народу.

Від оркестрового вступу до другої картини першої дії, що передає бойову атмосферу Запорозької Січі, до рішучого звучання чоловічого хору, який вирушає в похід проти шляхти у фіналі другої дії, розвивається тема народної пісні «Гей, нумо, хлопці, до зброї».

Лейтмотивами другого типу в опері може вважатися, наприклад, пісня «Гомін, гомін по діброві». У фіналі першої дії, обрамлений двома репліками Богдана «Такий народ ніколи й нікому рабом не буде!», вдалині звучить хор повстанців «Гомін, гомін по діброві». Спів *a cappella* контрастує з наступним могутнім проведенням цієї пісні в оркестрі, *Allegro marciale, eroicamente*, що зримо змальовує карбований поступ повстанців, які йдуть виборювати волю України.

Непересічного значення в драматургії оперного цілого набувають хори з першої картини твору. Після невеликої оркестрової інтродукції, в основі якої українська народна пісня «За нездольну Україну», ряд гармонічних

послідовностей (*g-moll*, *H-dur*, *d-moll*) ведуть до двотактового вступу, що передує хору «Чорний крук у полі кряче». Композитор на основі контрасту зіставляє два образи України – «нездольної» й обездоленої. Хор побудований на неспокійному тріольному остінатному русі в оркестровій партії, який зберігається протягом майже всієї першої частини (*Andante e mesto*), надаючи жіночому хорові більшої драматичної сили і схвильованості.

Жіночий хор «Чорний крук у полі кряче» (АВА₁), побудований на інтонаціях народних українських плачів, є символом відчаю, горя народного. Мелодичний рух кожного такту майже завжди досягає висотної кульмінації на другій долі, а на третій спускається до першої або ще нижче. Така мелодична побудова, характерна для народних плачів-голосінь, відтворює образ стражденної України. Але хоч інтонація плачу є витокom цього хору, завдяки постійно озвученій ритмоформулі, що має функцію висхідного імпульсу, вона перетворюється на заклик до боротьби. І це одна з особливостей української ментальності: плач, що перероджується у заклик. Згадаймо Великого Кобзаря : «Поховайте та вставайте, кайдани порвіте» [246, с. 270]. Надалі відбувається подолання плачу, переростання у хор-протест. Музична поспівка на словах «то не мати в хаті плаче – плаче мати – Україна», секвенційно піднімаючись на секунду вище, веде до кульмінації першої частини («Породила мати сина»). Так в оперно-хоровій драматургії втілюється одна з найголовніших засад симфонізму (розвиток до появи нової якості) поєднана із символікою.

Друга частина хору («Ой, вродився ти, мій сину») дуже стисла за масштабом – усього сім тактів, із них тільки перші три контрастують з першою частиною за тональністю та метром (*d-moll* - *a-moll*, 3/4, 4/4, 3/4). Ще більшої виразності друга частина набуває за рахунок оркестрового супроводу гармонічного складу з дещо зміненим ритмічним малюнком, що гнучко йде за хором. Після інструментальної зв'язки починається третя частина. Вона є повторенням першої за винятком синкопованого органного пункту в оркестровій партії, де зберігається рух тріолями, при чому кожна остання

тріоль першої і другої чверті заліговані, що підсилює напруження. Третя частина скорочена порівняно з першою і має чотиритактове доповнення – коду, в якій за допомогою хору досягається велика драматична напруга. У кульмінації («Плаче, плаче, плаче...») відбувається пересемантизація слова, і вже звучить не плач, а хор-протест. Цьому належною мірою сприяє висока напружена теситура хорових партій і низхідний тріольний рух в оркестрі з виразною паузою на першій вісімці тріолі. Кульмінацію продовжує наступний епізод, у якому *tutti* оркестру на *ff* зі штрихом *marcato molto* у відповідності до авторської ремарки – *Con passione drammatico* звучить музичний матеріал хорової пісні «Чорний крук у полі кричє». Ще одне оркестрове викладення цієї пісні, тільки у *f-moll* замість *d-moll*, яке підхоплює хор «Горе, горе нашим дітям!», передує власне страті Ниви і Журби. Страта розпочалась, але і охоплені полум'ям не скоряються герої. І саме вони розпочинають мужню, закличну пісню «Ой, не радійте, панове-магнати», яку підхоплює весь народ. Обурення й гнів народу, пекельна ненависть й неприхована погроза звучать у цій маршовій пісні, що нагадує козацькі фольклорні зразки. Саме вона складає емоційну основу драматичного фіналу картини.

Перший куплет хору «Ой, не радійте, панове-магнати» (*g-moll*) співають Нива і Журба. Пісня, що викладена двоголосно, дублюється оркестром. Другий куплет пісні підхоплюють Варвара і Соломія разом з хором. При незмінному збереженні хорової фактури (двоголосся), кожен куплет пісні звучить по-новому, завдяки варійованому оркестровому супроводу, наступальній динамічній перспективі, крещендуючій драматургії. В останньому куплеті тема пісні звучить в оркестрі в акордовому викладі, що надає їй більшої насиченості. Грізно й потужно звучить заключна хорова репліка народу: «Кара шляхті! Кара й смерть!»; в основі її – тема хору «Чорний крук у полі кричє», а слова запозичені з народної пісні «За нездольну Україну», яка є основою оркестрового вступу до опери. Це вказує на запровадження К. Данькевичем принципів арочної драматургії.

Повернення до інтонацій жіночого хору надає сцені більшої образної цілісності. Динамізація хорової дії відбувається за рахунок концентрації змісту та принципу контрастної драматургії на різних рівнях організації першої картини опери.

Для створення образу козацької вольниці композитор застосовує темброву палітру чоловічого хору, пісні часів визвольної боротьби українського народу проти шляхти або їх інтонаційну сутність, засоби викладу, наближені до традицій гуртового народного співу. Так, у другій картині першої дії, де змальовано Запорозьку Січ, з'являються втікачі з України на чолі з Максимом Кривоносом, що сповнені рішучості йти в бій на ворога. Здаля чути пісню «Розлилися круті бережечки». І знову застосування контрасту у показі образу України: волі (Запорізька Січ) й неволі (хор втікачів). В основу мужньої розлогої мелодії хору втікачів «Розлилися круті бережечки» покладено старовинну українську пісню часів Хмельниччини, що звучить спочатку за лаштунками у виконанні чоловічого складу хору. При використанні переважно двоголосого викладу композитор у деяких місцях партитури використовує *divisi*, завдяки чому епізодично з'являється чотириголосся. Виконуваний за авторською ремаркою у темпі *con moto e cantabile*, хор звучить мужньо, ілюзія поступового наближення до Запорізької Січі відбувається за рахунок динамічного нарощення від *p* до *ff*. Ця хорова пісня є виразом народної любові до України. Куплетно-варіаційна форма, знижений VII щабель, рух паралельними квінтами, закличні вигуки та унісонні заспіви демонструють розуміння композитором засад гуртового народного співу, що були запроваджені в обробках українських народних пісень М. Лисенком, К. Стеценком, М. Леонтовичем. Ця ж пісня у виконанні басової партії хору за лаштунками, до якої згодом приєднається Богдан Хмельницький, звучатиме у четвертій картині другої дії перед боєм.

Новий рівень розвитку образу козаків виявляє третя картина першої дії, де Запорозька Січ готується до священної війни за волю: бойова пісня «Гей, вирушай на Жовтій Води» втілює типові риси героїчної української пісні. Як

символ поширення повстанського руху у кінці четвертої картини другої дії звучить чоловічий хор «Гомін, гомін по діброві» (*f-moll*), в основі якого – народна пісня часів визвольної війни українського народу проти польської шляхти з обробок народних пісень М. Лисенка. Хоровому викладові властиве дво-триголосся, рух паралельними терціями, унісонне завершення кожної фрази, динамічна перспектива від *pp* до *ff*. Спів хору за лаштунками *a cappella*, за ремаркою К. Данькевича, має створювати ілюзію, що численні лави повстанців йдуть десь у далині, готові виборювати волю України.

Після оркестрової картини бою з військом Потоцького (п'ята картина другої дії) козаки заспівують народну пісню «Гей, не дивуйте, добрії люди», яка переростає в «Славу» у виконанні мішаного складу хору, що уособлює народ України. Прославлення героїв заступає оркестровий епізод, в основі якого лейтмотив українського народу та героїчно викладена тема хору «Чорний крук у полі кричє», що є персоніфікацією страждань народних, адже за ремаркою композитора саме в цей час з підземелля піднімаються змучені в'язні. Піднесену атмосферу «підігриває» заклик Богдана вирушати в похід звільняти Київ і всю Україну від ненависної шляхти. Цей заклик підхоплює чоловічий хор «Гей, нумо, хлопці, до зброї», якому передуює оркестровий виступ на інтонаціях цієї народної козацької пісні. Звучність оркестру зростає, готуючи потужний, на *ff*, вступ мішаного чотириголосого хору. Основна тема проходить у чоловічих голосів. Вольова, пружна мелодія, гармонічна фактура з елементами поліфонії надають пісні мужнього характеру.

Четверта дія відбувається у Переяславі 8 січня 1654 р. в день возз'єднання України з Росією. Тріумф народу-переможця втілено в розгорнутому хорі «Радість, радість на Вкраїні», який слідує безпосередньо за урочистим оркестровим вступом, побудованим на основних темах заключного хору.

Народ в опері поданий багатопланово, тому, окрім хорів героїчного характеру, є хорові побудови, наприклад, жанрового спрямування. Так,

козаки приймають участь у колоритній сцені з дяком Гаврилом, Туром і Кожухом, основу якої складає народна пісня «Як засяду, браття, коло чари».

Просвітлене звучання «незримого» жіночого хору *a cappella* (*A-dur – fis - moll*) після трагічної смерті Варвари нагадує молитву – відспівування. У заключних тактах до хорової звучності приєднується оркестр, де, як символ подвигу Варвари, з'являється лейтмотив непереможного українського народу.

Російська лінія хорової драматургії представлена двома народними піснями – «Ой, рассизый мой голубчик» і «Слава». Широко розлита триголоса *a cappella* на пісня донських козаків «Ой, рассизый мой голубчик» (друга картина) починається одноголосим заспівом тенорів. Використовуючи прийом – від залаштункового хору до сценічного, композитор створює ілюзію наближення донських козаків до воріт Січі за рахунок поступового нарощення динаміки, яка в момент виходу чоловічого хору на сцену досягає *ff*. Паралельні октави і квінти, октавні каданси, використання прийомів підголоскової поліфонії підкреслює близькість до народних пісень.

Мелодія «Слави» відіграє помітну роль у музичній драматургії опери. Вперше вона виникає в оркестровій партії в арії Хмельницького (перша дія) як символ російського народу. Далі мелодія з'являється в третій дії, і є важливим тематичним матеріалом хорового фіналу опери.

Жанр опери «Богдан Хмельницький» визначається дослідниками як «героїко-епічний» [160], але у зв'язку з тим, що народна пісня є основою оперного цілого, видається можливим визначити жанр твору як синтез героїко-епічного та пісенного спрямування. Оскільки пісня є сутністю української ментальності, а хор створив образ українського народу на ґрунті народнопісенного мелосу, саме хоровий компонент художнього цілого стає провідником жанрової ідеї опери.

- Партитура твору демонструє єдність симфонічного й хорового мислення.
- Провідним методом розвитку хорової лінії твору є оперно-хоровий

симфонізм пісенного типу. Завдяки хоровому чиннику розкривається протиборство антагоністичних сил, що дозволяє вбачати прояви конфліктної драматургії на різних рівнях організації твору (наприклад, між вступом і першою картиною). У розвитку хорового компонента оперного цілого запроваджується крещендуюча (розвиток козацької хорової лінії) й арочна драматургія (перша картина).

- Український народ показаний в опері і як монолітна сила, і диференційовано (виокремлення таких груп, як старі діди, жінки, діти, втікачі з України, козаки). Образ народу поданий у розвитку: від народу страждаючого до народу, об'єднаного спільною ідеєю боротьби за волю та народу-тріумфатора, що святкує перемогу. Артисти хору створюють і образи донських козаків, і також репрезентують ворожий, польський табір.
- Діалектичні перетворення образу народу послідовно зафіксовані в розосередженій українській пісенній оперно-хоровій сюїті. Динамізація хорової дії відбувається за рахунок концентрації змісту і наскрізного розвитку структурних побудов.
- Великого значення в хоровій драматургії набуває принцип стадіальності розвитку визвольної ідеї, що діє упродовж художнього цілого.
- Поєднання оперно-хорового симфонізму і оперно-хорової сюїтності є визначною рисою партитури твору. Якщо ознакою пісенного симфонізму в опері К. Данькевича «Богдан Хмельницький» є конфліктне зіткнення, то ведучою рисою оперно-хорової сюїти – контраст.

2.3 Жанрова специфіка феєрії в хоровій драматургії опери В. Кирейка «Лісова пісня»

Перед композитором, який звернувся до великого твору Л. Українки, постала проблема надзвичайно важкого вибору: оскільки в опері неможливо втілити весь багатоплановий зміст драми-феєрії, що становить завдання

надвисокої складності, то треба було від чогось, часом проникливого, відмовитись задля втілення провідної ідеї. Саме тому В. Кирейко зробив акцент на тому конфлікті драми, що розвивається в площині людських стосунків. Тоді як втіленню протистояння «людина – природа» в опері «Лісова пісня» відведено функцію конфлікту другого плану, в зв'язку з чим фантастичні міфологічні істоти з'являються на оперній сцені рідше, ніж у драмі. Але зменшивши присутність фантастичного світу в опері, зосередившись на розкритті основної лінії сюжету і підпорядкувавши дію провідному конфліктові, автор, тим не менш, зберіг той своєрідний народнопоетичний язичницький колорит, який і робить «Лісову пісню» Л. Українки неповторною. З метою збереження унікальної атмосфери «Лісової пісні» композитор поєднав її фантастичну сферу із хорovým началом.³

Подібно до того, як у чарівному фантастичному світі перетворення стає головною рушійною силою, принцип метаморфози регулює розвиток оперно-хорової дії «Лісової пісні» В. Кирейка. Втілення образів потойбічних Потерчат, Злиднів, фантастичних лісових істот потребує від оперного хору перебування у стані безперервної метаморфози, адже створення кожного з цих істот потребує спирання на інші художні та технічні засади.

Крім того, важливою ознакою оперно-хорової драматургії феєричного типу стає принцип сюїтності. Хори фантастичних істот створюють розосереджену оперно-хорову сюїту, організації якої властивий принцип контрасту, що діє між її умовними «номерами». Оперно-хорова сюїтність «Лісової пісні» відтворює картину фантастичного світу, що живе за власними законами, оточує та втручається в реалії людського буття, символізуючи розлиті в ньому любов та ненависть, сили життя та смерті. Невипадково, що поруч із функцією відсторонення від реального світу, фантастичні оперно-хорові сцени мають також такі функції як вторгнення в людський часо-простір і симультанного розвитку із ним (прийом контрапунктичного

³ Аналіз хорових сцен здійснено за клавiром опери – К. : Мистецтво, 1965.

проведення двох планів). Конфліктне зіткнення реального та феєричного планів відбувається як на горизонтальному рівні розгортання оперної драматургії, так і на її вертикальному утворенні.

Опера В. Кирейка «Лісова пісня» на три дії, створена 1958 р. за мотивами однойменної драми-феєрії Л. Українки і належить, на думку Л. Єфремової [75], до жанру лірико-філософської драми. Багатовимірний зміст опери В. Кирейка відображено у його неоднозначній жанровій природі. За авторським визначенням то є *опера-феєрія*. Жанрове ім'я опери вказує на те, що В. Кирейко спирається на визначення, надане Л. Українкою її поетичному творові – *драма-феєрія*. Але у жанровому визначенні опери В. Кирейка немає слова «драма», воно лишається «за дужками» проголошеного жанрового імені. Композитор, що визначив жанр як *опера-феєрія*, нібито акцентує увагу саме на феєричному, фантастичному боці твору. Але попри це В. Кирейко прагне наслідувати жанровий замисел поетеси й розкрити глибокий філософський сенс поетичного твору. Парадокс жанрового визначення Л. Українки – драма-феєрія – у тому, що в ньому поєднуються глибина конфлікту, властивого драмі, й зовнішній бік казкових перетворень, адже «феєрія (фр. *feeerie* от *fee* – фея, чарівниця) – жанр театральних спектаклів, у яких для фантастичних сцен застосовуються постановочні ефекти» [224, с. 1397].

Композитор у визначенні жанру опери підкреслив саме феєричну лінію, одним зі створювачів якої є хор. Тут виникає протиріччя між скороченням фантастичного змісту драми Л. Українки і збереженням феєрії у жанровому імені. Отже, хоровий чинник є важливою складовою жанрового компонента оперного цілого. Що є характерним для оперно-хорової драматургії у її феєричному композиторському інтерпретуванні? Перш за все, принцип метаморфози хорового чинника (хор створює образи Потерчат, Злиднів, узагальнений – лісових істот, є уособленням страшного Марища), принцип сюїтності (хори фантастичних істот створюють розосереджену оперно-хорову сюїту), різноманітні драматургічні функції (вторгнення в ліричні

сюжетні лінії, фонова, дійова, уособлення Марища). Хор, що бере участь у зіткненні людського і фантастичного стає невід'ємним учасником розгортання конфлікту драматургії опери-феєрії.

В опері-феєрії «Лісова пісня» В. Кирейко поряд співіснують дійсність та фантастика, картини сільського побуту та образи старовинних легенд, казок. Засобами хорового співу композитор створює образи Потерчат у першій дії, образ Марища та фантастичних лісових істот у другій, Злиднів у третій, останній дії твору. За відношенням до головних героїв опери, фантастичні персонажі поділяються на добрих та злих. Добрі – це лісові істоти, злі – Потерчата, Марище та Злидні.

Вперше хор звучить у сцені № 7, де має подвійне драматургічне навантаження. З одного боку, його драматургічна функція – тло, що в даному випадку підкреслене його розташуванням за лаштунками, адже на сцені відбувається зав'язка ліричної драми – зустріч Мавки і Лукаша, що покохали одне одного. Саме феєрія постає тут як втілення любові між представниками різних світів. З іншого, функція хору тут може бути визначена і як дійова, бо, коли підступна Русалка заводить за допомогою Потерчат Лукаша в драговину, звучить хор Потерчат, які вимагають втопити хлопця. Найважливішою драматургічною функцією хору у цьому епізоді є вторгнення. Саме тут вперше відбувається вторгнення феєричної (хор) лінії до розвитку оперної дії. Це помста того потойбічного світу, що був колись реальним. Образи Потерчат – світлячків з каганчиками – то образи «блукаючих вогнів», образи трансцендентного світу, що хочуть затягти людину (в даному випадку Лукаша), у потойбіччя. Це єдина сцена в першій дії опери, де представники потойбічного світу погрожують людині. Але вона є прообразом подальших складних відносин між світами.

У цій сцені композитор створює подвійну експозицію – лірична сюжетна лінія (Мавка та Лукаш) експонується поряд з феєричною (Русалка, хор Потерчат). Завдяки цьому відбувається симультанна течія дії, поліфонія пластів (за сценою – хор, на сцені – зустріч Мавки і Лукаша). Таким чином,

хоровий феєричний світ поступово втягується в оперну драму.

Шукаючи світлячків для Мавки, Лукаш ганяється за вогниками, які, за наказом Русалки, запалили в каганчиках Потерчата, бо «он отой, що там блукає, – такий, як батько ваш, що вас покинув, що вашу ненечку занапастив». Затягнений в драговину, Лукаш починає тонути. Мавка намагається врятувати його, кидає йому свого пояса, звертається з проханням про допомогу до верби, і саме в цей драматичний момент жіночий склад хору за лаштунками виконує хоровий епізод «Утопи!» – від імені Потерчат, позашлюбних дітей, утоплених у болоті. Уведення тонально нестійкого, хроматизованого хорового звучання на тлі схвильованих пасажів оркестру і повзучих гармонічних сполук, окличні інтонації сопрано та альтів, що розростаються з унісону до збільшеного секстакорду, перегуки хорових партій, які ілюструють бажання Потерчат втопити Лукаша, і, насамкінець, повернення унісонів на акордовому органному пункті в оркестрі – всі ці виразні прийоми сприяють утворенню драматичної колізії. Хор звучить зловісно, підсилюючи напругу драматичного моменту. Якщо Потерчата в драмі Л. Українки – незлобиві істоти, які лиш виконують наказ Русалки, то в опері вони – обездолені діти, що загинули в болоті й для яких Лукаш – уособлення зла. Крім того, вони передають пересторогу людині, висловлену в поемі через діалоги інших фантастичних осіб, які передували цій сцені: у світі лісових та водяних істот людина має бути вкрай обережною, адже ці феєричні створіння упереджено ставляться до всіх людей, бо ті найчастіше шкодять лісові, озеру, всій природі. Отже, драматургічні функції хору – підсилення напруги, вторгнення в ліричну сюжетну лінію.

Друга картина другої дії, яку композитор повністю присвячує зображенню образів-персонажів лісового царства, змальовує прекрасний, примарний, ідилічний світ потойбічної феєрії, де немає страждання. Значення хорових епізодів у сценах цієї картини зростає, адже хоровий чинник отримує функцію одного з головних учасників фантастичної дії. Відбувається зміна функціонального навантаження у порівнянні з першою

появою хору: тоді було кохання між Мавкою і Левком, любовна ідилія, а жіночий хор створював образи страждання – утоплених дітей, тепер – навпаки. За рахунок створення контрасту між стражданнями героїні й безтурботним світосприйняттям лісових істот підсилюється драма Мавки, яка по своїй волі пішла до людей, та не знайшла там щастя.

Саме хором лісових істот розпочинається друга картина другої дії, коли зраджена Лукашем Мавка пізнає страждання, до того невідомі їй, адже в неї прокинулася душа. Лісові істоти, побачивши її в такому стані, кличуть повернутися до рідної стихії. Провідний мотив хору – прагнення цих істот до волі, до краси, насолоди, безтурботності – подалі від добровільного духовного рабства, яке існує в середовищі людей. Апофеозом цього закликучить хор у жанрі вальсу (№ 17). Взагалі ця сцена, зібрана композитором довільно з окремих елементів, узятих з драми (до речі, в багатьох сценах В. Кирейко не йде дослівно за письменницею, передаючи слова від однієї особи іншій), набуває демонічного звучання, відтінку «бісівщини», що підтверджує наступний танець Куця. У першоджерелі ця сцена більш лірична, «олюднена». З точки зору музичного втілення фантастичних образів слід відзначити майстерне володіння В. Кирейко прийомами колористичних нашарувань, гармонічного забарвлення мелодії, що пронизують всю хорову картину. Розмаїття принципів розвитку музичного матеріалу, у першу чергу, є характерним для «Хору фантастичних лісових істот» (№ 15), структура якого – приклад поєднання рондальної та концентричної форм (ABCA₁DA₂B₂).

Мавку, що страждає від зради Лукаша, Лісовик за руку вводить до гурту фантастичних істот, що зібралися на галявині. Після оркестрового вступу лісові істоти, що щиро засмучені долею Мавки, звертаються до неї – «Ходи до нас» (перший хоровий епізод А, *Allegro non troppo*). Цей епізод починається у *F-dur* (жіночий хор) й займає 8 тактів. Чергування мажорних і мінорних тризвуків альтерованих щаблів, використання збільшеного тризвуку, енгармонічної сполуки водночас тонічного тризвуку *E-dur* (в

оркестрі) та тонічного тризвуку *Fes-dur* (у хорі), стрибки у мелодії на чисті квінту та октаву надають хору активного звучання й контрастують з більш спокійним наступним епізодом В – «Скидай же, скидай же жебрацькі шати». Форма цього розділу – період повторюваної будови у *A-dur*, два речення якого містять гармонічне перефарбування мелодії, що звучить у перших сопрано. Інші голоси (другі сопрано та перші й другі альти) рухаються більш-менш самостійно, утворюючи загалом низку з прохідних, плагальних зворотів, у яких переважає субдомінанта. Спокійному характерові у русі голосів сприяє й темп – *Allegretto sostenuto*, й розмір – 6/8, що своїм «гойданням» дещо нагадує колискові пісні.

Надалі Лісовик картає Мавку за те, що вона зрадила саму себе, шукаючи щастя серед людей, де, на його думку, «не ходить воля, там жура тягар свій носить...Обминай їх...». Останні слова Лісовика, звернені до Мавки, становлять вербальну основу центрального епізоду № 15 оперного цілого – хору «Обминай їх, обминай», що написаний для мішаного складу й спирається на ладову основу *f-moll*. Підхоплюючи останні слова Лісовика «Обминай їх», хор фантастичних лісових істот підсилює їх багаторазовим повтором, бо розпочинається цей епізод фугованим вступом хорових партій (баси, тенори, альти, сопрано), що нагадує парний канон у верхню терцію. Проте тема не зберігається точно у жодному з голосів, натомість імітуються окремі поспівки-інтонації у різні інтервали (терцію, сексту, октаву).

Форма цього хорового епізоду насичена поліфонічним «завиванням» у хорових партіях, компліментарною ритмікою. Розспівування слів та окремих складів, відхилення, прийоми еліпсису, чергування тризвуків, пов'язаних між собою спільністю декотрих звуків – все це утворює враження «мерехтіння», змальовує образи ефемерних, дивовижних лісових істот, що переймаються долею Мавки. Їх щирість підкреслює і наступний епізод, коли поліфонічний склад письма знову поступається акордово-гармонічному – «Ходи до нас» (повторення епізоду А). Він проводиться майже у незмінному вигляді, за винятком незначного розширення наприкінці за рахунок секвенції й створює

арку до початку № 15. Цей епізод може вважатися рефреном, якщо розглядати структуру хорової сцени як рондальну. Рефрен має характер заклинання за рахунок постійного повтору слів, короткості, формульності мотивів. Використання форми рондо тут має й інший підтекст, бо *рондо*=*коло*, що має сакральний зміст і відповідає щирому бажанню лісових істот оберегти від страждань Мавку за рахунок потойбічних властивостей магічного кола. Так відкривається символізація оперно-хорового формотворення. Участь хору у розвитку феєричної лінії спрямована на витравлення в пробудженій до любові душі Мавки згадки про людське страждання. Функція співчуття Мавці, закладена композитором до феєричної хорової дії, має сприяти поверненню героїні до її первинного оточення.

Композиційній організації сцени притаманний принцип ланцюжкового поєднання сольних і хорових епізодів. Надалі продовжує вмовляти Мавку її колишній коханий, Перелесник. Останні слова сольного розділу стають речитативною основою наступного хорового епізоду «Так от і ми кинемось, ринемось в коло самі!», що виконується мішаним складом. Цей епізод має невеликий обсяг (вісім тактів у розмірі 2/4) й контрастує зі звучанням оркестру: діатонічна мелодія в унісонному звучанні хору йде на тлі хроматичного терцового «сповзання» у партії оркестру. Майстер хорової оркестровки, В. Кирейко підсилює вимогу лісових істот у наступному епізоді «Ходи до нас» поверненням тембрів жіночих голосів і музичного матеріалу епізоду А, що підтверджує думку про надання композитором цьому епізодові функції рефрену.

Вибудовуючи драматургію хорової сцени, В. Кирейко створює сполучний шеститактовий епізод, де почергово звучить мелодичне утворення з інтонацією *lamento* спочатку у сопрано, а потім, на терцію нижче, у альтів. Введення інтонації *lamento* – свідок пробудження у хоровому сонмі лісових істот, яких вирізняє загальна холоднуватість та примарність, проявів «людяності» – співчуття до страждаючої Мавки. Саме ця інтонація плачу стає не тільки тлом, а й підсилює розпачливе питання Мавки: «Та що ж мені

робить, коли всі зорі погасли у вінку і в серці в мене?». Відповідає Лісовик: «Не всі вінки погинули для тебе», – разом із жіночим хором, який у дещо зміненому вигляді повторює епізод В – «Скидай же, скидай же жебрацькі шати». Зміни стосуються не тільки тематизму, ритмоформул, а й вербального боку епізоду, бо заключні слова хору композитор тепер вкладає у уста Лісовика – найбільш близького для Мавки «родича», якого вона зве дідусем. Його слова, що «туга ніяка краси перемагати не повинна», підсилені хоровою звучністю, врешті решт переконують Мавку.

Деякі з номерів наступної танцювальної сюїти, зокрема № 17 – «Вальс» – включає до свого складу й хор лісових істот. Оркестрові розділи разом з хоровими та сольними епізодами утворюють досить розгорнуту танцювальну сцену, яку доцільно визначити як восьми-частинну концентричну форму (ABCDEC₁B₁A₁), де центральним, і, водночас, кульмінаційним, є хор «Щастя – то зрада».

Оркестровий вступ (А) створює загальний настрій сцени – вихрове кружляння безтурботних лісових істот у веселому, жвавому танці (*Tempo di Valse*). Розділ В – жіночий хор «Звиймося» – побудований почасти на тематизмі оркестрового вступу. Він має форму періоду з двох речень повторної структури на основі фольклорно-пісенних інтонацій. Ладова основа містить коливання між паралельними тональностями: натуральним *C-dur* та подвійно-гармонічним *a-moll*, що є характерним для побудови народних пісень. Окрім того, в основу двоголосного складу жіночого хору покладено принцип втори у терцію та елементи гетерофонії.

Розділ С побудований на дублюванні басовою партією хору сольного виступу Перелесника («В щирій злагоді не зупиняйся»). Оркестровий супровід до цього епізоду містить деякі темо-інтонації зі вступу, що свідчить про наявність наскрізного розвитку.

Найбільш розгорнутий за масштабом хор «Щастя – то зрада» (епізод Е) має новий тематичний матеріал, який експонується в оркестровому вступі (епізод D), що передує хорові. Два розділи цієї хорової композиції (перший:

h-moll; другий: *Des-dur* – *e-moll*) контрастують за тематизмом та використанням хорового складу – у першому жіночий склад хору, у другому – мішаний. Проте наскрізне проведення тексту, що базується на багаторазовому повторенні одних і тих самих слів, надає хору внутрішньої цілісності й сугестивного впливу. Композитор, завдяки структурному поділенню форми, збагачує поетичну основу засобами музичної виразності.

Перший розділ хору «Щастя – то зрада» містить два речення, побудовані за методом секвенційного розвитку. За основу двоголосного складу взято принцип терцової втори, що зберігається упродовж усього періоду. Мелодичні лінії голосів витримані у спокійному русі. Їх діапазони не перевищують зменшеної кварта.

Другий розділ (також два повторюваних речення) виконується повним складом хору. Найбільш значимою тут є партія сопрано, напружена мелодична лінія якої містить висхідні стрибки на велику сексту, чисту кварту, зменшену квінту. Інші партії мають роль підтримки драматичного настрою. Контраст із попереднім розділом підкреслено за допомогою динаміки (*p–f*) та різкого тонального зіставлення: закінчення першого розділу у *a-moll*, початок другого – у *Des-dur*. З точки зору музично-драматичної побудови цей розділ – кульмінація оперного номеру. Про це свідчать розвиток тематичного матеріалу оркестрових епізодів у побудові хорів, що є характерним для принципу симфонічного мислення, об'єднання двох центральних, найпоширеніших епізодів – оркестрового та хорового – для створення кульмінаційної зони композиції та прийом крещендування до точки золотого перетину.

Подальший розвиток № 17 пов'язаний із повторенням перших трьох епізодів у дзеркальній послідовності: С₁ – дуєт Перелесника з басовою партією хору «В щирій загоді», В₁ – жіночий хор «Звиймося», А₁ – оркестрове завершення. Ці епізоди майже не відрізняються від первісного викладу й завдяки використанню прийому дімінуендування виконують функцію «заспокоювання» драматичного розвитку після кульмінації. Таким

чином, у Вальсі знову створюється магічне коло, де лісові істоти прагнуть захистити Мавку.

Надалі для вибудовування драматургії оперного цілого В. Кирейко застосовує принцип тембрового контрасту. Контрастом до хорового «Вальсу» звучить оркестровий номер – Танець Куця (№ 18), після якого, знову-таки за принципом контрасту композитор вводить сцену Марища, Мавки і Перелесника.

Раптова поява Марища – символа Смерті – з-під землі на тлі похмурої оркестрової лейттеми, в розпал танцю Куця, лякає лісових істот, що миттю розбігаються (№ 19). Композитор пропонує два варіанти, щодо створення образу страшного Марища. Перший – виконання партії басом-*solo*, другий – унісоном *хорової* басової партії. В оперній літературі є приклади, коли саме унісон басів використовується для створення фантастичних образів (наприклад, партія Чорнобога в опері «Млада» М. Римського-Корсакова.). Єдине, що не уточнює В. Кирейко, це місце розташування партії басів, але це не є проблемою для режисера-постановника, бо існує безліч варіантів вирішення цього завдання. Самий простий з них – хорова партія співає за лаштунками, в той час як на сцені з-під землі з'являється зловісна постать Марища. Композитор знову надає хору, що уособлює образ Марища, функцію вторгнення. Але якщо хор Потерчат виконував аналогічну функцію стосовно світу людей, то хор-Марище, вторгається до вільного, безтурботного, ідилічного світу лісових істот.

Востаннє в опері хор бере участь у першій картині третьої дії, уособлюючи образи Злиднів. Хор голодних істот навіює відчуття безвиході, неминучого кінця. Драматургічна функція хору Злиднів подвійна. З одного боку, він створює арку до хору Потерчат, бо теж має функцію вторгнення до світу людей. З іншого – набуває символічної функції, бо Злидні завжди символізують розруху, кінець заможного життя. Композитор підкреслює значимість образу Злиднів в оперній драматургії: невеликий за розміром хор виділений в окремий номер (№ 25), має оркестровий вступ та завершення на

тематизмі хорових партій. Інтенаційною основою цього хорового номеру є півтонова мелодична сполука, яка, зазвичай, характеризує благання, жалісне прохання. Але в даному випадку відбувається пересемантизація змісту цієї благальної інтонації: вона підкреслює підступність Злиднів, що мають на меті проникнення до людської оселі й знищення її: «Ой... ми голодні, ой...». Незвичним є використання виключно партій других альтів та других тенорів. Ця тембральна сполука разом із гострим, «колючим» ритмом, нестійкими хроматичними ходами в оркестрі сприяє створенню образів підступних фантастичних істот.

Від феєрії оперно-хоровий шар «Лісової пісні» В. Кирейка успадковує сліпуче, яскраве сяйво й кружляння «хороводу» лісових істот, часту мінливу зміну образних станів, постійність метаморфози – перетворення однієї якості на іншу, однієї фантастичної істоти на іншу, неоднозначну сутність явищ. Подібно до святкових феєрій потойбічний світ входить у світ реальний за принципом вторгнення, приносячи із собою на деякий час ілюзію казки у повсякденне життя. Цей феєричний світ живе за своїми законами, намагаючись підкорити ними і людське життя, несучи із собою розплату за порушення усталеного порядку. Оперно-хорова феєрія «Лісової пісні» В. Кирейка торжествує у фіналі опери, поглинаючи – повертаючи з того світу Лукаша, який у мерехтінні фантастичних снігів разом із звучанням весняної мелодії відновлює свою сповнену коханням юнацьку душу.

В опері-феєрії «Лісова пісня» на першому плані – зіткнення добра і зла, вірності і зради, конфлікт між високими ідеалами та бездуховним існуванням. Ідилічний та месницький світ лісового царства розкриває визначення «феєрія».

Роль хору полягає у змалюванні фантастичних персонажів – Потерчат, Злиднів, чудернацьких лісових істот, Марища, розмаїття яких у опері «Лісова пісня» призвело до надання композитором кожній групі індивідуальної характеристики, завдяки низці засобів музичної виразності:

- використання досить складних побудов оперно-хорового

формоутворення, їх символізація;

- майстерне володіння композитором прийомами колористичних нашарувань у хоровій партитурі;
- хроматизована мелодика, що виникає у результаті залучання незвичних «фантастичних», альтерованих акордових та неакордових сполук;
- синтез народнопісенних інтонацій, танцювальних ритмів із сучасною композиторською технікою;
- наявність оперно-хорових сюїти розосередженого типу;
- розвинена темброва драматургія (утоплених дітей-Потерчат композитор змальовує за допомогою жіночих голосів у середній теситурі; незвичне поєднання других альтів та других тенорів, що звучать або в унісон, або жалібно перегукуючись, створюють образи злих, голодних Злиднів; добрих, щирих лісових істот, що хвилюються за долю Мавки, змальовано за рахунок почергового звучання жіночого та мішаного складів хору, виразної мелодики й танцювальних ритмів, тоді як образ зловісного Марища створює унісон басової партії на тлі органного пункту, «повзучих» гармоній в оркестрі).

Драматургічні функції хорового чинника в опері-феєрії різноманітні:

- вторгнення до світу людей (хори Потерчат і Злиднів);
- співчуття й вмовляння (хори лісових істот);
- синтез функцій тла і дії (хор Потерчат);
- фатальне вторгнення до ідилічного лісного світу (хорова басова партія, що уособлює Марище);
- символічна (хор Злиднів);
- дійова (хори лісових істот);
- уособлення потойбіччя (партія басів, що створює образ Марища);
- метаморфоза функцій хорового чинника упродовж оперного цілого.

2.4 Жанрові риси новели в хорових сценах опери Г. Майбороди «Тарас Шевченко»

Розгляд опери з точки зору специфіки прояву внутрішньо-жанрових дефініцій, збагачених синтезом з поза-музичними художніми явищами – драмою, новелою, поемою, фрескою, є актуальним завданням вітчизняного музикознавства. Якщо втілення драми має досить розвинену історію в українській оперній творчості, то такі жанри як, наприклад, фреска, новела, мають поодинокі зразки (опера-фреска М. «Кармінського «10 днів, що потрясли світ», лірична опера-новела В. Губаренка «Пам'ятай мене», опера в чотирьох новелах Г. Майбороди «Тарас Шевченко») і ще не набули достатнього вивчення у науковій літературі. Оскільки хорові сцени успадковують жанрові ознаки оперного цілого, то видається закономірним розгляд хорової драматургії з точки зору втілення у ній специфіки композиторського та виконавського інтерпретування синтезованого жанрового феномену. Саме з цього боку доцільно вивчити й хоровий чинник опери в чотирьох новелах «Тарас Шевченко» Г. Майбороди.⁴

Треба зазначити, що, хоча в українській оперній творчості приклади жанру опери-новели нечисленні, в західноєвропейському музичному просторі цей жанровий різновид більш поширений і має давні традиції.

Синтез опери й новели, безперечно, впливає і на всі рівні організації (зміст, структуру) оперного цілого, і на відбір засобів музичної виразності, і на виконавське (диригентське, режисерське, хормейстерське, акторське) втілення. Для того, щоб визначити результати жанрового синтезу, потрібно виявити природу новели. Як вважає Є. Мелетинський, новела «відрізняється від роману і повісті малим розміром, а від оповідання й повісті – більшою мірою структурування» [140, с. 246]. Отже, висхідною якістю новели є стислість. Саме ця якість, за Є. Мелетинським, сприяє концентрації, лаконізму, загостренню сюжетного розвитку, використанню символіки,

⁴ Аналіз хорових сцен здійснено за клавіром опери – К. : Муз. Україна, 1968.

виникненню різноманітних асоціативних зв'язків, чіткої структурної організації, бо «новела прагне на мінімумі площі виразити максимум змісту» [140, с. 246]. Ці загальні риси новели з необхідністю впливають на будь-який жанр, що синтезується з нею, у тому числі й на оперу. В опері «Тарас Шевченко» Г. Майбороди кожна новела – оперна дія, вона є нібито самодостатньою, але, поряд з тим, в музично-сценічному цілому виступає як частина наскрізного драматичного розвитку. Кожна з новел – оперних актів – присвячена етапним періодам життя великого поета України. Композитор, використовуючи біографічний підхід, прагнув відтворення в музиці особистості геніального українського митця. Опера «Тарас Шевченко», створена Г. Майбородою 1964 р., стала чи не першою вдалою інтерпретацією образу Кобзаря в цьому жанрі. У лібрето, яке композитор написав одноосібно, художній метод відображення постаті великого поета України поєднується з науковим підходом до вивчення його особистості. Г. Майборода ретельно вивчав документи про життя і творчість Кобзаря, його епоху та оточення. Він їздив на батьківщину Т. Шевченка, де на власні очі бачив ті місця, що надихали митця на створення геніальних творів. Таке занурення в матеріал, безумовно, допомогло Г. Майбороді в створенні лібрето опери, в якому відбиваються риси драматичної, психологізованої новели.

Але, як підкреслює Є. Мелетинський, «усвідомлюючи свою обмеженість і неможливість охопити в одній новелі повну “модель світу”, новели тяжіють до того, щоб доповнювати одна одну, групуватися в цикли й об'єднуватися в певному обрамленні» [140, с. 246]. За якими ж чинниками відбувається групування циклів новел в опері «Тарас Шевченко»? Перш за все, за часопростором: у першій та другій новелах Кобзар представлений в Україні (1843 р.), у третій та четвертій – за її межами (від середини 50 рр. XIX ст. до 1861 р.). За віком головного героя новели групуються таким чином: молодість поета – перша, друга новели, зрілість – третя, четверта. Опера, таким чином, охоплює 18 років життя Тараса Шевченка – від зрілості до

смерті. Але наведений принцип парності поєднання новел у внутрішні цикли не єдиний у процесі циклізації новел за змістом в опері. Так, згуртування новел у цикли за антитезою «воля – неволя» в житті Т. Шевченка така: поет як вільна людина представлений у першій, другій та четвертій новелах, а третя змальовує його життя в неволі, на засланні. Останній чинник поєднання новел в опері Г. Майбороди «Тарас Шевченко» заснований на втіленні ще однієї антитези «життя – смерть»: перша, друга, третя новели оповідають про життя поета, четверта – про смерть. Для створення «моделі світу» – духовного світу великого Кобзаря – замало однієї новели, тому й виникає необхідність їх об'єднання в цикл, а, точніше, у декілька взаємопов'язаних циклів новел.

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

Отже, опера в чотирьох новелах «Тарас Шевченко» специфічно відтворює риси новели як такої. Окрім цього, опера Г. Майбороди має риси такого жанрового феномену, як цикл новел (аналогією може слугувати роман

в новелах, започаткований в українській літературі Ю. Яновським). Це тетралогія новел в обрамуванні розосередженої оперно-хорової новелістичної трилогії.

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

З чотирьох миттєвостей життя Т. Шевченка композитор вибудовує ідейну концепцію опери, конфлікт якої полягає між Особистістю й Громадою, між Поетом і Дійсністю, тобто охоплює «надра духовного життя й навколишній світ людини, аж до космічного начала» [140, с.162]. Часопростір опери є надзвичайно широким, адже охоплює не тільки сценічно представлені земні локуси: Україна (весна і літо 1843 р.); Новопетрівська фортеця (1850 – 1857 рр.); Петербург (1861 р.), а й всесвітнє начало. Ситуації, в яких опиняється герой, стають імпульсом для створення в оперному творі станів надії, гніву, відчаю, смерті і безсмертя.

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

«<...> в тім гаю

У тій хатині, у раю,

Я бачив пекло...» [246, с. 479].

Дія другої новели відбувається теж в Україні, влітку 1843 р. на балу у

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

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

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

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

О. Зінькевич підкреслює: «Своєрідність опери в тому, що образ поета постає перед слухачами саме в сукупності всіх компонентів твору, всіх епізодів – сольних, ансамблевих, хорових. У кожному з них міститься пряма чи опосередкована характеристика Шевченка: його ідей, поглядів, ставлення до життя, до оточення» [85, с.44]. Розкриття образу поета відбувається в сольних номерах опери у взаємодії з хоровим чинником оперного цілого. У

першій новелі – розповідь селянам про сон («Веселії села наснилися мені») – єднання Т. Шевченка і народу, у другій – гнівна арія («Так, я з дідів кріпак») – протистояння поета і провінційного панства. Третя новела – Т. Шевченко на засланні, – філософське аріозо-роздум («О, думи мої») і, як нагадування про неволю, хор солдат. Передсмертному монологу в четвертій новелі («О, ніч безсонна, одинока») передує хоровий реквієм. В останні хвилини земного існування Кобзаря звучить жіночий хор за лаштунками. І як підсумок, у фіналі – смерть поета, яка є безсмертям, що стверджене хором нащадків.

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

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

Піднесений характер останнього розділу інтродукції призводить до кульмінації – *tutti* мішаного хору і оркестру : «Хвала йому! Хвала!».

Змальовуючи картину радісної зустрічі Т. Шевченка із земляками (перша новела), композитор майстерно використовує багату виразну палітру хору. Сцена привітання поета, що написана в характері українських танцювальних пісень, складається з трьох частин. Перша частина – *Allegro giocoso* – побудована на перегуках жіночого та чоловічого складів хору «Добридень, Тарасе!», що наприкінці кожного речення перетворюються на *tutti*: «Радो вітаємо». Хорова картина зустрічі Тараса із земляками набуває невимушеності та щирості. Друга частина – *Moderato con moto* – контрастна середина – своєрідний діалог між поетом та різними партіями хору (тенори, баси, тенори, сопрано і т. і.). Хорова партитура побудована на окремих окличних репліках жіночих та чоловічих голосів із різноманітними ритмоформулами, що надає хоровим партіям рис індивідуалізації. Динамізоване завершення (третя частина, *Tempo I*, «Будем жартувати!»), має за основу інтонації першої частини. Така побудова надає картині зустрічі закінченості.

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

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

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

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

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

Розіграш портрета, намальованого Т. Шевченком, викликає захват у панства: «Та це ж Шосточка, наша Шосточка!». Після гнівної відповіді Т. Шевченка меценату, що образив кріпосну співачку, композитор, ускладнюючи завдання хору, поділяє його на дві образні групи: «молодь» і «більш солідну публіку». Використовуючи лаконічні динамічні репліки груп хору, Г. Майборода змальовує картину скандалу, де «молодь» співчуває поетові («Шевченко правий!»), а «більш солідна публіка» його засуджує («Яке зухвальство!»). Отже, якщо в першій оперно-хоровій новелі царював

єдиний вияв думок, емоцій селян – артистів хору, то друга репрезентує світ, що не сприймає поета, зверхньо ставиться до нього, бо він, хоч вже і не кріпак, але все одно чужак серед панства. Прийом розшарування хорового чинника сприяє відображенню роздвоєності провінційного дворянства – з одного боку, пихатого, недосвідченого, з іншого – демократично налаштованого, але не спроможного на рішучі дії.

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

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

Четверта новела відкривається залаштунковим хором-реквіємом «Склонімо голови», що побудований за принципом розробки невеликої теми-

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

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

Картиною раю, що перетворився на пекло, починається опера, і картиною раю, куди підіймається душа поета, закінчується. Це ще одне хорове обрамлення новелістичного утвореного цілого, яке є прихованою, скритою аналогією. Що ж є рай? Поет, визволений з неволі кріпацтва приїздить до України, яка для нього – рай, але у цьому «раю» його рідні, як і весь народ перебувають у пеклі, бо кріпаки. Ще одне видіння раю виникає в останній новелі в момент смерті поета, коли він йде тим «незнаним шляхом», де немає страждань. В обох новелах у створенні раю як реальності та як видіння значне місце посідає хор. Композитор обирає одним з принципів побудови оперного цілого принцип протиставлення *волі* й *неволі*. У другій новелі Т. Шевченко – визнаний поет, художник – серед *вільного* товариства стикається з *неволею* й стає на захист кріпосної актриси. У третій новелі – новий рівень *неволі* – солдатчина, «незамкнена тюрма», з якої З. Сераковського звільняють (*воля*), а Т. Шевченка – ні (*неволя*). У четвертій новелі Т. Шевченко з *неволі* буття підіймається на небо, до раю, до омріяної

волі. Таким чином, наскрізним стрижнем опери в чотирьох новелах «Тарас Шевченко» є протиставлення свободи й не-свободи, волі й не-волі. І на всіх рівнях цього протиставлення є хор, що у різноманітних образних іпостасях створює свою драматургічну лінію у відповідності до змісту кожної новели. Раєм же для Шевченка на землі була ВОЛЯ. Назва останньої, четвертої новели – рядки безсмертного «Заповіту»: «...і мене в сім'ї великій...». Весь світ, за Т. Шевченком, велика сім'я, а його мала сім'я – Кирилівка, до якої Кобзар повертається в першій новелі музично-сценічного цілого. Завершує оперу сцена смерті, коли душа поета відлітає на небеса, до іншої, неземної великої сім'ї янголів. Виникає вертикалізація часопростору оперного твору, і в той же час опера Г. Майбороди у чотирьох новелах «Тарас Шевченко» перетворюється на меморіал.

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

Образ народу і образ головного героя опери знаходяться в тісному взаємозв'язку. Хор в опері Г. Майбороди «Тарас Шевченко» є втіленням народу, що складає пісню про Кобзаря, який є героєм-протагоністом художнього цілого. Чотири новели подібні чотирьом пісням про великого поета України, що складає про нього народ. Розкриваючи образ поета, композитор використовує і принцип непрямої характеристики, відображаючи його, як у дзеркалі, у висловлюваннях і вчинках оточуючих.

Складна за різноманітністю завдань і драматургічно важлива роль належить у цій опері хору, який допомагає глибше розкрити образ Кобзаря, виявити конфлікт між особистістю і громадою.

- Жанрове визначення – опера в чотирьох новелах – вказує на синтез театрального та літературного жанрів;
- оперно-хорова лінія музично-сценічного цілого вибудована Г. Майбородою у відповідності до розвитку сюжету кожної з новел;
- жанровий синтез, складові якого – опера, новела, пісня – впливає на хорову драматургію, надає їй рис фрагментарності притаманної новелі,

а пісенність пронизує хорову тканину музично-сценічного цілого;

- хорові епізоди становлять конструктивну основу опери;

Хор є важливим чинником драматургічного розвитку оперного цілого і отримує наступні драматургічні функції:

- *провідника композиторської думки, комунікаційну та передмови* (хорова інтродукція);
- *дійову* (хори з першої новели);
- *узагальнення* («Отака-то в нас, Тарасе, доля під панами», перша новела);
- *метаморфози хорового чинника* (хори з другої новели);
- *символічну* (хор «Солдатушки»)
- *меморіальну* (хоровий реквієм «Склонімо голови»)
- *надсюжетну* («незримий» жіночий хор з четвертої новели).

2.5 Міфологіка ритуальної дії в хорових сценах опери В. Кирейка «У неділю рано...»

Опера «У неділю рано...» («Туркиня») на чотири дії, вісім картин (лібрето М. Зоценка) написана В. Кирейко 1965 р. за мотивами однойменного оповідання О. Кобилянської, основу якого складає романтична пісня-балада «Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці». Але не тільки сюжет пісні став підґрунтям до написання твору. Проблема двоїстості людини (образ Гриця) веде своє походження з язичницької міфології, що знайшла відображення, зокрема, в грецькій трагедії. У повісті О. Кобилянської поєднуються символіка стародавнього міфу й народної пісні, в результаті переосмислення яких утворюється неофольклорний міф. Міфологема долі у творі письменниці як і її розуміння в міфологічній культурі – це символ неминучості, трактовка долі як фатуму.

Відомо, що поштовхом до написання повісті «В неділю рано зілля копала...» стало знайомство авторки із народними піснями. Мабуть саме

тому пісенність, що проникла в образний світ і структуру твору, стала іманентною жанрово-стилістичною ознакою повісті «В неділю рано...». Але є ще один вплив іманентно властивий жанру цієї епічної форми. Йдеться про наявність рис драми, що обумовили притаманну цій оповіді сценічність. Цю сценічність відзначала Л. Українка, що «<...> хтіла <...> цю повість зладити на сцену» [101, с. 650], для чого зверталась до М. Лисенка.

Пізніше О. Кобилянська вже сама зверталась до поетеси з проханням зробити драматичну переробку: «Будь то яко драму, будь то на оперу...» [101, с. 651]. Вона мріяла побачити свій твір на сцені, обмірковувала разом з Л. Українкою яким чином здійснити інсценування оповідання, висловлювала своє бачення драматичної колізії, але співпраця двох видатних письменниць не була завершена. За життя О. Кобилянської було здійснено два інсценування твору – П. Побігушим (1922 р.) та І. Карбулицьким (1936 р.), після її смерті – В. Васильком (1956 р.). Мрію письменниці побачити свій твір на оперній сцені за півстоліття здійснив В. Кирейко.

Які ж риси театральності іманентно властиві оповіданню О. Кобилянської? Перш за все, внутрішньо-конфліктні характери, гострі драматичні колізії твору, боротьба пристрастей, драма кохання та наявність любовного трикутника. Окрасою оповідання є романтична тема *Liebestod*, яка дістала багатовимірної композиторської інтерпретації в опері. Покладена на національний ґрунт, ця тема, у якій присутні любов та смерть, поєдналася з глибиною народнопісенних джерел та фольклорною поетикою різних народностей Карпатських гір. Окрім того, це і двоїстість головного героя, чие серце містить кохання до двох таких різних дівчат, і тема помсти, що прирікає невірного коханого на смерть, і тема божевілья, як засіб переходу в потойбічний світ, і загальна атмосфера втаємничення. Отже повість О. Кобилянської об'єднує, ніби у різнобарвний вінок, усе розмаїття тем, що є визначними для сюжетики романтичної опери-драми, яка спирається на перетворену логіку міфу. Цю «оперну» міфологізовану природу повісті, яку

так чітко відчувала авторка, відтворив 1965 р. В Кирейко.⁵

У повісті О. Кобилянської дві сюжетні лінії: одна пов'язана з долею циганки Маври, що покарана за подружню зраду, та її батька Андронаті, який відібрав незаконнонародженого сина у дочки, відніс його бездітним гуцулам і зник із табору; друга – з успадкованою від матері двоїстістю: коханням Гриця (сина Маври) до пристрасної Тетяни (вихованки Маври) й лагідної, спокійної Настки. Саме друга лінія заснована на сюжеті народної пісні-балади. У повісті обидві лінії органічно доповнюють одна одну, при цьому перша лінія поглиблює другу.

В. Кирейко та письменник М. Зоценко, працюючи над оперним лібрето, зберегли обидві сюжетні лінії повісті, створили лірико-психологічну міфологізовану музичну драму на широкому тлі пейзажних і жанрових картин.

Як народження, так і любов (шлюб) нерозривно пов'язані зі смертю – такий один із провідних законів логіки міфу, що віднайшов відображення у початковій та фінальній оперно-хорових сценах опери «У неділю рано...». Отже, твір В. Кирейка, за законами міфології, розпочинається і закінчується сценами, заснованими на відтворенні ініціальних обрядів і, якщо у першій з них приречена на погибель дитина волею долі стає врятованою, то у фінальній сцені рок настає її прирікаючи на смерть.

Музичний тематизм опери народжується з опори на гуцульський, угорський і циганський фольклор. Жанрові та обрядові картини створюють барвисте тло, на якому розгортаються драматичні події. Завдяки хоровому чиннику, на думку К. Майбурової, в опері відбувається динамізація драми психологічними, музичними та сценічними контрастами [130]. Контраст у восьмій картині, на весіллі, що раптово обривається смертю Гриця, є особливо разючим. У структурно-функціональних засадах фінальної сцени унаочнюється специфічне відтворення міфологічного ініціального обряду, де перехід від однієї іпостасі до іншої пов'язаний із обов'язковим подоланням

⁵ Аналіз хорових сцен здійснено за клавіром опери – К. : Муз. Україна, 1973.

(чи не-подоланням) смерті. Весільний обряд входить до таких ініціальних обрядів, як, до речі, і народження дитини.

У лірико-психологічних операх драматургічна роль хору, зазвичай, другорядна. В опері ж В. Кирейка хор приймає участь у вузлових моментах драми: *зав'язці* (перша картина першої дії – хор «Ніч над полонинами» та хорова сцена), *точці золотого перетину* у розвитку оперно-хорової дії – визнання Гриця, що він кохає двох дівчат (шоста картина третьої дії, хори «В ніч на Івана Купала» та ін.), *розв'язці* – смерть Гриця на весіллі від отрути Туркині (восьма картина четвертої дії – хори на весіллі).

Драматургічні функції хору різноманітні – від жанрово-побутової до дійової, адже у багатьох сценах він стає безпосереднім учасником дії, що виявляється вже у першій картині твору.

Хор циган «Ніч над полонинами» має функцію хорової інтродукції. Викладений у завершеному вигляді на початку картини, хор утворює різноманітні тематичні ремінісценції упродовж розвитку оперно-хорової лінії. Тому хорова інтродукція набуває функції тематичної матриці подальшого розгортання оперної дії. Драматургічна зав'язка сюжету відбувається за участю хору циган, який чутливо реагує на події: очікує закінчення пологів Маври, поділяє гнів Раду, пророкуючи смерть матері, співчуває Маврі, схиляється на прохання Андронаті. Тобто драматургічна дія за участю хору розгортається у чотири етапи: очікування, ревності (зрада), суд, порятунок (сп'яніння).

Початковий хор, якому притаманна тональна сталість (*h-moll*), має досить складну динамізовану побудову, що базується на куплетно-варіаційній формі. Експонування тематичного матеріалу, який надалі підлягає наскрізному розвитку, займає сім тактів і викладається на тлі оркестрового супроводу жіночим складом мішаного хору. Перемінний розмір (чергування 9/8, 12/8), темп *Moderato comodo*, прозора оркестрова фактура створюють відчуття баркарольності, колисковості, а схожість ритмічного та мелодичного малюнку хорових партій жіночого хору надає відчуття спокою.

Проте інтонаційний зміст цієї експозиційної побудови містить умови для подальшого розвитку змісту іншого типу. Тема-зерно, що обіймає перший та другий такти, її продовження в третьому, варіант теми у четвертому такті – усі ці тематичні елементи зустрінуться пізніше, у наступних куплетах.

Друга побудова (куплет) – «Гей, смереко...» – містить шість тактів (замість семи) й відрізняється від першої зростанням ролі оркестрового супроводу, в якому завдяки висхідному та низхідному руху шістнадцятих та синкопованому органному пункту на тоніці, відчувається проривання напруги.

Наступна побудова («Хай циганське сонечко»), що триває вісім тактів, має відміни від попередніх за кількома показниками. По-перше, цей епізод доручено чоловічій групі хору. По-друге, це новий, тематично контрастуючий матеріал, викладений у формі невеликого періоду з двох речень по чотири такти. По-третє, метрична єдність (постійний розмір 6/8), риси повторюваності музичних фраз у середині кожного з речень, що надають цьому епізодові чіткості, квадратності та довершеності, використання домінантового органного пункту у басовій партії хору та частині оркестру контрастують з його функцією у рамках форми: ця побудова може бути визначена як проміжна середина.

Якщо скористатися літерною системою позначень, цей тематичний матеріал може бути визначений – В, а попередні дві побудови – А та А₁.

Наступний розділ («Ніч над полонинами» – А₂) – це динамізований розвиток вже відомого тематичного матеріалу, що здійснюється, завдяки використанню прийомів підголоскової поліфонії, взаємопереміщенню хорових голосів, яке нагадує рухомий контрапункт, а також вичленуванню та розробці окремих інтонацій. Розподіл тематичного матеріалу А₂ між всіма хоровими партіями, повернення «баркарольної» фактури, розростання викладення до десяти тактів – все це дає підстави вважати цей розділ своєрідною тематичною репризою, якій властивий прийом структурного розширення.

У наступному розділі – «Ніч над полонинами» – Аз (*Animando poco a poco, Poco Allegretto*), який побудовано на віршованих рядках попереднього куплету, композитор пропонує такий прийом розвитку як «варіант варіанту»: тематизм А у вигляді хорового звучання *a cappella*, насиченого різноманітними поліфонічними прийомами. Основне інтонаційне тема-зерно (перший-другий такти) проходить спочатку у партії тенорів, потім у сопрано, нагадуючи вступ теми у фугато. У партії альтів з'являється новий інтонаційний елемент – «гойдання» тонічної терції, що супроводжує проведення основної теми, а у підрозділі *Poco Allegretto* зустрічається канонічна імітація. Звертає на себе увагу також і мотивна робота, що проявляється у виділенні окремих інтонацій та їх розробці, перестановці окремих тактів. Отже, розділ *a cappella*, динамічний розвиток якого: *p*, *crescendo*, *f* («Разом, разом»), за тематичним розвитком, формотворчою функцією, динамікою та виразністю є кульмінацією хору циган.

Форма ж хору циган в цілому може бути визначена як куплетно-варіаційна з епізодом (матеріал В). За кульмінаційним розділом йде невелика варіація-кода («Ніч над полонинами» – 6 тактів), побудована на сполученні попередніх тем-інтонацій. Вона витримана у спокійному русі (повернення темпу першого куплета), тихій динаміці – *p* й виконує традиційну завершальну функцію.

Хору циган притаманна поліфункціональність. З одного боку, його призначенням є створення відчуття єднання з природою, своєрідності циганського життя, що надає йому пейзажно-фоновій функції у розвитку драматургії оперного цілого. З іншого – це розгорнутий хор-очікування, відповідно до ремарки композитора: «Табір у чеканні. Вся увага до шатра старшини». Окрім цього, хор виконує функцію хорової інтродукції. Якщо хоровій інтродукції приманна контрапунктична єдність функцій, то надалі, у першій картині відбувається постійна метаморфоза хорового чинника, що набуває функції безпосереднього учасника дії.

Так від хорового епізоду «Нова на небі зірка засвітила» – прикладу

величальної пісні-зdrавиці у виконанні мішаного складу хору з приводу народження сина у отамана, розвиток оперно-хорової дії приводить до появи хорових реплік-підтримки чоловічого хору у сцені з розлученням Радуги: втіленням розгубленості, подиву («Зрада?»); певного висновку («Ганьба лягла на всіх»); рішення про суд («Жіноцтво, геть!...»), що повторюють вербальний й подекуди мелодичний матеріал партії отамана, демонструючи картину єднання циган і їх ватажка.

Посилення напруги відбувається у сцені суду, де збуджені почергові хорові репліки чоловічого хору («Нечувано поміж циганами») сприяють створенню арки до попередньої сцени за рахунок повторення тематизму та імітаційного викладу хорового епізоду «Ганьба». Але вже з третього такту гармонічні сполуки стають більш «колючими», з'являються синкопи, тріолі, врешті-решт прискорюється темп (*Vivo*). Значення кульмінаційного сплеску набуває хорова репліка чоловічого хору «Тягніть за коси на циганський суд!». Контрастом звучить прохання Андронаті пригостити всіх за звичаєм з приводу народження онука, а потім вже вбити його дочку-зрадницю за іншим циганським звичаєм. Чоловічий хор – цигани, як і годиться, задають питання ватажкові: «Ну що ж, уважимо старому?», але скільки співчуття до Андронаті в мелодичній лінії цієї унісонної фрази! Отримавши згоду отамана, жінки виносять частування. Таким чином, у першій картині опери відбувається зміна декількох етапів дії: очікування, звинувачення у зradі, суд, надія на порятунок.

Останній етап дії – надія на порятунок – розпочинається в момент частування циган, адже горілка, запропонована Андронаті, настояна на сонному зіллі. Коментуючи перебіг подій, жіночий хор виконує пісню «Тяжка наша доле», побудовану на тематичному матеріалі з хору циган (епізод В – «Хай циганське сонечко»). Цей музичний матеріал нібито виконує роль лейтмотива циганської долі. По тому, у тій самій сцені, жіночий склад хору утворює фон («Де краса дівоча») до речитативу Андронаті, за змістом продовжуючи тему «тяжкої жіночої долі», а за

мелодикою – використовуючи основний тематичний матеріал А з хору циган («Ніч над полонинами»). Отже, інтонації цього хору пронизують майже всю першу картину першої дії, утворюючи арку до її початку. Це свідчить про те, що В. Кирейко запроваджує принцип арочної драматургії й метод оперно-хорового симфонізму.

Шоста картина третьої дії, присвячена зображенню Купальського свята, містить низку обрядових пісень. Композитор не використовує суто народні мелодії, а впроваджує принцип їх стилізації. Перша з них, що відкриває обрядове дійство, виконується жіночим хором здебільшого в унісон: «В ніч на Івана Купала». Витримана у спокійному темпі, *mezzo voce*, ця лірична хорова пісня має куплетну структуру. Зміни відбуваються в оркестровій партії, що має риси жанру варіації на незмінну тему. З огляду на все більшу насиченість оркестрової партії в кожному наступному куплеті, динамічна перспектива хору змінюється: перший куплет – *p*, другий – *mp*, третій – *mf*. Форма куплета – період з двох речень неквадратної побудови (5+7тт.). Третій, останній, куплет дещо розширений (19 т.) за рахунок повторення слів та залучення нових інтонацій. У цій невеличкій коді композитор вдається до зображальності: хроматичні ходи у партіях хору та нестійкі акорди в оркестрі наче втілюють художній зміст слів: «все шукають, все шукають пару свою...».

Діалог-гра – «Гей, на Івана» – в якій хлопці залицяються до дівчат, а ті «дають їм відкоша», відображає структуру язичницьких обрядів, тобто логіку протистоянь чоловічого та жіночого начал міфологічної доби. За тематизмом цей хоровий діалог має також риси купальських пісень-ігор, хоча прямого цитування тут немає. Перші почергові проведення (спочатку чоловічим хором, а потім – жіночим) отримують розвиток у другому викладенні, що пов'язаний здебільшого із хроматизацією гармонічної основи. Наступна хорова сцена шостої картини («Але сіда...») просякнута безтурботними веселощами й молодечими забавами. Три-частинна за структурою (АВА₁), вона містить дві мелодії-коломийки. Одна з них звучить у першому та

третьому розділах (А, А₁), а друга утворює контрастну середину (В). Контраст є суто тематичним та тональним (розділи А та А₁ – *C-dur*, розділ В – *B-dur*), оскільки за характером, за розгортанням сюжетної лінії ця хорова сцена є наскрізною. Отже цей хор – приклад дійової участі хорових сцен у сюжетному розвитку опери.

Діалогічні зіставлення чоловічого та жіночого хорів у середньому розділі насамкінець поєднуються у спільному звучанні з однаковими ритмічними тривалостями, утворюючи відчуття радісної єдності.

Коловорот купальських ігор продовжує сольний виступ Гриця, який підтримується дублюванням чоловічої частини хору. У партіях Івана та Настки, що виступають як солісти у цій сцені, використовується мелодичний матеріал А з попереднього хорового розділу, наскрізний тематичний розвиток підкреслює єдність двох різних оперно-хорових сцен. Потім ще декілька варійованих хорових проведення тематизму А та В завершують цей оперний епізод.

Сцена запалення свічок на віночках та спускання їх на воду побудована на інтонаціях купальської пісні «Гей, на Івана» (що вже звучала раніше), але цього разу вона проходить спочатку у партіях жіночого складу хору, а потім вже чоловічого. Надалі («Поплив віночок») ця мелодія зазнає значних інтонаційних змін й сприймається як варіант первісного, дещо контрастуючий. Завершує сцену, утворюючи тричастинну побудову, викладення у всього хору пісні «Гей, на Івана», спочатку у своєму основному вигляді, а потім з поліфонічним розвитком на ґрунті підголосковості. Дівчата, а за ними Дончуки, Андронаті, інші літні люди йдуть до річки. Гриць, спинивши Настку, признається, що покохав іншу – Туркиню, яка і його «на смерть полюбила». Ця сцена є *точкою золотого перетину* оперного цілого: Гриць, що відчув подвоєність, яка раніше спіткала його матір, визнає – «обох я люблю вас», що викриває двоїстість його натури й означає поновлення драми. Словосполучення, яке використовує Гриць, розповідаючи про кохання до нього Туркині, – «на смерть полюбила», – є ключовим, бо за

законами *Liebestod*, поєднує Любов і Смерть. Та Настка, спираючись на право першості, вмовляє Гриця одружитися з нею, і просить допомоги у Андронаті.

Оркестровий епізод проникливо «малює» картину літньої ночі: по воді пливають вінки зі свічками, за якими йдуть дівчата, з-за хмар визирає місяць, а у воді відображаються зірочки. Андронаті погодився поговорити з Туркинею і обіцяє Настці: «Я постою за ваше щастя». Так особиста драма розгортається одночасно із драмою обрядовою. Розвиток міфологічної дії охоплює хорову й «сольну» партії, перетворюючись на нерозривну єдність. Міфологічна дія розвивається на двох рівнях – обрядовому і особистій драми: розвиток особистої драми підпорядкований закономірностям драми обрядової. Цей симультанний розвиток двох драм, що відбувається за законами міфології, притаманний хоровій інтродукції і купальським іграм.

Розгортання купальських ігрищ крещендує аж до запалювання вогнища і появи Марени і Купало. Купальську пісню «Люблю медочок», яка має веселий, грайливий характер, ясну гармонічну основу та квадратну структуру, розпочинає жіночий хор. З п'ятого такту хоровий виклад ущільнюється – вступають тенори. А другий куплет пісні («В нього носочок») виконує вже повний склад мішаного хору, де баси «помолодечому» мають виконувати стрибки на октаву, ніби пританцьовуючи. Цей куплет дещо розширений за рахунок доповнення («Гей, гей...»). Композитор майстерно грає тембрами, поступово підключає тенорів і басів та використовує різноманітні ритмоформули, що в темпі *Allegretto* надають співам святкового характеру і, коли вогнище розгортається, починаються ігри та танці.

Остання – восьма картина опери – змальовує сцену весілля Гриця та Настки. Хорове величання побудоване у тричастинній формі АВА¹. Перша та третя – хор «Слава!» – мають риси, характерні для славильних пісень: ритмічна єдність, стійкі гармонічні звороти на акордах тоніко-субдомінантових функцій у межах гомофонно-гармонічного складу,

мажорний лад, урочистий характер музики. Середня частина («Живіть довго»), нестійка гармонічно і ладово (тут використовується подвійно-гармонічний *g-moll*), має подекуди підголосковий склад фактури, що утворює контраст до крайніх частин.

Ще раз тематизм хору «Слава», але з іншими словами («Час, час, час!»), з'являється після ансамблевих сцен (тріо Маври, Дубихи й Андронаті; невеликий дует батьків Гриця). До основного матеріалу додається новий невеликий розділ («Гей, музики»), що має функцію переходу від безтурботної радості і веселощів до драматичної кульмінації оперного цілого. Показово, що саме хорова сцена передує та готує генеральну кульмінацію в опері, що пов'язана із логічним завершенням міфологеми долі.

У драматичній фінальній сцені хор виконує різні драматургічні функції. Трагічна розв'язка опери не є несподіваною. Протягом всієї картини композитор паралельно проводить дві контрастні сюжетні лінії: безтурботний, веселий хід весілля, і поступове божевілля Туркині (Тетяни) та здійснення її страшного задуму – отруєння Гриця.

Посеред шлюбних ігор та жартів, пов'язаних із оперно-хоровим дійством, відбувається неочікувана й тому така страшна смерть Гриця. Жартівлива пісня «Ха-ха-ха» (перший хоровий епізод сцени) у виконанні жіночого хору та епізод залучення молоді до танців «Вдар, музико, у цимбали» (другий розділ), доручений мішаному складу, мають на меті «відтягнути» кульмінацію оперного цілого, аби підсилити відчуття раптовості трагічної розв'язки сюжету. Грає троїста музика, молоді танцюють, та ось Гриць падає і помирає.

Після сцени смерті Гриця змінюється й функціональне навантаження хору. Тепер це вже не учасник драматичної дії, а споглядач, коментатор, що переживає трагедію, що відбулася публічно у всіх на очах. У фіналі опери хор спочатку висловлює співчуття («Нещасний Гриць!»), дублюючи оркестрове звучання стриманими, скорботними гармоніями; надалі надає коментар вчинку Тетяни-Туркині («Безумная, не знала, що робила»), й

нарешті підводить невітійний підсумок: «Такого легеня згубила». Остання репліка хору, що звучить *a cappella*, має ритмічну спільність, ясну гармонічну основу й акордовий склад письма, що нагадує молитву. Оркестрове доповнення завершує оперу.

Вся оперо-хорова дія твору визначається безперервним процесом очікування, від народження Гриця до його смерті. Дві ініціації – народження (перша картина) та весілля (восьма, остання картина) – пов'язані зі смертю. Перша ініціація відбувається під знаком смерті, адже одразу після народження немовляти, його, як і неньку, очікує смерть. Друга ініціація, що відбувається за двадцять років, таки призводить до смерті, причому саме тоді, коли Мавра дізнається, що Гриць – то її син. А отруєє Гриця вихованка його матері. Таким чином коло гріха й розплати за нього замкнулося: гріх Маври призводить до загибелі її дітей – рідного сина Гриця й названої дочки Тетяни. Отже, фатальність долі тяжіє над всіма героями оперного твору. Двоїстість Гриця запрограмована двоїстістю матері. Порятунком стає неможливим.

В. Кирейко в опері «У неділю рано...» («Туркиня») запроваджує наскрізний тип розвитку хорової драматургії. Але в той же час, оперно-хорова драматургія спіралеподібна, адже за логікою міфу все має повторюватися тільки на якісно іншому рівні.

Саме хор, як учасник найважливіших сцен ритуальної дії, скеровує розвиток оперної дії за законами міфу. Хоровий чинник є невіддільним від сюжетного розвитку, вступаючи в дію у кардинальні, фатальні, переломні моменти. Драматургічний злам є принципом розвитку оперно-хорової драматургії.

В. Кирейко в опері «У неділю рано...» («Туркиня») застосовує принцип оперно-хорової сюїтності. Так, перебіг подій у таборі відтворює циганська оперно-хорова сюїта. Ще дві оперно-хорові сюїти розкривають сутність обрядів: купальського й весільного. Таким чином, у творі виникають три концентровані оперно-хорові сюїти: циганська, купальська та весільна.

Цигани, дівчата та парубки, селяни – всі ці образи створюються за рахунок хорового компонента, що набуває різноманітних функцій у розвитку сюжетних ліній упродовж оперного цілого:

- *хорової інтродукції* («Ніч над полонинами»);
- *лейтмотивної* («Хай циганське сонечко»);
- *метаморфози хорового чинника* (хорова сцена з першої картини);
- *обрядової* (купальський та весільний обряди);
- *дійової* (хорова сцена з першої картини).

2.6 Хорові сцени опери Г. Майбороди «Ярослав Мудрий» як відображення теми народ і влада

У пошуку актуальних тематичних та жанрово-стильових обріїв оперного жанру, Г. Майборода звернувся до інтерпретації одного з шедеврів національної драматургії – поеми І. Кочерги «Ярослав Мудрий». Композитора привабили, перш за все, героїко-патріотичний дух сивої давнини, і, безперечно, постать Ярослава Мудрого.

«Ярослав Мудрий» – п'єса, у якій талант І. Кочерги як драматурга розкрився на повну силу. Під час Великої Вітчизняної війни посилювався інтерес до героїчного минулого Батьківщини. Історико-патріотична тема стає однією з центральних у мистецтві. І. Кочерга не залишається осторонь і пише драматичну поему «Ярослав Мудрий». У розповіді про Київського князя – поборника єдності Руських земель – однією з центральних проблем стає проблема миру як найвищої цінності, запоруки процвітання держави й народу.

Сюжет драматичної поеми розгортається в 1030-1036 рр., коли Ярославу вдалося хоч ненадовго втихомирити князівські міжусобиці та приборкати зовнішніх ворогів-половців. Точне датування подій надає п'єсі історичної достовірності. Кожна з п'яти дій має самотійну назву, що є її лейтмотивом: «Сокіл» 1030, «Закон і благодать» 1030, «Квітневий сніг» 1032, «Каменщик і

князь» 1032, «Гуслі й меч» 1036.

У роки Великої Вітчизняної війни, коли п'єса й була написана, основна її ідея, безумовно, трактувалася як патріотична. Народ, незважаючи на особисті кривди й образи, в час, коли вирішувалась доля держави, став на її захист. Звичайно, глядач тоді міг проводити уявну паралель між образом Сталіна та Ярослава, в якому за твердженням І. Кочерги поєднались «<...> честолюбство, нерозбірливість в засобах його задоволення і щира любов до культури й освіти, великодушність і лукавство, рицарська одвага і поряд з цим малодушна лякливість у вирішальну мить <...>, щедрість і скупість, невдячність за зроблені йому послуги тощо» [112, с. 186].

Та цінність будь-якого твору мистецтва визначається його життєздатністю й мірою актуальності в будь-який час. Згадаємо, як Ярослав говорить про історичну місію Русі – бути «сторожем Європи». Фактично, й зараз Україна виконує таку ж саму роль.

П'єса нагадує, що обов'язок державного мужа – оберігати «мир і труд – це благо основне». А мир – не лише відсутність війни з сусідньою державою, а й мир у власному домі, в сім'ї, в душі кожного громадянина. Основне, що робить п'єсу актуальною, це всеохоплююча фраза: «Раніш закон, а потім благодать». Ідея невідступності у виконанні закону – одна з найактуальніших у нашому суспільстві, адже це стосується й юридичних, і моральних норм. Саме так сприймаються слова, що їх неодноразово повторює у п'єсі Ярослав Мудрий: «раніш закон, а потім благодать». Правда, з ними римуються інші: «<...> кроткий вік без крові не создать». Гірко усвідомлювати, що це близько до істини й нині...

На власне лібрето 1975 р. Г. Майборода створив монументальне історичне лірико-епічне полотно⁶. Тематика опери «Ярослав Мудрий» була затребувана і в 70 рр. ХХ ст., залишається вона актуальною і на сьогоднішній день. Тому Національна опера України здійснила нову постановку цього визначного твору (2007 р., диригент-постановник В. Дядюра, режисер-

⁶ Аналіз хорових сцен здійснено за клавіром опери – К. : Муз. Україна», 1979.

постановник А. Солов'яненко, хормейстер-постановник Л. Венедиктов). Типовим для епічного жанру є значна роль хорів. Особливо це стосується розвиненого хорового фіналу, що є характерним для епічної оперної драматургії. Проте, на думку О. Зінкевич [85], в опері «Ярослав Мудрий» відбувається синтез рис ще й інших жанрових різновидів: лірико-психологічної драми та народно-історичної. На наявність рис лірико-психологічної драми вказує безліч аріозних побудов в характеристиках дійових осіб, наскрізний розвиток образів Інгігерди, Микити та мелодика, що йде від романсовості. Від народно-історичної драми – масштабні хорові сцени наскрізної дії з насиченою діалогічною фактурою (хорова сцена з другої картини «Суда і правди» та сцена розкриття заколоту – п'ята картина).

В опері Г. Майборода створив образ епохи – Київської Русі XI століття – за рахунок точних і переконливих прийомів: застосування колокольного дзвону та інтонаційного підґрунтя хорового масиву. Так, спів чоловічого хору на початку опери – монодія, що нагадує давньоруський знаменний спів. Для оперно-хорової творчості Г. Майбороди характерні прояви народності та національної специфіки, що виявляються у природному засвоєнні народного складу мислення. В опері «Ярослав Мудрий» інтонації підблюдних пісень відчуються в привітальному хорі – зустрічі Гаральда з четвертої картини, весільних – у сцені весілля Єлизавети та Гаральда – п'ята картина, плачів – у хорі біля загиблої Милуші (п'ята картина), прославних пісень – у фіналі твору.

Як і в опері «Тарас Шевченко», Г. Майборода оркестрову увертюру до опери, що мала б вводити слухача в образний стрій твору, замінює хоровим вступом, що виконує функцію прологу.

Суворо-аскетичний спів залаштункового чоловічого хору *a cappella* у повільному темпі у нюансі *p* на тлі тихого колокольного дзвону влучно відтворює атмосферу богослужіння в церкві княжого терему. І природнім переходом є молитва Сильвестра «Благослови Господь» оратая, строїтеля,

списателя та князя Ярослава, що «мир для Києва приніс». Звучання чоловічого хору «Боже, помилуй нас» з'являється в кінці першої картини, в момент зав'язки однієї з сюжетних ліній твору – зустрічі Гаральда з Єлизаветою та появою княгині Інгігерди, що виходить з церкви у кінці служби. Цей невеликий хоровий епізод (8 тактів) виконує функцію контрастного фону до розвитку сценічної дії. Підсумовуючи, визначимо функціональне навантаження чоловічого хору, як молитовне й алюзивно-історичне.

Масштабна хорова сцена з другої картини «Суда і правди» (мішаний склад хору) репрезентує ознаки музичної драми – тяжіння до драматичного відтворення подій, постійне зростання напруги за рахунок використання прийомів симфонічного розвитку.

Хор у цій сцені створює образи київського люду – каменярів, теслярів, селян. Функції хору тут різноманітні. Вже в оркестровому вступі відчувається напруга завдяки лейтінтонації відчаю – акцентованому руху на малу секунду вгору, який отримає подальший розвиток у жіночому хорі у зміненому вигляді – хід на малу секунда вниз («Вбито»). Ця лейтінтонація відчаю звучить на тлі збуджених, активних терцій у віолончелей та контрабасів, що в подальшому з'являться у викладі чоловічого хору («Доволі терпіть варягів»).

У сцені присутні риси, які притаманні народній творчості – діалогічність, коли обмінюються репліками чоловіча та жіноча групи хору; хоровий виклад терціями, секстами, спів в октаву, в унісон; інтонація плачу, що надалі звучатиме у сцені смерті Милуші.

Структура сцена «Суда і правди» – контрастно-складова форма наскрізного розвитку. У першому розділі, де народ вимагає княжого суду над варягом, функція хору дійова.

Другий розділ, де, за появи князя Ярослава, Журейко розповідає про вбивство брата Милуші Ульфом, хор «Боже правий» має функцію

молитовного співчуття. Дуєт Милуші та її батька Любомира на тлі мішаного хору звучить на *ppp*, де композитор знову використовує інтонацію плачу. У третьому розділі сцени Ярослав дає гнівну відсіч пропозиції Інгідерди пробачити Ульфа і вимагає його страти, отримуючи підтримку київського люду. У четвертому розділі функція жіночого хору може бути визначена знову як співчуваюча: «Дитиночка милая, мов сонечко ясная, мов пташка вбивається». Хор супроводжує спів квартету солістів – Єлизавети, Інгідерди, Ярослава і Любомира, кожен з яких має особисту думку з приводу подій, що відбулися. За рахунок низхідних інтонацій жіночого хору, звучання сопрано й альтів у терцію, вступу на слабку долю, композитор створює образи жінок, що щиро і співчувають горю Милуші та Любомира. Отже, постійна зміна драматургічних функцій хору вирізняє цю сцену, яка набуває непересічного значення у розвитку оперно-хорової драматургії оперного цілого, адже для композитора було необхідним відтворити ідею активної участі народу у перебігу подій Київської Русі XI ст. Хор – київський люд, задіяний до розв'язання конфлікту, дає можливість трактувати опозиційну єдність «народ – влада» у якості основної проблеми твору.

Зустріч Гаральда киянами відбувається у четвертій картині привітальним хором «Соколу ясному», де відчуваються інтонації підблюдних пісень та традиційне для народної творчості привітання спочатку нареченого (сокола) жіночим складом хору, потім нареченої (лебідоньки) відповідно чоловічою групою хору і загальне прославлення молодят наприкінці. Куплетно-варіаційна форма, перемінні розміри, перегуки хорових груп, яскраве звучання хору за рахунок високої теситури у кульмінаційних епізодах – всі ці засоби сприяють створенню святкового настрою. Функція хору в четвертій картині – утворення жанрового тла, на якому відбувається розвиток сюжету.

У п'ятій картині розвивається декілька сюжетних ліній. Весілля Гаральда і Єлизавети супроводжує жіночий хор («Із нашого саду ми хмелю взяли»), функціями якого спочатку є жанровий, а згодом контрастний фон.

Прозора звучність оркестру, ліричні, м'які наспівні інтонації, середня теситура хорового викладу відповідно нюансові *mf* – це якби відгомін весілля, на тлі якого Микита страждає за Єлизаветою, яку палко кохає. Куплетно-варіаційна форма хору та приспів «Ой ладо, ой ладо, з'єднає вас Лель» вказує на фольклорну основу. Коли новгородці повідомляють Микиту про смерть батька, звучання жіночого хору «Із нашого саду» утворює контрастний фон розвитку дії.

Наступні два розділи репрезентують нову сюжетну лінію, що пов'язана з образом Джеми. Напруженим поворотом розвитку сюжету стає змова Інгігерди та Ульфа проти Ярослава, свідком якої став Журейко.

У четвертому розділі відбувається вбивство Милуші Ульфом, яке призводить до кульмінації, коли кияни знаходять загиблу (п'ятий розділ). Г. Майборода знаходить лаконічні, але напрочуд виразні засоби передачі стану людей, що побачили вмираючу дівчину. Голоси сопрано звучать на *pp*, на одному звуці. У цьому речитативі композитор передає жах: «Милуша», «Убита». І тільки зойк «Боже мій» містить інтонацію кварта вниз. Поява князя Ярослава, а потім Журейка спричиняє в хоровій драматургії нову хвилю співчуття та рішучості помститись варягам. Тут відбувається синтезування в одному хорі двох функцій: оплакування – жіночий хор «Ой, Милушечко» (інтонації зі сцени «Суда і правди»), що звучить на тлі чоловічого, де відбувається коментар події: «Змова! На князя!». Наростання напруги призводить до більш активної, дійової ролі чоловічого хору, що вимагає: «Терпіти годі!».

Наступний розділ сцени – арія Ярослава і квінтет з хором. Знову, як і в другій картині, тут відбувається звернення до Бога (мішаний хор «Боже, милий»). Але характер його інший. Це не просто молитва-оплакування. Тут підіймаються хвилі страждання (від *p* до *ff.*), що призводить до кульмінації – «Горе!». Милушу несуть до храму – в цей час на *pp* звучить мішаний хор. Застосування тембрової драматургії (репліки різних груп та партій), прозора

фактура, інтонації плачу, відчутні у всіх голосах, створюють скорботний образ. Наявність в оперно-хорових сценах з другої та п'ятої картин оперного цілого наскрізної інтонації плачу, що виступає у якості лейттеми, є одним із свідомств застосування методу оперно-хорового симфонізму.

У шостій картині третьої дії засобами чоловічого хору створені образи княжого почту. Вірність народу своєму керманичу Г. Майборода підкреслив тим, що хор буквально повторює останню фразу князя Ярослава як з точки зору музичного, так і словесного викладу: «О, ви посли сусідньої держави, про те в краях повідайте своїх». Мужнє звучання чоловічого хору в унісон на *f* виконує функцію підсилення тези, що дужо й твердо тримає оборону Європи сторож – руський Ярослав.

В епілозі (сьома картина третьої дії) розвинені хорові епізоди обрамляють монолог Ярослава Мудрого і надають побудові рис ораторіальності.

Оперно-хорова творчість Г. Майбороди загалом і опера «Ярослав Мудрий», зокрема, відбиває деякі тенденції розвитку музично-театрального мистецтва України другої половини ХХ ст. Це виявляється, перш за все, в зверненні в оперному жанрі до відтворення глобальних історичних подій та образів визначних особистостей. Опера «Ярослав Мудрий» поєднує минуле й сучасне, ренесанс її 2007 р. сприяє вирішенню проблеми «народ і влада», що є актуальною для сьогодення. Специфіка вирішення проблеми в оперному цілому – пошуки її розв'язання в історичному минулому, втілення мрії народної про гармонійність суспільного устрою, про справедливого владаря. Образ Ярослава Мудрого – приклад керманича, який *в єдності з народом* вирішує складні суспільно-політичні питання, що сприяє урізноманітненню драматургічного навантаження хору в опері у бік його ускладнення. «Ярослав Мудрий» репрезентує тип епіко-історичної опери, де наявними є драматичні та психологічні елементи.

Динамізація дії в опері досягається автором за рахунок багатопланових

драматичних хорових сцен з напруженим розвитком подій, контрастами та потужними кульмінаціями. Г. Майборода використовує хоровий масив у якості своєрідної хорової увертюри, надає хору різноманітних функцій:

- *молитовної та алюзивно-історичної* (чоловічий хор *a cappella* «Отвергшаго, о Христе» з першої картини);
- *дійової* (хор «Суда і правди» з другої картини);
- *лейтмотивної* (інтонація плачу з другої картини);
- *жанрово-побутового й контрастного тла* («Із нашого саду ми хмелю взяли» з п'ятої картини);
- *синтез функцій оплакування* («Ой, Милушечко», жіночий хор) та *коментатора* («Змова! На князя!», чоловічий хор) з п'ятої картини.

Більш того, застосування монументальних хорів призводить до появи рис ораторіальності в опері «Ярослав Мудрий».

- Відмінне володіння законами оперної драматургії допомагає композиторові створювати хоровими засобами виразності необхідні художні образи (монахів, народу – каменярів, теслярів, селян та гостей на весіллі Гаральда й Єлизавети).
- Оперно-хорова драматургія «Ярослава Мудрого» Г. Майбороди характеризується, з одного боку, творчим продовженням традицій М. Лисенка та Б. Лятошинського, з іншого – наявністю новаторських підходів щодо функціональних і виразових можливостей хору задля відтворення художньої ідеї оперного твору.
- Прояви народності і національної специфіки в оперно-хоровій дії виявляються як у цитуванні фольклорних зразків, так і в природному засвоєнні композитором народного складу мислення.
- Запровадження методу оперно-хорового симфонізму у розгортанні хорових масивів призводить до наскрізного розвитку інтонаційної драматургії.

- Надання хоровому чиннику різноманітних драматургічних функцій пов'язано з наявністю синтезу в жанровому визначенні оперного твору.

Висновки до Розділу 2

Розвиток опери підкреслює закономірність висновку Б. Асаф'єва щодо цього жанру мистецтва, який піддається узагальненню та аналізу лише *post factum*. Дійсно, необхідний проміжок часу, щоб заново осмислити оперні артефакти. Загальне спостереження Б. Асаф'єва набуває неабиякої актуальності у сучасній українській культурі, стаючи методологічною настановою другого розділу пропонованого дослідження.

З позицій нового тисячоліття потребує перегляду й аналізу *post factum* така важлива складова оперного цілого, як хор. Адже хор віддзеркалює, а іноді й сприяє найбільш повному усвідомленню оперного цілого. Як синтетичний вид музичного мистецтва, опера має у своєму розпорядженні викристалізовану в русі становлення розмежену систему жанрів, що визначаються тематикою, стилем, композиційно-драматургічними засадами. Упродовж століть опера змінювалась в залежності від естетичних переконань, музичних традицій та театральних – технічних можливостей епох. Але змінювалась не лише сама опера, змінювалось і її сприйняття. Тому так гостро стоїть питання сценічного поновлення оперних творів, що були несправедливо забуті. Ренесанс опер, які пройшли випробування політично – історичною епохою, означає те, що їх вирізняє значна художньо-естетична цінність.

Оперно-хорові сцени з опер 50-70 рр. XX ст. демонструють опору на національний фольклор, виразну мелодику широкого дихання, ораторські, декламаційні прийоми, поєднання героїчної та ліричної тем, що виходить на рівень оперно-хорової драматургії. Композитори трактують хорове начало як один з дійових чинників розвитку опери-драми. Новаторство, що виявляється, зокрема, у запровадженні методу оперно-хорового симфонізму,

принципу оперно-хорової сюїтності не заперечує традицій оперного мистецтва, а, навпаки, витікає з їх глибокого осмислення і розуміння тенденцій його розвитку. Так, прикладом втілення *методу оперно-хорового симфонізму* є опери «Богдан Хмельницький» К. Данькевича, «Загибель ескадри», «Мамаї», «Крізь полум'я» В. Губаренка, «Арсенал», «Ярослав Мудрий» Г. Майбороди, «Дніпровські пороги» («Пробудження») Л. Колодуба, «Вітрова донька» Ю. Мейтуса. Характерним для оперних творів визначеного періоду є синтез таких типів симфонізму як *програмний, конфліктний та пісенний*.

Запровадження принципу оперно-хорової сюїтності відбулося в таких операх як «Богдан Хмельницький» К. Данькевича, «Лісова пісня», «У неділю рано...» В. Кирейка, «Вій» В. Губаренка, «Вітрова донька» Ю. Мейтуса. Аналіз оперно-хорових текстів довів, що принцип сюїтності реалізовувався через *концентровані й розосереджені* оперно-хорові сюїти. Поєднання оперно-хорового симфонізму й оперно-хорової сюїтності стало визначною рисою партитур оперних творів: «Богдан Хмельницький» К. Данькевича, «У неділю рано...» В. Кирейка, «Вітрова донька» Ю. Мейтуса та «Вій» В. Губаренка.

Означений період розвитку оперно-хорової творчості характеризується використанням змістовості щодо завершених оперних форм і динаміки наскрізного розвитку, різноманітних речитативно-декламаційних прийомів і широкої кантилени.

Українська опера народжується з опори на стихію народної пісенності. Саме це призводить до поєднання традицій і новаторства у тематизмі, композиції, драматургії оперного цілого, надання особливого місця хору як важливого складника партитури твору. Здійснений у дослідженні аналіз опер 50-70 рр. ХХ ст. виявив тенденцію до урізноманітнення драматургічного навантаження хорового чинника, що набуває наступних функцій у художньому цілому: лейтмотивної («Арсенал» Г. Майбороди), хорової

інтродукції («У неділю рано...» В. Кирейка), символічної («Тарас Шевченко» Г. Майбороди), уособлення потойбіччя, вторгнення («Лісова пісня» В. Кирейка), алюзивно-історичної («Ярослав Мудрий» Г. Майбороди), метаморфози хорового компонента («У неділю рано...» В. Кирейка).

Підґрунтям багатьох оперних задумів українських композиторів у 50-70 рр. XX ст. були історичні документи, класична вітчизняна поезія, проза та драматургія. Синтез історичної опери з такими жанровими дефініціями як героїчна, епічна відкриває широкі можливості для використання масштабного симфонічного розвитку, який дає можливість побудови розгорнутих народно-хорових сцен. У цьому жанровому напрямі плідно працювали Ю. Мейтус («Ярослав Мудрий», «Іван Грозний»), Г. Майборода («Арсенал», «Ярослав Мудрий»), Є. Юцевич («Кирило Кожум'яка»), В. Губаренко («Загибель ескадри», «Мамаї»). Жанр опери «Богдан Хмельницький» К. Данькевича визначає синтез героїко-епічного та пісенного спрямування. Оскільки пісня є сутністю української ментальності, а хор створив образ українського народу на ґрунті народнопісенного мелосу, саме хоровий компонент художнього цілого стає провідником жанрової й головної ідеї опери.

Опери визначеного періоду характеризуються новими підходами до фольклорного матеріалу, взаємодією та зіткненням різних інтонаційних пластів у хоровій драматургії, що яскраво виявилось в творах постико-філософського напрямку («Лісова пісня В. Кирейка», «Вітрова донька» Ю. Мейтуса).

У лірико-психологічних операх драматургічна роль хору, зазвичай, другорядна. Але, наприклад, ліричному прочитанню психологічної драми в опері В. Губаренка «Відроджений травень», друга редакція – «Пам'ятай мене» сприяють саме хорові сцени. Важливим у оперній драматургії є співвідношення психологічної камерності й героїчної монументальності. А у творі В. Кирейка «У неділю рано...» хор приймає участь у вузлових

моментях драми: зав'язці, точці золотого перетину і розв'язці опери-драми.

Жанровий синтез, складові якого – опера, новела і пісня – впливає на хорову драматургію «Тараса Шевченка» Г. Майбороди, надає їй рис фрагментарності, притаманної новелі, а пісенність пронизує хорову тканину музично-сценічного цілого.

Роль хору в драматургії українських опер 1950-70 рр. значна та різноманітна. Артисти хору мають створювати низку образів у відповідності до розвитку сюжету оперного твору. Цьому сприяє розшарування хорової маси як засіб показу різних верств населення, різноманітних фантастичних персонажів; використання можливостей однорідних, мішаних складів і своєрідних тембрових сполук; сценічних та поза-сценічних хорів; запровадження а caprell'них побудов і хорових tutti для підсилення кульмінаційних моментів і демонстрації єдності народу .

РОЗДІЛ 3

ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ ОПЕРНО-ХОРОВОЇ ТВОРЧОСТІ 80 – 90 РОКІВ XX СТОЛІТТЯ

Упродовж століть оперне мистецтво зберігає свою значимість, є носієм загальнолюдських традицій в накопиченні багатства духовного всесвіту. Етична проблематика опери розробляється у ліричному, драматичному, героїчному, епічному, сатиричному, комічному, фантастичному та інших жанрових проявах. Розвиток української оперно-хорової творчості наприкінці XX ст. базується на перетворенні класичних традицій, засвоєнні нових засад сучасної музичної мови.

Серед тенденцій, що простежуються в українській опері у 80-90 рр. минулого століття, відзначимо тяжіння до внутрішньо-жанрових трансформацій. З'являються нові різновиди опер: хорова опера а cappella, опера-хроніка, мікроопера, опера-ораторія-балет, опера-фантасмагорія. Поява нових жанрових різновидів, нових чинників жанрового синтезу знаменує зміни й у бутті хорового компонента в оперному цілому. Разом з тим, цей період спадкоємно пов'язаний з попередніми і характеризується подальшим розвитком жанрів історичної опери, камерної опери, зокрема, моноопери, а також опери-ораторії, опери-балету. Існуюча жанрова стабільність оперної творчості викликає до життя й константність значущості хорового начала, що поєднується з урізноманітненням його драматургічних функцій.

Якщо тяжіння до камерності в українській оперній творчості цього періоду (В. Зубицький «Палата № 6», «До третіх півнів»; К. Цепколенко «Доля Доріана»; А. Загайкевич «Малюнки по пам'яті»; О. Козаренко «Час покаєння»; Л. Самодаєва «Із життя князя Т.»; О. Топльонова «Одеська легенда», О. Щетинський «Благовіщення») зумовлене прагненням виявити складний внутрішній світ героїв, зосередити увагу на гострих психологічних проблемах, то відтворення одвічних тем – переламних подій в історії людства та літопису рідної країни, – вимагало звернення до жанру історичної опери

(Д. Клебанов «Маївка»; О. Білаш «Прапороносці»; Б. Яновський «Балада Олеська»; Л. Колодуб «Незраджена любов», «Мойсей» М. Скорика).

Жанр лірико-комічної та комічної опери репрезентували відповідно В. Губаренко («Сват мимоволі», «В степах України»), В. Кирейко («Вернісаж на ярмарку»).

Оперний доробок для дітей наприкінці ХХ ст. теж відзначається опорою на народнопісенний національний ґрунт, пошуками нових засобів музичної виразності, різноманітною тематикою, жанровим синтезом. У 80-90 рр. минулого століття створені такі опери для дітей: «Блакитні острови» І. Ковача, «Король та усмішка» Л. Самодаєвої, «Три мішки хитрощів», «Коли звірі говорили» М. Стецюна, «Солом'яний бичок», «Барвінок» Б. Синчалова, «Вовк і семеро козенят» О. Стецюна. Як приклад синтезу жанрових різновидів наведемо зонг-оперу «Золота рибка» Г. Юсима, оперу-балет «Барвінок» Я. Філіпенка, оперу-дійство «Дива дивні» В. Птушкіна.

Продовжуючи традиції класиків, українські композитори 80-90 рр. ХХ ст. звертаються до кращих зразків як вітчизняної, так і зарубіжної літератури. Творчість Т. Шевченка і його особистість продовжує цікавити митців. У цей час за творами Кобзаря написані: опера-ораторія «Згадайте, братія моя...» В. Губаренка, опера-дума «Сліпий» О. Злотника. Останні миттєвості життя Т. Шевченка стали основою опери «Поет» Л. Колодуба.

Вітчизняні композитори беруть за основу оперних лібрето твори Л. Українки (Л. Матвійчук «Бояриня», О. Костін «Оргія»), І. Франка (М. Скорик «Мойсей», М. Стецюн «Коли звірі говорили»), О. Гончара (О. Білаш «Прапороносці»), О. Малишка (Л. Колодуб «Незраджена любов»), А. Чехова (І. Толстов «Смерть чиновника», Ю. Іщенко «Ми спочинемо»), О. Толстого (Ю. Мейтус «Іван Грозний»), В. Шукшина (В. Зубицький «До третіх півнів», В. Степурко «Зальотний»), П. Меріме (В. Губаренко «Самотність»), О. Уайльда (К. Цепколенко «Доля Доріана»).

Для українського мистецтва характерне втілення низки художніх методів, принципів та традицій. Серед принципів, властивих вітчизняній

опері на сучасному етапі, є принцип ораторіальності, який відображений як у значній кількості масштабних хорових побудов («Сулейман і Роксолана» О. Костіна, «Мойсей» М. Скорика), так і в жанрових (авторських) визначеннях оперних творів (опера-ораторія «Згадайте, братія моя...» В. Губаренка).

Принцип сюїтності, притаманний оперно-хоровій творчості у 80-90 рр. ХХ ст., репрезентують: «Незраджена любов» Л. Колодуба, «Вій» В. Губаренка, «Золотослов» Л. Дичко, «Сулейман і Роксолана» О. Костіна.

Як один із методів розкриття ідейного змісту сучасних творів оперного жанру усталюється оперно-хоровий симфонізм із його безперервністю інтонаційного розвитку і системою лейтмотивів («Вій» В. Губаренка, «Поет» Л. Колодуба, «Сулейман і Роксолана» О. Костіна, «Золотослов» Л. Дичко).

Традиція введення фольклорних сюжетів, текстів, мотивів, мелодій у тканину музичних творів простежується, зокрема, в операх: «Чумацький шлях» В. Зубицького, «Золотослов» Л. Дичко, «Закарпатське весілля» В. Теличка, «Золотий камінь посіємо...» Г. Гаврилець. Народнопісенний тематизм в українській опері 80-90 рр. ХХ ст. є інтонаційною основою музичної мови, сприяє створенню характеристик персонажів (Л. Колодуб «Незраджена любов», «Поет»; О. Білаш «Прапорonosці», І. Ковач «Та, що біжить по хвилях»).

Традиція щодо значущості хорового начала у драматургії українських оперних творів започаткована М. Лисенком. У подальшому вона знайшла продовження у творчості Д. Січинського («Роксолана»), А. Вахнянина («Купало»), М. Леонтовича («На русалчин Великдень»), Б. Лятошинського («Золотий обруч»), М. Вериківського («Наймичка»), Г. Майбороди («Ярослав Мудрий»), В. Губаренка («Загибель ескадри»). І нині роль хору у драматургії українських опер лишається ведучою («Цвіт папороті» Є. Станковича, «Київські фрески» І. Карабиця, «Поет» Л. Колодуба, «Золотослов» Л. Дичко, «Мойсей» М. Скорика). Хор у сучасній опері потрібно розглядати не тільки як складову оперного цілого, як своєрідну оперно-хорову сюїту, а й як процес

інтонаційно-драматичного розвитку. Саме цю якість хору підкреслює хорова опера а *carrella*, жанр якої актуалізувався в українській культурі 80-90 рр. XX ст. («Ятранські ігри» І. Шамо, «Цвіт папороті» Є. Станковича, «Золотослов» та «Різдвяне дійство» Л. Дичко).

У 80-90 рр. XX ст. оригінальні рішення щодо ролі хору у драматургії оперних творів властиві доробку В. Губаренка, Л. Колодуба, Л. Дичко, О. Костіна, М. Скорика. Творчі постаті цих композиторів сформувалися на основі відбиття традицій української музики. В їх оперно-хоровій творчості слід визначити загальні риси: народнопісенну основу музичної мови, використання первісних жанрів для характеристики дійових осіб, логічно побудовані композиції, пошуки новітніх засобів виразності як в інтонаційному комплексі, так і в гармонічних сполуках, запровадження принципів ораторіальності, оперно-хорової сюїтності, методу оперно-хорового симфонізму. В той же час опери «Вій» В. Губаренка, «Поет» Л. Колодуба, «Золотослов» Л. Дичко, «Мойсей» М. Скорика, що набули виконавської реалізації та визнання слухацької аудиторії, а також «Сулейман і Роксолана» О. Костіна, яка ще не отримала сценічного втілення, репрезентують урізноманітнення драматургічних функцій хору в оперному жанрі. Крізь призму хорових сцен з означених оперних творів у дисертації розглядаються процеси, що притаманні українській оперно-хоровій творчості останніх десятиліть XX ст.

3.1 Перетини реального та ірреального в хоровій драматургії опери В. Губаренка «Вій»

Опера-балет В. Губаренка «Вій» (1979-1980) присвячена Б. Афанасьєву. Композитор вивчав різні гоголівські сюжети, але насамкінець вирішив зупинитись на історії про Хому Брута та красуню-відьму Панночку, що описана в повісті «Вій». Автори лібрето музикознавець М. Черкашина та режисер Л. Михайлов розширили сюжет і доповнили його документальними, історичними матеріалами, а також використали зразки народнопоетичної

творчості, пам'ятки стародавньої української літератури і спадщину письменників-попередників М. Гоголя, перш за все роман В. Нарєжного «Бурсак». Прагнення найповніше розкрити загадковість гоголівської повісті, де поєдналися фантастика і реальність, побут і поезія, драматизм ситуацій і соковитий гумор, спонукали композитора до створення оригінального твору – «гібридного жанру опери-балету» (В. Губаренко). Саме багатозначність образної мови письменника спричинила включення до оперної партитури хореографічних сцен, які «змальовують» ірреальний світ.

Основний конфлікт опери сконцентровано між прямодушним вільним філософом Хоמוю, жорстоким Сотником, в образі якого уособлюється влада, і красунею Панночкою-відьмою. Для підкреслення несумісності головних героїв композитор вирішив образ Сотниківни за допомогою звернення до хореографічних засобів виразності – лексика балету стає для Панночки засобом виразу любовної пристрасті, ревнощів, гніву. Музична характеристика цього образу також кардинально відрізняється від тематизму головних дійових осіб і колоритної побутової жанровості масових сцен.

Опера-балет «Вій» складається з трьох дій, чотирьох картин, прологу та епілогу.⁷ Дія твору відбувається в Україні наприкінці XVII століття. Пролог опери вводить в епоху, змальовуючи образ бурсаків риторичного класу Києво-Могилянської Колегії (чоловічий хор), що радіють з приводу дня «освобождения от цепей учения».

Ярмарок – (перша дія, перша картина) – яскрава хорова сцена, що сповнена радості буття і гумору, де представлені всі герої опери. Зустріч Хоми з Панною – *□ зав'язка конфлікту, перша фаза експозиції*.

У другій картині другої дії експонується образ нічного безмежного степу, де заблукали троє друзів-бурсаків, *друга фаза експозиції*. На хуторі, куди вони попросились переночувати, відбуваються загадкові речі: Панна Сотниківна перетворюється на відьму і підкоряє собі Хому. Але герой вивільняється з-під бісівської мани та б'є відьму, від чого та помирає і

⁷ Аналіз хорових сцен здійснено за факсимільним виданням клавiру опери – К. : Муз. Україна, 1990.

раптом перетворюється на красуню-Сотниківну. Так у другій картині синтезуються *і друга фаза експозиції, і фаза конфлікту, і перша стадія розв'язки лірико-фантастичної дії опери.*

У третій картині третьої дії відбувається *співставлення двох контрастних діючих планів*: «У Сотника», де оплакують Панночку (Нянька, Сотник, жіночий хор), та «У Бублейниці», де розгортаються жанрово-побутові сцени (ансамбль солістів, мішаний хор) – *конфлікт дістає нового імпульсу розвитку.*

Драматична кульмінація – четверта картина – сцена відспівування в церкві Панночки Хоמוю (заштункові мішаний та чоловічий хори). Вона закінчується шабашем нечистої сили, яку покликала воскресла Панночка-Відьма і загибеллю Хоми – *розв'язка конфлікту.*

Епілог. Оперу завершує хор «Ой, на Івана та й на Купала», гімнічні інтонації якого прославляють радість, повноту буття. Так автори виходять за межі гоголівського сюжету.

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

У Пролозі чоловічий хор змальовує радість бурсаків, що йдуть на канікули. При появі ректора на їх обличчях з'являється благопристойний вигляд, й *a cappella* звучить пісня-каяття: «Душе моя, почто грехами богатеєши?». Цій сцені притаманні яскраве ігрове начало, риси прийому «театр в театрі», невпинна радість буття і переконливе відтворення епохи за рахунок інтонаційного змісту канікулярного гімну бурсаків «Радость, радость велия, день настал веселия» (див. пр. 1). Як зазначає М. Черкашина, вперше він «<...> звучить у Пролозі, а потім повертається у різних варіантах як одне з ключових музично-тематичних утворень <...>. У темі є відтінок стилізації барочних хорових жанрів, зокрема партесних концертів з їх

розспівами-юбіляціями, і виразними на тлі загальних форм руху мотивними зернами. Так само в музичному плані розводяться по різні боки два полярні утворення: образ життєстверджуючої енергії, радісної повноти світовідчуття, який асоціюється з гімнічною хоровою сферою, і застигло-зачарований мотив німого запитування⁸, загадковість якого породжує підсвідому тривогу й відчуття прихованої небезпеки» [238, с. 115]. Показово, що головну ідею художньої концепції всієї опери, В. Губаренко закладає в початковій хоровій сцені. Саме вона стає витокom радості буття, антитезою потойбіччю.

Ярмарок на Подолі (перша картина першої дії) сповнений гумору, жартів, відтворений композитором завдяки яскравій, стрімкій темі-образу, що уособлює народне свято. Основною рушійною силою розвитку цієї сцени, її драматургічним принципом є контраст. У рондоподібній формі функцію рефрену має заклик хору і *tutti* оркестру «Ярмарка, ярмарка» (див. пр. 2). Інтонаційною основою рефрену стають трихордові й пентахордові поспівки з канікулярного гімну бурсаків «Радость, радость велия», що свідчить про застосування В. Губаренком методу оперно-хорового симфонізму. Функцію епізодів виконують: комічний діалог двох мужиків, стогони цигана, пісня Бублейниці, хори торговців, що вихваляють свої товари. Весь цей різноголосий шум натовпу композитор майстерно організовує у складну оперну побудову, де великого значення набуває симфонізація оперно-хорової дії.

Картина Ярмарку – приклад самодостатнього існування поданих на початку оперно-хорової дії у єдності протиріч станів радості буття та зловісного передчуття вторгнення потойбіччя. Подібно до буйної сили, яка не знає перепон, розтікаються тут веселощі ярмарку – символу квітучого життя. Справжнім калейдоскопом «розсипаються» ярмаркові образи-сцени. У якості фактору, що цементує оперну сцену виступає тут хор-рефрен «Ярмарка, ярмарка», який надає строгої організації удаваному ярмарковому «хаосу». Отже, хору належить функція формування оперно-хорової сцени, її

⁸ Мається на увазі лейттема Панночки.

регламентація. Принцип повтору, закріплений за хором рефреном, чергується з принципом контрасту, що виникає між епізодами-картинами. Композитор використовує барви змішаного складу хору, але тільки рефрен звучить однотайно. Для створення художньо-достовірної картини галасливого торгівельного ярмарку В. Губаренко використовує виразні інтонації, почерговий вступ хорових партій з власним текстом.

Слід зазначити використання автором принципу театральності, коли Хома Брут, Тіт Халява та Тиберій Горобець розігрують комедію в душі шкільної драми про Адама та Єву. Композитор засобами хорового співу змальовує спочатку збудження натовпу («Комедия, комедия!»), а потім співпереживання подіям, що відбуваються на сцені («Бедная Ева!»). Так ярмаркова сцена «театру в театрі» набуває рис діалогу, учасники якого – артисти, що розігрують біблійну комедію, і глядачі, які широко співчують дії. Вистава шкільної драми вирішена за ознаками розкриття головної опозиції оперного спектаклю в цілому – єдності протистояння театально-удаваного та реального світів. Функцію опредмечування удаваного, його «переводу» до реального, виконують хорові репліки глядачів. Принцип театральності стає яскравою ознакою оперно-хорової драматургії губаренківського «Вія».

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

Третій картині третьої дії притаманні синтетичне поєднання двох сюжетних ліній, прийоми монтажної драматургії. Оплакуванню померлої

Панни в домі Сотника, протиставлені комічні, сповнені життєвої енергії побутові сценки в лавці Бублейниці. Третя картина третьої дії має вісім сцен (по чотири у Сотника та у Бублейниці), які постійно чергуються за принципом корінного контрасту. В. Губаренко використовує принцип симультанного розгорнення дії. Горизонтальний монтаж (почергове введення контрастних сценічних ситуацій) є організуючим для третьої картини.

Перша сцена – в домі Сотника. Біля домовини стоять дівчата та Нянька, що оплакують померлу Панну. Оркестровий вступ побудований на матеріалі наступного хору дівчат. У початкових тактах також міститься лейтмотив Панни, що є дуже зміненим: замість одноголосної мелодії з широкими стрибками на септиму звучать масивні акорди, які ще більше підкреслюють зловісно-фантастичний характер теми, що стає загрозливою. «Плакальні» інтонації, що звучать разом з лейтмотивом, аналогічні тематизму хору, де композитор застосовує інтонації голосіння (див. пр. 3). Строфічній формі хору властиве інтонаційно-тематичне розмаїття у вирішенні кожної зі строф у залежності від вербального змісту: перша – «Катилась зірочка» (*Moderato, disperato*) – це чотиритактова побудова з імітаційним двоголоссям; друга – «Ой, скосила смерть нашу панну» (*meno mosso*) – чотиритакт контрастного сполучення голосів; третя – «Станут птици прилетать» (*Lene*) – більш розгорнута, у другому реченні містить взаємне переміщення голосів (у подвійно-рухомому контрапункті октави). У останньому розділі хору (ц. 274) відбувається вороття до первісного викладення тем, але зі зміщенням униз на малу терцію («...спокійно лежать...»). Наступний епізод першої сцени пов'язаний з появою Няньки, яка виконує тричастинне аріозо «Ой, горенько, горе» (ц. 275-278). Його крайні частини мають речитативний характер і містять скорботні інтонації голосіння, ніби продовжуючи оплакування, розпочате дівчатами.

Друга сцена – у Бублейниці – знаменує продовження розвитку жанрово-побутової лінії й початок «комічних “плотських” ігор Бублейниці з Хомою» [180, с. 686].

Третя сцена – у Сотника. Дія повертається до сумних образів, пов'язаних із оплакуванням Панни. Цей епізод знову виконується жіночим хором і має тричастинну побудову, в якій крайні розділи (А та А₁) мають аналогічний тематизм, а середній (В) – контрастує до них (див. пр. 4). У першій частині «Лютое горе» (*f-moll*) тематичний матеріал жіночого хору побудований на інтонаціях лейтмотиву Сотника, а супровід повністю повторює тематизм оркестрової партії з третього розділу аріозо Няньки (ц. 277). Гармонічний склад фактури хору та супроводу, чергування секундних сполук, спільний ритмічний рух створюють єдиний музичний образ – образ страждання та болю. Середня частина (В, ц. 286) побудована на поєднанні двох самостійних мелодичних ліній хору в партіях сопрано та альтів, кожна з яких містить декілька окремих мотивів-голосінь, що йдуть один за одним. Супроводу відведено роль фону, що побудований на інтонаціях лейтмотиву Сотника. Третя частина виконує функцію репризи, але в тональності на півтону вище від попередньої – *fis-moll* (ц. 287). Збереження тематизму першої сцени у третій свідчить про нову стадію розгортання початкової інтонаційної лінії цієї картини.

Четверта сцена – у Бублейниці. Побутова лінія опери, що пов'язана з образом Бублейниці, розширюється, збагачується за рахунок появи людей Сотника – козаків Дороша та Свирида. У цій сцені сполучаються, а подекуди й поєднуються музичні характеристики тих чи інших персонажів. Так, в оркестровому вступі чергуються лейтмотив Сотника (секундові сполуки) та лейтмотив влади (акцентована розмірена мелодія – «хода» в обсязі чистої квінти). На тлі концентричного чергування цих лейтмотивів звучить речитатив Дороша. Його змінює звучання лейтмотиву Бублейниці, на тлі та інтонаційній основі якого проходить речитатив-відповідь хазяйки дому. У наступному епізоді-речитативі Свирида в партії оркестру сполучаються інтонації лейтмотивів Бублейниці та влади. Центральне місце у сцені належить жартівливій пісні Бублейниці «Горелочка-девочка». Вона побудована на новому тематичному матеріалі і виконує роль інтермедії,

відсторонення у розвитку основних сюжетних ліній (ц. 293).

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

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

Чотири розділи аріозо Сотника побудовані за принципом драматичного наростання, де чергуються напружено-загострені інтонації у верхньому регістрі з приречено-безутішними спаданнями в низхідному поступовому русі. Діапазон складає чисту дуодециму й досягає своєї кульмінації в останньому розділі. Аріозо переривається на найвищому звуці («a1», f), і з цієї ж ноти підхоплюється хором дівчат, що побудований на тематизмі третьої сцени (див. пр. 5). Композитор ніби «вмикає» зупинений кадр і продовжує сюжетну лінію сцени оплакування.

Шоста сцена – у Бублейниці – побудована у формі діалогу чотирьох персонажів – Дороша, Свирида, Хоми та Бублейниці. Сцена розпочинається з лейтмотиву влади, що визначає поворот у розвитку сюжету в бік драматизації подій (ц. 307). Наприкінці сцени репліка Свирида переходить у жартівливий куплет – «Ой, нап'ємся, братцы, тут», ніби пов'язуючи цю сюжетну лінію з четвертою сценою, де звучала жартівлива пісня Бублейниці (жанрова арка).

Сьома сцена – у Сотника, монолог якого сягає вершини у своєму патетичному звучанні і є продовженням п'ятої сцени. Мелодична лінія містить інтонації стрибку з лейтмотиву Панни, їх супроводжують декілька остинатних басових мотивів в оркестрі. Остинатність як вираз суму посилюють кластери з лейтмотиву Сотника, що побудовані у вигляді

акордових послідовностей (ц. 324). В оркестровому завершенні сцени акцентується лейтмотив Панни (низхідний стрибок на велику септиму), який сполучається із звучанням секундових інтонацій з лейтмотиву Сотника (ц. 325), що підкреслює духовну єдність батька і доньки. Таким чином, сьома сцена повністю побудована на музичному матеріалі Сотника та Панни, за рахунок чого композитор досягає поглиблення та концентрації музично-драматичних образів героїв. Тобто незримо, Панночка-відьма присутня на власному похороні.

Восьма сцена – у Бублейниці – замикає третю картину третьої дії і має значення певного висновку в розвитку сюжету. Після постійних драматургічних зворотів дія дістає імпульс для подальшого розгортання. Таким чином, відбувається подолання концентричної драматургії, її розмикання. Значення восьмої сцени третьої картини третьої дії у процесі втілення основної драматургічної лінії оперно-хорової партитури є надзвичайно важливим. Адже у межах цієї сцени відбувається поступове проникнення фатального, фантастичного начала, що загрожує життю Хоми, повертаючи його до влади Панночки. Цей поворот дії пов'язаний з розростанням саме хорового начала сцени «У Бублейниці», для якої упродовж всієї картини притаманні тільки сольні епізоди. Л. Бутенко, згадуючи час постановки опери-балету «Вій», зазначає, що «<...> у композитора на місці “золотого перетину” був невеликий квартет, де порушувались філософські проблеми життя і смерті» [35, с. 70]. За пропозиції хормейстера, режисера та художника щодо участі хору, твір отримав узагальнено-філософську кульмінацію, «що підносила жанрово-побутовий, фольклорно-фантастичний рівень повісті М. Гоголя до філософської притчі про Вірність, Любов, Життя та Смерть». [35, с. 70] Отже, В. Губаренко використав прийом відходу від основних подій драми, завдяки введенню нібито позасюжетного епізоду. Цю роль виконує пісня Хоми «Да и заболело тело бурлацкое», яка надалі стає темою великого ансамблю, до якого залучені Бублейниця, Свирид, Дорош, Хома та мішаний

хор. Її образний стрій належить до розряду протяжних ліричних пісень, нагадуючи своїми інтонаціями відомі фольклорні зразки про тяжку неволю, бурлацьких, рекрутських.

Сцена має декілька розділів. У першому викладається виразна лірична мелодія, яка двічі проводиться у партії Хоми (*c-moll*) на тлі остинатних мотивів в оркестрі. Потім ця мелодія звучить у дуеті Хоми з Бублейницею на тлі низхідного секундового мотиву оркестру (ц. 327). Кожному розділу сцени відповідає свій оркестровий супровід, зміни тематизму якого й означають початок наступного епізоду. Так, перед вступом хору (другий розділ) в оркестрі з'являється новий остинатний мотив, що складається з двох тактів і виростає з секундової інтонації першого розділу (див. пр. 6). Цей мотив разом із мелодією пісні Хоми «Да и заболело тело бурлацкое» утворює матеріал для наступного квартету солістів і хору.

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

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

Подвійним є ідейно-образне призначення цієї пісні: для Бублейниці, Свирида і Дороша зміст її не перебільшує загальновідомої констатації тлінності усього сущого, у той час як для Хоми ця нібито відсторонена оповідь має конкретний трагічний смисл. Не випадково у заключних тактах сцени окремі репліки хору об'єднуються у останньому спільному мажорному акорді (*Cis-dur*), символізуючи вічний мир і спокій його безвинно загубленої душі. Хорове завершення *a cappella* в дусі підголоскової поліфонії слід вважати епічним узагальненням, першою кульмінацією третьої дії (див. пр. 7).

Сцена відспівування Панночки в церкві (четверта картина) є драматичною вершиною третьої дії й усієї опери загалом. Функції залаштункового хору тут різноманітні: тло дії, коментатор, «виконавець» ролі Вія. Гнітюча атмосфера сцени відспівування Панни-Сотниківни створюється завдяки «незримому» почерговому звучанню жіночого та чоловічого складів хору на *pp*, *mormorando*. Оркестровий супровід повторює акордовий виклад хору. Заворожуючи своєю таємничістю, ніби передаючи напружену тишу, музична тканина створює образ настороженості та пригніченості. Наляканий Хома, попри свій страх, дивиться на Панночку і вражається її красою: «Какая красота!» (ц. 366). Як підтвердження цієї емоції захвату – повнокровне звучання мішаного складу хору на *ff*.

Драматургічна роль хору у шабаші нечистої сили дуже важлива, бо саме тенори та баси озвучують партію Вія, якого покликала воскресла Панночка-відьма, коли не змогла сама знайти бурсака. Потужний унісон чоловічих голосів, що звучить із-за лаштунків, є музичним еквівалентом мімічного персонажу – потворного чудовиська Вія, що з'являється на сцені (див. пр. 8). Чоловічий хор у цьому епізоді виконує функцію персоніфікації образу незрячої смерті. Хома не зважає на застереження друзів і дивиться на Вія, що призводить до загибелі героя. Новаторство В. Губаренка в історії української опери полягає в тому, що фантасмагоричний образ потойбічного світу створений не тільки за участю басів, як це було в опері В. Кирейка «Лісова

пісня», де таким чином озвучувався символ забуття – Марище, а й тенорів. Напружене, потужне звучання чоловічої групи хору у кульмінації переконливо відтворює образ страховиська, є уособленням Вія. Ця сцена – символ тимчасової перемоги потойбіччя, адже завершується опера життєствердним хором «Ой, на Івана та и на Купала!» (епілог), де В. Губаренко використовує хоровий унісон, кварто-квінтові інтонації, що звучать могутньо завдяки високій теситурі та яскравій динаміці. Звучання хорового масиву супроводжується купальськими танцями-іграми дівчат і парубків, підкреслюючи жанровий синтез оперного цілого – опера-балет. Фінальне *tutti* хору та оркестру сприймається як гімн життю. Таким чином, епілог виконує функцію катарсичного фіналу. Так знову здійснюється ще один вимір перетинання ірреального та реального в оперно-хоровій драматургії опери В. Губаренка «Вій», що свідчить про наскрізний характер, властивий цій опозиції-єдності.

Хорові сцени опери В. Губаренка «Вій», засновані на поєднанні експресивного тематизму і театральності вислову, інтонаційної конкретності і філософських узагальненнях, здійснили значний вплив на подальший розвиток вітчизняної оперно-хорової творчості. Константами оперного доробку композитора взагалі та опери «Вій» зокрема, є оперно-хоровий симфонізм як усталений метод розвитку, що спирається на розвинену лейтмотивну систему. Принцип оперно-хорової сюїтності втілюється в творі за рахунок наявності двох оперно-хорових сюїт: *розосередженої* реального світу (хор бурсаків з прологу, ярмарок, хори третьої картини, фінальний хор) та *концентрованої* ірреального (хорові побудови четвертої катрини).

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

Своєрідність тематизму хорової партитури опери «Вій» ґрунтується на

здатності композитора до створення розспівних мелодій широкого дихання, використанні інтонацій слов'янського фольклору, стилізації хорових жанрів XVIII століття. Посиленню конфлікту в опері сприяє синтез оперних та балетних форм вислову, використання прийомів сучасної кінодраматургії.

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

Хорові сцени в опері набувають:

- лейтмотивного значення та символічної функції (канікулярний гімн бурсаків);
- жанрово-побутового трактування та втілення методу оперно-хорового симфонізму («Ярмарка»);
- театралізації оперно-хорової дії (хор бурсаків «Душе моя, почто грехами богатеєши?»; шкільна драма);
- філософського узагальнення («Да и заболело тело бурлацкое»);
- функцій тембрової барви-тла, коментатора дії, персоніфікації образу незрячої смерті (сцена відспівування Панночки у церкві);
- функції катарсичного фіналу (хоровий епілог).

3.2 Постать митця в часопросторі хорових сцен опери Л. Колодуба «Поет»

Значна роль хорових сцен опери-фантасмагорії Л. Колодуба «Поет» обумовлюється залученням їх до втілення провідної ідеї твору – показу останніх хвилин життя Т. Шевченка, що представлені за принципами логіки споминів, коли відбувається зміщення послідовності подій минулого, їх

фрагментаризація та винайдення нових, часом парадоксальних зв'язків між ними. Внаслідок цього хоровим сценам опери притаманна своєрідна часопросторова організація, вивчення закономірностей та властивостей якої є актуальним завданням сучасної вітчизняної музичної науки.

Хорові сцени опери Л. Колодуба «Поет» являють собою фантазмагоричний та реалістичний типи віддзеркалення долі героя. Встановлення закономірностей часопросторової організації хорових сцен опери надасть можливості для виявлення їх взаємозв'язку з трансформацією долі Поета.

Остання чверть ХХ ст. вирізняється необхідністю осмислення творчої спадщини та особистості Т. Шевченка, що спричинило появу нових оперних полотен. За творами Кобзаря написані опера-ораторія «Згадайте, братія моя...» В. Губаренка, опера-дума «Сліпий» О. Злотника. До художнього втілення особистості великого поета України слідом за Г. Майбородою (опера «Тарас Шевченко») звернувся Л. Колодуб. Але якщо Г. Майборода написав оперу-новелу, де показав чотири епізоди з життя Кобзаря, то Л. Колодуб, визначивши жанр опери як трагічну фантазмагорію, створив оперне полотно «Поет» про останні миті земного існування Т. Шевченка напередодні його переходу до Вічності⁹.

Драматичною основою опери Л. Колодуба стала п'єса О. Біляцького та З. Сагалова «Шлях». Композитор вибудовує драматургію твору, виходячи з того, що протагоністом опери як музичної драми є Т. Шевченко, а інші дійові особи, поділені композитором на два табори: «Ті, хто любив його» і «Ті, хто ненавидів його», мають сприяти розкриттю внутрішнього світу Кобзаря, його думок і спогадів останньої березневої ночі. До цього розподілу має відношення й диференціація учасників хорової дії. До першого табору належать студенти, друзі Поета, кайданники, народ. Другий представляють улани, дами і кавалери, пані та пани, чорні схимники. За цим принципом розподіляється і часопростір опери: на ту його частину, що випромінює

⁹ Перша редакція опери: «Поет. Тарасові сни» 1988 р., друга – «Поет» 1994-1999 рр.

любов до Поета, а разом з нею і співчуття до головного героя, та іншу, що продукує ненависть, зневагу, насильство. Це головний принцип розподілу часопростору твору і, якщо ознаками інтонаційної драматургії у всесвіті любові до Т. Шевченка є розгорнуті мелодичні побудови, інтонації народних пісень, думний лад, то образній сфері негативних персонажів притаманні структури речитативного плану, спонукуваний ритм, тональна нестійкість.

У межах символічного часопростору опери крізь призму останніх хвилин життя Поета проминають спогади героя. За законом вічного обертання здійснюється повернення душі, що відлітає в інший світ, у ті миттєвості життя, які відіграли вирішальну роль у творчій долі Поета. Повернення у минуле в опері відбувається завдяки ремінісцентному методу, який використав Л. Колодуб. Минуле, подане крізь спогади, втрачає реалістичність, воно забарвлене фантазією. Особливе місце в цьому наскрізному плині спогадів займають фантастичні видіння Поета, оскільки героями опери є й історичні особи, і створені фантазією Кобзаря образи-символи. Так, образ Оксани, дівчини, яку кохав молодий Т. Шевченко, трансформується у творі то в Музу, то в Катерину; Імператор стає то Офіцером-уланом, то Батьком-командиром, пани та пані на балі в Україні перетворюються на хижих звірів та потвор. У опері виникає нероздільна єдність історичних осіб з героями творів геніального Кобзаря.

Хорові сцени опери демонструють трансформацію долі Поета, узагальнюючі стадії її відбуття, різні її втілення¹⁰. Часопростір хорових сцен твору в його топографічному вимірі охоплює і Петербург, де на Царськосільському балі вирішується доля Шевченка, і Україну, де на провінційному балі пани та пані зраджують Поета, і його поневіряння в солдатах на засланні в Орській фортеці, в Новопетровську, і радісну мить визволення, і останні хвилини життя в Петербурзі. В опері, таким чином, виникає біографічне коло, бо сюжетна лінія твору розпочинається зі сцени описування майна Т. Шевченка в Петербурзі і закінчується нею. Коло Життя

¹⁰ Аналіз хорових сцен здійснено за другою редакцією опери (рукопис).

та Смерті замкнулося. Розмикається ж воно за рахунок художньої творчості Кобзаря: образу кайданників, що йдуть тяжким шляхом до Сибіру і з якими Поет себе ототожнював; образу Прометея, з яким асоціюється Кобзар, образу Яна Гуса, спорідненому з Т. Шевченком. Отже, художній Всесвіт поезій Митця ширший за біографічний світ Кобзаря.

Розвиток інтонаційно-образної драматургії опери готує введення хору улан як узагальнення образу Офіцера-спокусника, що скривдив Оксану-Катерину (шоста сцена). Крізь низку спогадів Поет пророкує трагічну долю Катерини. Репрезентація образу Оксани, дівчини, яку кохав молодий Т. Шевченко, відбувається в сцені «Перше кохання Поета (Оксаночка)». Оксана співає веселу пісню, вона кохана і щаслива. В опері Офіцер-улан спокушає її, і таким чином відбувається проєціювання долі історичної особи на художній образ (Оксана-Катерина). Сполучною ланкою між шостою та восьмою сценами опери стають відгомін лейтмотиву улан в оркестрі, що набуває символічного значення, і репліка Поета: «Помандрувала та Оксаночка в поход за москалями та й пропала. Ніхто не знає, де поділась...». Сполучення історичного та художнього образів діє за принципом антитез, у дусі трагічної метаморфози: кохана – покритка, надія – відчай, весна – зима, життя – смерть... І саме у восьмій сцені – «Катерина (поема про долю жіночу)» – де крізь снігові намети з малим сином ледве йде героїня, що є уособленням страждання, – перший вихід хору, хору улан. Тут відбувається перетворення Офіцера-улана як діючої особи на чисельний загін улан. Офіцер-улан дістає свого колективного втілення саме в образі хору улан. В уяві Т. Шевченка виникає його деіндивідуалізація, багаторазове подвоєння образу спокусника. Маршоподібний лейтмотив хору звучить як символ вояків, нездатних до любові, руйнівної сили, що понівечує кохання. Хор улан продовжує розвінчування образу Офіцера-спокусника, який не має співчуття до жінки – страдниці і проганяє збожеволілу від горя Катерину геть за допомогою улан. Це новий рівень розвінчування улан як відображення їх сутності: «Їдуть гвардійці, їдуть улани! Не до церкви на молитву, та й не з

ворогом на битву! Улани киньте клич: гуляти, гуляти, гуляти....». Хор улан роз'єднує різні часопростори: літо, як уособлення любові витісняє зима, квіти запорошують сніги. Як свідоцтво здійсненої метаморфози звучить відчайдушна репліка Поета: «Катерино! Оксаночко!», що сполучає в одній подібі два жіночі образи. Таким чином, хорова дія розпочинається з показу тих, хто ненавидить головного героя.

Після загибелі Катерини здійснено перехід до іншого виміру часопростору: відбувається діалог двох великих поетів – Т. Шевченка та В. Жуковського. Кобзар присвячує поему про Катерину В. Жуковському як подяку за допомогу кріпаку Тарасу отримати волю.

Виникає переставляння локусів часу – спочатку присвята російському поету поеми, а потім спомин про день одержання волі. Автор опери на крок відступає у минуле – дев'ята сцена «Царськосільський бал».

Якщо інтонаційно-жанровим символом восьмої сцени є марш, то дев'ятої – полонез, що віддзеркалює пишність балу у царськосільському палаці, де вирішується доля Т. Шевченка. Хор (мішаний склад) створює колективний образ великосвітського панства. Драматургічна ідея сцени – гра, ставка у якій – Воля для Поета.

Часопростір сцени відтворює рух колеса, що обертається. Аркою до попередньої сцени є поява Офіцера – улана в образі Імператора. Символом химерності, непередбаченості долі Поета є введення композитором персонажу Дами Фортуни, адже визначальним у поворотах людської долі є саме колесо Фортуни. Хоровий епізод «Крутись, колесо долі» нагадує обертання колеса завдяки почерговим вступам хорових партій з фіксованою ритмоформулою. Кожен наступний вступ хору – новий виток у русі колеса.

Обговорення долі Т. Шевченка між Імператором та Шефом жандармів завершується хором «Крутись, колесо долі», що символізує завершення розіграшу, результатом якого є воля для Поета. Хор дам і кавалерів виконує функцію обрамлення, внаслідок чого знову виникає графіка кола.

Єдність реальності та творчої фантазії проявляється і в подальших

хорових сценах. Адже Поет в реальному бутті поза творчістю не існує. Страховиська, що з'являються у фіналі першої дії – п'ятнадцята сцена – «Бал на Україні (Примхливе, потворне панство)» асоціюються з трагічними реаліями життя Т. Шевченка, що набувають гротескних рис у оперно-хоровій драматургії, створеної Л. Колодубом.

Використання композитором у цій сцені рядків з поеми Кобзаря «Сон» є символічним, бо таким чином виникає подвійне значення сну. Сон як сновидіння, як спогади, навкруги яких розгортається дія, поєднує такі твори поета, як «Катерина», «Княжна», «Кавказ», «Заповіт», а також «Сон» – центральний твір у доробку Т. Шевченка. У поєднанні двох художніх часопросторів – літературної поеми й опери, сполучним фактором є метафора сну.

Жанр фантазії, обраний композитором у якості жанрового компоненту опери, перетворюється в цій сцені на фантасмагорію. Символ нічного жаху – крик сови. Сова, яка, крім того, тут є символом розуму, що спить та породжує чудовиськ. Крик сови в опері символізує початок оргії, що вирішена Л. Колодубом засобами оркестру та хору, де функція хору, з одного боку, барва, яка надає жаху подіям, що відбуваються на сцені; з іншого – втілення колективного безумства панства, що намагається «пробудити» Поета від віщого сну.

Артисти хору вдягають маски диких кабанів, вовків, свиней, і, якщо серед натовпу на мить з'являються люди, тварини накидаються на них, супроводжуючи ці дії співом, в якому використаний ефект завивання. Наслідком цього перетворення є зрада панства і донос на Т. Шевченка Офіцеру-улану – Імператору. Наказ Імператора: «Арештувати його!» стає знаком, який дозволяє виявити справжнє обличчя панства: пани-маски накидаються на Поета. Це символізує остаточну втрату панями людського обличчя. Знову діє закон трагічної метаморфози як одна з ознак сакрального часопростору хорових сцен, де реальність перетворюється на фантасмагорію.

Сцена № 15 стає першою драматичною кульмінацією опери, і пророцтво

панства: «Цей сон, Тарасе, дорого обійдеться тобі! Це Сибіром пахне!» збудеться, бо сцени №№ 17-18, 22-25 – це спогади Т. Шевченка про неволю, про тяжкі муки, які він переніс у солдатчині на засланні. Солдатська тема в опері наскрізна. Те, що Поет ненавидів у зв'язку з долею Оксани-Катерини, те, за що він звинувачував панство, його настагає і, у підсумку, він засуджений до солдатчини, до *неволі*.

Образ кайданників в оперно-хоровій сцені (№ 22) – колективний портрет, що асоціюється з самим Т. Шевченком. Вступ до хору кайданників – вокаліз мішаного хору – уособлення болю, страждання, приреченості – звучить на тлі органного пункту та підсилений дублюванням оркестрової партії (див. пр. 9). Тяжку ходу кайданників композитор передає за рахунок руху мелодії хору, що здійснюється на новий щабель з відчутним зусиллям та використанням прийому накопичення звукової маси в оркестрі (див. пр. 10). Нескінченна мелодична формульність у взаємодії з ритмізованим органом пунктом в оркестровій партії створює ефект невщухаючого передзвону ланцюгів. На тлі хору звучать рядки з поеми «Сон», сповнені болю слова Поета: «То не вмерлі, не убиті. Не суда просити! Ні, то люди, живі люди, в кайдани залиті!». Таким чином, створюється арка до сцени № 15, основою якої теж була поема «Сон». У відповідь на гнівне питання Поета до царя: «Що зробив ти з козаками?» звучить хор *a cappella*: «Ти нас з України загнав голих і голодних» (див. пр. 11), що вражає експресією і контрастує з поверненням на *piano* теми кайданників. Прийом дімінуєндування в хорі кайданників спрямований на створення образу нескінченного шляху, страждання, що переходить в одвічне небуття. Повернення теми хору кайданників символічно – коло замкнулося, виходу немає. Ця сцена має подвійний зміст, бо Поет не тільки співчуває знедоленим (героям його поезії), а нібито сам йде з ними у заслання. Таким чином, знову відбувається вертикалізоване єднання художніх образів творчості Т. Шевченка та фактів з його біографії. Вінцем цього шляху випробувань стає наступна сцена (№ 23), що введена *attacca* і переводить розгортання наскрізної ідеї страждання на

новий сюжетно-образний рівень. Тут принцип художнього документалізму поєднується з напруженим символізмом (поява Молодого та Старого солдатів, що уособлюють Т. Шевченка на початку і наприкінці заслання). Залаштунковий чоловічий хор у сцені № 24 – тло, на якому звучить у виконанні Поета, Старого та Молодого солдатів протяжна лірична пісня про тяжку солдатську службу, про непозбутню тугу за Батьківщиною, де Л. Колодуб використав перші чотири рядки з поеми «Княжна» (див. пр. 12). Пісня «Зоре моя, вечірняя» є символом суму та безвиході. Особливо це відчутно у її звучанні після передсмертної арії-спогаду Поета про молодість, роки заслання, в якій він звертається до своїх мовчазних слухачів – власних двійників – Молодого та Старого солдатів. Нескінченність змісту виникає завдяки застосуванню творчого методу створення нового художнього тексту на основі його взаємодії з творами Кобзаря, спорідненості поезій Т. Шевченка та фактів його біографії.

Зустріч Поета з друзями в мить звільнення з неволі – сцена № 25. Схвильована, радісна мить забарвлена гіркотою наступної розлуки. Риторичне питання Поета «Коли ми зійдемося знову на сій зубоженій землі?» на *pp* повторює ансамбль та хор *a cappella*, але воно лишається без відповіді. Противагою висвітлюється три постаті чиновників, що на початку опери описували майно Поета. Це символ невблаганності, неминучості долі. Тут виникає інтонаційна та вербальна арка до сцени № 21, де Л. Колодуб також використовує рядки з твору Кобзаря «Кавказ». Таким чином поєднуються принципи арочної та монтажної драматургії.

Але друзі Поета вірять, що Поет – Прометей житиме вічно, бо його серце «знову оживає і сміється знову!». Звучання хору «Споконвіку Прометей» містить героїчні інтонації, динамічний розвиток від *pp* поступово приводить до кульмінації наприкінці другої частини, та в оркестровому заключенні мужні інтонації хору поступово згасають...

Якщо за законами сакрального часу все другорядне з оперного цілого виключається, адже воно не має значення з точки зору розгортання драми

Життя та Смерті, то за законами монтажно́ї драматургії поєднуються досить розрізнені сакральні фрагменти буття, відтворюється логіка обертання локусів часопростору, прискорюється темп зміни сегментів часопростору.

У сценах № 26-27 відбувається стикання двох молитов – православної і католицької. У сцені № 26 – «Черничка» (остання зустріч з В. Репніною) Л. Колодуб використовує спів хору *a cappella* за лаштунками «Благослови, душе моя, Господа». Якщо в сцені з Катериною хор протиставлений героїні, то тут відчувається єдність хору та солістки, бо Княжна невдовзі стане черницею і втратить для мирського життя своє обличчя, як і півчі, що за лаштунками здійснюють молитву. «Незримий» хор набуває тут символічного значення, пророкуючи ті події, що не будуть мати сценічного втілення.

І знову з біографічних сцен в оперно-хоровій драматургії опери Л. Колодуба відбувається повернення художніх образів творчості Поета (сцена № 27, «Спалення Яна Гуса»). І знову протиставлення хору (чорні схимники) герою. Контраст охоплює все більш широкі вияви буття. Це контраст між православною молитвою (№ 26) і католицьким хоралом (№ 27). Драматургічна функція використання канонічних текстів протилежна. У першому випадку – єдність Княжни В. Репніної з молитовним православним хором, у другому – протистояння Яна Гуса католицькій молитві *Confutatis* як уособленню офіційної релігійної моралі.

Введення латинського тексту *Confutatis* відіграє символічну роль: Поет завжди розп'ятий на хресті свого таланту. Тут знову переплітається життя і творчість Т. Шевченка. Поет ототожнюється з Я. Гусом, якого катує інквізиція. У сцені спалення Яна Гуса хор з'являється в образі чорних схимників, що на *ff* фанатично «волають»: «*Confutatis, confutatis!*». Хорова фактура нагадує набатний передзвін – поєднання остинатних квінт у жіночої та чоловічої груп хору має сугестивний вплив на слухачку аудиторію. Це драматична кульмінація опери. Поет, оточений ченцями, підноситься разом з язиками полум'я до неба... У вічності лишаються його поезії, в яких – все найрадісніше і найболючіше, що було в його житті.

Сцена «Спалення Яна Гуса» вибудована на основі автобіографічного методу доби романтизму – самоідентифікації Поета та його героя – Яна Гуса. Спорідненість чеського героя із Т. Шевченком полягає в спільності долі, бо пророки завжди віддають життя за свій народ. Яна Гуса і Поета поєднує головне – самий тип героя, що здатний до самопожертви. В нашаруванні часів і просторів постає узагальнений образ ворожої Поету сили, драматизується наскрізна сюжетна лінія, вияву якої сприяє хорова драматургія.

Сцена страти Яна Гуса – Поета переходить у сцену описування майна померлого Т. Шевченка, створюючи репризу арку до першої сцени опери. Опера починається і закінчується словами: «Все. Кінець». Коло Життя і Смерті замкнулося, але як наголошував булгагівський Воланд: «Рукописи не горять!». І як підтвердження цьому – звучання безсмертного «Заповіту» – епілог опери.

Образ Слова в хоровому епілозі твору (сцена № 29 «Заповіт», див. пр. 13) пов'язує минуле і майбутнє, уособлює поезії Т. Шевченка. Слово і є його заповіт у глибинному значенні. Все минуло – лишилось тільки Слово – не зле і тихе. Це тиха кульмінація твору. Художнє вирішення проблеми епілогу набуває в концепції цілої функції узагальнення всіх драматургічних і сюжетних ліній опери. Саме тут втілюється ідея спомину, що витікає із всієї концепції опери. Але і в епілозі залишається семантика сновидіння, бо сюжетом цього сну-видіння є майбутнє. Звернення до різномовних проголошень «Заповіту» Кобзаря на тлі хорового звучання сприяє ствердженню узагальнюючої ідеї опери – творчість Поета досягає меж Художнього Всесвіту.

Часопростір хорових сцен опери Л. Колодуба «Поет» представляє собою антиномічні виміри сакрального. На одному його полюсі – втілення фатальної бездушної сили, що протистоїть герою, ненависть до нього (хори улан, дам і кавалерів, панства, чорних схимників). На іншому полюсі роздвоєного часопростору опери – уособлення співчуття до Поета, любові до

нього (хори кайданників, друзів Поета, народу). Часопростору хорових сцен опери «Поет» властиві такі закономірності, як:

- відсутність переходів між локусами, що його представляють;
- застосування принципу обертання часу;
- синтез методів художнього документалізму та символізму;
- арочний та монтажний типи драматургії.

Розвитком плину часопростору хорових сцен в творі керує ремінісцентний метод у поєднанні з методом метаморфози. На рівні хорової драматургії відбувається втілення жанрової специфіки опери не тільки як трагічної фантасмагорії, а й трагедії та поеми. Призмою, крізь яку проходять видіння і спомини відлітаючої до Вічності душі, є постать великого Кобзаря.

Часовий простір опери поєднує і стикає у хорових сценах тих, хто любив і тих, хто ненавидів Поета. Його образ наскрізний, що зазнає трансформації в опері і має декілька семантичних дублів: Хлопчик, Молодий солдат, Старий солдат, Прометей., Ян Гус. Мучителі Поета – улани, що понівечили його кохання; дами і кавалери, що грають на його волю, пані та пани, що зрадили Поета, і, нарешті, інквізиція, що спалює його. Це єдине протистояння, здійснене в опері в часопросторі хорових сцен, у різних вимірах: катування Любові, приниження людської гідності, зрада і, як результат, самоспалення.

В часопросторі опери – трагедії, що розвивається, відбувається швидка зміна контрастних розділів за методом монтажною драматургії. Героєм, який поєднує всі етапи трагедій – споминів є Поет, котрий присутній у кожній сцені (іноді умовно, «за кадром»). В опері створюється узагальнений, символічний часопростір хорових сцен:

№ 8 – улани як багаточисельні подвоєння образу Офіцера – спокусника;

№ 15 – пани-потвори, що втратили людське обличчя;

№ 22 – кайданники як уособлення безкінечного страждання;

№ 26 – молитва «Благослови, душе моя, Господа» як символ чернечої долі княжни В. Репніної;

№ 27 – чорні схимники як символ фанатичної інквізиції;

№ 29 – «Заповіт» – як втілення ідеї нерукотворного пам'ятника, плину Поета у Вічність.

Розвиток хорових сцен спрямований від фрагментарного відображення споминів Поета до їх вертикалізованого втілення в фінальному «Заповіті».

Саме в часопросторі хорових сцен твору відбувається формування фігури Хреста у чотири етапи:

- розп'яття любові;
- розп'яття гідності людської;
- розп'яття довіри;
- розп'яття фізичне.

Як підсумок, виникає Хрест – символ вічності, безкінечності, що концентрує всі полюси віри. Фінальна сцена опери Л. Колодуба «Поет» – за логікою хрестоутворення – підсумкова молитва і вихід до майбутнього.

- Хорова партитура опери «Поет» створена Л. Колодубом за законами оперно – хорового симфонізму, що базується на зіткненні інтонаційно-конфліктних сфер, наскрізному розвитку музичних образів, імпульсивній ритміці та могутніх кульмінаціях.
- Хоровим сценам опери притаманні рельєфна інтонаційно-конкретна лексика, тематизм, корені якого містяться у національному фольклорі, зокрема, у протяжних ліричних солдатських піснях, думах.
- Провідний композиційний принцип твору – швидка зміна контрастних сцен, кожна з яких уподібнена до «маленької трагедії». Поєднуючись у низку, вони перетворюються на трагедію вселенського розмаху. Героєм, що поєднує всі етапи трагедій-споминів, є Поет, який то умовно, то наочно присутній у кожній сцені.
- Роль хору у драматургії опери «Поет» набуває непересічного значення. Артисти хору створюють галерею образів – представників протилежних таборів. З одного боку – друзі Поета, кайданники, солдати; з іншого – пани, пані, дами, кавалери, улани, схимники. Так

відбувається створення розосередженої оперно-хорової сюїти, організованої за принципом контрасту.

- В опері відбувається чергування трактовки хору: у єдності з героєм (№ 22, № 24, № 26) та у протиставленні до нього (№ 8, № 15, № 27). Хор залучається до створення контрастно-образних характеристик: бездушних улан, що не зважають на страждання Катерини (№8), і не менш бездушних дам та кавалерів, які зверхньо беруть участь у лотереї, де вирішується доля Поета (№9); чорних схимників (№ 27), в оточенні яких відбувається страта Яна Гуса, що за принципом романтичного автобіографізму ототожнюється з Поетом.
- Композитор надає хору символічного значення (№ 15 – пани-потвори; № 26 – молитва «Благослови, душе моя, Господа» як символ майбутньої чернечої долі княжни В. Репніної). Тема страждання посилюється засобами хорового співу (хоровий вокаліз у № 18, що утворює драматургічну арку до № 22; чоловічий хор кайданників).
- Роль хору кресцендує у процесі наближення до фіналу. Хор підсилює могутню кульмінацію опери (Спалення Яна Гуса) та є «одноосібним» учасником катарсичного епілогу – тихої кульмінації твору, де звучить безсмертний «Заповіт» Кобзаря.

3.3 Концептуалізація хорового дійства у хоровій опері а *carrella* Л. Дичко «Золотослов»

Хорова опера а *carrella* «Золотослов» заснована на прадавніх пластах вітчизняного фольклору й виявляє одвічні властивості менталітету українського народу. Тому крізь призму художнього світу опери стає можливим пізнання архетипів національного мислення, які закладені в музично-поетичному тексті твору. Ось чому опера «Золотослов» Л. Дичко, що надає цілісну картину українського світу, має непозбутню актуальність,

яка з плином часу стає все більш наочною.

Хорова драматургія є засобом втілення художнього змісту опери «Золотослов» Л. Дичко. Важливо виявити особливості хорового мислення композиторки у процесі організації опери як художнього цілого.

Хорова опера а саpella «Золотослов»¹¹ присвячена відомій українській музичній діячці в Канаді, талановитому хормейстеру, керівникові хору «Дніпро» пані Марії Дитиняк. Одноактна опера має чотири розділи:

I розділ – «Створення світу»,

II розділ – «Гри, забави»,

III розділ – «Плач»,

IV розділ – «Весільні пісні».

Дійові особи: Наречена (сопрано), Наречений (тенор), Свашка (меццо-сопрано), Тисяцький (бас). Дружки, дівчата і парубки (хор). В основу сюжету опери «Золотослов» покладено календарні, весільні, побутові обряди дохристиянської Київської Русі – України.

Перший розділ – «Створення світу» складається з чотирьох номерів і виконує функцію своєрідного прологу. Одним із найважливіших з точки зору емоційно-сислової образності всієї оперно – хорової композиції є «Гімн Дажбогу», музична тканина якого відтворює магію язичницьких обрядів. Два наступних номери першого розділу – «Щедрівка» та «Веснянка» – через традиційну обрядовість відображають найважливіші моменти людського життя. «Щедрівка» та «Веснянка» не випадково увійшли до першого розділу опери, що має назву «Створення світу». Автор надає їм космологічної функції: початок нового року символізує «Щедрівка», відродження природи – «Веснянка».

Другий розділ опери – «Гри, забави» – репрезентує розмаїття народних театралізованих святкових обрядів. Так, весільний обряд з усталеними учасниками – боярами, дружками, Свашенькою – створює атмосферу піднесеності, радісного хвилювання.

¹¹ Перша редакція опери – 1991-1992 рр., друга – 2003 р. Аналіз здійснено за першою редакцією (рукопис).

Третій розділ – «Плач» – є драматичною кульмінацією твору.

Заключний розділ опери – «Весільні пісні» – поєднує всі найважливіші сюжетні лінії – культову, обрядово-побутову – і виконує функцію репризи всього твору.

Дійові особи опери нонперсоніфіковані, вони є носіями змістових функцій обряду. Л. Дичко відтворює саме магію обрядів та узагальнені образи їх учасників, а не індивідуалізованих героїв як таких. Оперно-хоровим сценам властивий надіндивідуальний підхід до розкриття художньої ідеї. Щодо трактовки змістовно-композиційних процесів та жанроутворення, то вони мають синтезований характер: чотири розділи твору подібні до картин у опері, також є ознаки симфонічного циклу, де перша частина – «Створення світу» – концептуальна; друга частина – «Гри, забави» – скерцо; третя частина – «Плач» – повільна, четверта частина – «Весільні пісні» – яскравий фінал, який узагальнює зміст попередніх частин. У цьому виявляються риси епічного симфонізму. Крім того, номерна структура підкреслює як оперну природу твору, так і зв'язок з принципами побудови оперно-хорової сюїти, що побудована за принципом контрасту. Таким чином, «Золотослов» Л. Дичко являє собою своєрідний синтез циклічних жанрів, серед – яких опера, симфонія, й оперно-хорова сюїта. Всю оперу можна розглядати як надциклічну структуру. Домінантним методом розвитку музичного матеріалу є оперно-хоровий симфонізм, що базується на розвиненому лейткомплексі, який об'єднує зміст та структуру всього твору.

Оскільки авторка використовує стародавні тексти, то дотримання нею принципів архаїчних ладів (зокрема, пентахорду), є органічним і виправданим. Тому тональність в межах мажору і мінору можна визначити досить умовно.

Пошуки адекватних змісту засобів виразності привели Л. Дичко до використання принципу двохорності. Композиторка одна з перших в Україні відроджує давню традицію багатохорного співу. Застосування двохорності в опері «Золотослов» сприяє створенню образу народу, «<...> справляє

враження <...> української “вулиці” з різноголоссям співу, що лине водночас із багатьох кутків села...» [50, с.202].

Загальні закономірності, властиві хорівій опері «Золотослов» Л. Дичко як художньому цілому, специфічно розкриваються у номерах твору, згідно з тими функціями, які вони відтворюють. З цієї точки зору доцільно розглянути «Щедрівку» та «Веснянку» з першого, найбільш концепційного розділу опери, що набувають *космологічної функції* завдяки відображенню процесу обертання вічного коловорота життя.

Третій номер опери «Золотослов» – «Щедрівка» – відтворює картину Святого вечора з традиційними привітаннями, побажаннями здоров'я та порівняннями господаря з ясним місяцем, його жінки – з красним сонцем, а дітей – з дрібними зірками.

Вербальна основа твору, обрана Л. Дичко, має знаково-символічний характер. Вибір тексту пісні «Ой сивая та й зозуленька» є досить парадоксальним, бо в ньому є співставлення символів різних пір року, різних обрядових дійств. Л. Дичко використовує текст петрівчанської пісні, яку традиційно відносять до пісень літнього періоду, пов'язують з жіночою долею. Але саме цей текст «Щедрівки» (його співають на початку і в кінці обряду) адресований дівчині на виданні та є драматургічно виправданим, бо у другому розділі опери композиторка репрезентує весільний обряд.

Композиція «Щедрівки» являє собою варіантно-куплетну форму типу заспів-приспів. Але притаманна цій формі повторність долається завдяки методу оперно-хорового симфонізму. Поліфункціональність вербального тексту вимагала відповідної неоднозначної структурної побудови музичної тканини. Визначимо її як контрастуючу, складно-організовану єдність, що продиктовано семантикою жанру.

Початок цього номера (тт.1-8) – це епіграф, знак жанру поздоровчої новорічної пісні. Приспів (R₁, тт. 9-14) має дихордові інтонації в основній мелодії, яку виконують тенори обох хорів та *ostinato* на квінті, створений басовими партіями двох хорових складів хорів. Текст «Щедрий вечір, добрий

вечір» є інваріантом (як і розмір 5/8), а варіативні процеси розвитку надалі будуть стосуватись фактури, динаміки, ритмоформул тощо (див. пр. 14).

Заспів «Ой сивая та й зозуленька» (K_1 , Свашка, альт *solo*) – однорядковий, трисегментний рядок типу ABV_1 , де третій сегмент є повтором другого з точки зору структури вірша. Приспів (R_2) виконується жіночими складами обох хорів, причому в альтовій партії з'являється мелодична інтонація, похідна від основної теми заспіву; а водночас у сопрано в темі «Щедрівки» композитор використовує амбітус трихорда (див. пр. 15). Таке одночасне проведення є накладанням двох інтонаційних шарів, тобто «стисненням у часі». У другому куплеті (K_2 , тт. 24-28) видозмінюється заспів «Усі сади та й облітала», відбувається розширення за рахунок введення додаткового четвертого сегмента віршової будови (4+4+4+4). Заспів третього куплета «А в тім саду» (K_3 , Наречений, тенор *solo*) повторює структуру першого, але композиторка об'єднує заспів і приспів додатковим вигуком соліста «А», що накладається на приспів і створює яскравий фон. Приспів (R_3 , т. 39-44) виконують неповні склади обох хорів. Основна тема звучить у теноровій партії першого хору, альти та баси утворюють підголоски.

Наступний заспів – «А в першому красне сонце» (K_4 , Наречена, сопрано *solo*). Варіативні процеси тут відбуваються за рахунок викладення теми в дзеркальному обертанні, що є свідомим використанням Л. Дичко поліфонічних принципів розвитку як усної, так і письмової традиції. У приспіві (R_4 , тт. 49-54) вперше використовуються можливості обох хорів, підвищується теситура, розширюються діапазони окремих партій до кварта та квінти, динаміка вперше зростає до *mp*. Подальший розвиток тематизму становить крещендуючий профіль форми. Після *solo* Тисяцького (бас) «А в другому ясен місяць» (K_5) на *mf* звучить двохорний приспів (R_5), де квінтова основа утворюється не тільки басами та тенорами обох хорів; вона відчувається і в загальному співвідношенні басів і сопрано першого хору з основною темою.

Приспів не тільки розширено (тт. 59-66): підголосок сопрано й альтів

буде супроводжувати наступний заспів «А в третьому дрібні зірки» (K_6 , Наречений) і органічно поєднається з R_6 , де з'явиться ще одна квартова інтонація дзвонового характеру (тт. 75-78). Цей приспів можна визначити як подвійний (тт. 71-86), де друге проведення є кульмінаційним. Композиторка підкреслює магічний сенс обрядового наспіву багатократним повторенням приспіву «Щедрий вечір, добрий вечір». Надалі тема «Щедрівки» звучить постійно, супроводжуючи на p сольні епізоди, що мають характер підголоску (тт. 87-94). Потім, виконуючи свою основну функцію рефрену, тема «Щедрий вечір, добрий вечір» звучить на f , причому в тенорів з'являється поспівка, діапазон якої дорівнює октаві (тт. 95-96). Кульмінаційний епізод завершується, і вже на tr щедрувальники віншують жінку та діточок господаря.

Відтворюючи поширений в Україні звичай колядувати кожному з членів родини, Л. Дичко надає «слово» про господаря – *Наречений* (сопрано), про його жінку – Тисяцькому (бас), про діточок – Нареченому (тенор). В останній раз на f звучить приспів, і раптом на органному пункті (квінта, тт. 113-125) на tr (Свашка, альт *solo*) з'являється тема заспіву «Ой сивая та й зозуленька». Цим композиторка підкреслює, що незабаром відбудеться весілля, і щедрувальники ще раз бажають дівчині на виданні щастя та здоров'я (причому, як і в R_2 , жіночими складами обох хорів). Поява квінти у басовій партії другого хору нагадує інтонації 3-4 тактів вступу. Співставлення пульсуючих квінт з ритмоформулами теми-епіграфу символізує початок коди. Її функція – завершення обрядового дійства. Гімн Дажбогу, що насамкінець «Щедрівки» урочисто звучить у квартету солістів, є одним з ключових змістово-знакових та музично-тематичних утворень всієї опери (див. пр. 17).

Принципом розвитку музичного матеріалу «Щедрівки» являється симфонізація на основі варіантної похідності. Орієнтацією на фольклор пояснюється використання квінтового звукоряду як основи стародавніх ладів, остінатності – як основи магічних заклинань. Сегментна структура тем

відповідає семантиці фольклорного мислення. Двохорний склад надає авторці великих можливостей щодо диференціації фактури на декілька пластів. В образно-тематичному розвитку опери «Золотослов» значну роль відіграє темброво-кolorистичне варіювання, що зумовлено композиційними принципами Л. Дичко, які пов'язані з варіантністю, характерною для фольклорних джерел.

Досконале знання Л. Дичко законів музики усної традиції проявляється у використанні в четвертому номері першого розділу опери «Золотослов» – «Веснянці» варіативних, імпровізаційних засобів розвитку музичного матеріалу, принципів формотворення, прикмет архаїчного ладу, що притаманні веснянкам – найдавнішому шару обрядового фольклору. Побудова номеру синтетична. Вона містить елементи тричастинності та рондальності, яка найбільш відповідає танцювальним формам весняних ігор: хоровод=родно=коло. Форма рондо у «Веснянці» взаємодіє з варіативно-динамізуючим принципом розвитку. Своєрідність форми рондо в цьому номері проявляється також і в тому, що мотивно-тематичні побудови епізодів утворені на основі головної мелодичної теми.

Два тематичних елементи, послідовно викладені в партіях обох хорів, утворюють рефрен (R). Перший елемент (тт. 1-3) складається з поступового низхідного руху звуків, що повторюються, та має характер хорової речитації. Цей фонічний елемент нагадує зображення весняного крапання. Другий елемент (тт. 4-5) має гармонічну фактуру і містить чотириразове повторення кластера *tutti* обох хорів. Образ крапання змінюється на дзвонове наповнення, як ще один символ весняного поступу (див. пр. 18). Вигук «Гой» (перший хор) виконує функцію вододілу, бо роз'єднує та одночасно поєднує рефрен і перший епізод (A₁, тт. 6-11). Саме в цьому епізоді спочатку з'являється фактурний супровід (другий хор), а потім на його основі (перший хор) у солістів звучить основна тема. Таким чином Л. Дичко запроваджує принцип пісенного симфонізму (саме так вступають головна, побічна та заключна партії у восьмій симфонії Ф. Шуберта). У зустрічному русі

шістнадцятими (тт. 6-7) відчувається опора на кварту, яка є головною інтонацією теми. Тема «Весна красна» (тт. 8-9) побудована на інтонації архаїчного ладу – субкварти з терцією. Далі та ж архаїчна ладова інтонація зміщена на секунду (тт. 10–11).

Л. Дичко майстерно «грає» тембрами: тему починає сопрано (Наречена), потім підхоплює тенор (Наречений), а завершує альт (Свашка). Надалі, основний квартовий наспів доручено басу (Тисяцький), сопрано (Наречена) продовжує тематичний розвиток, а закінчує друге проведення теми знову альт (Свашка). Таким чином запроваджується принцип тембральної драматургії.

R_1 теж має структуру з двох елементів. Функція вигуку «Гой» тут визначена більш конкретно – це завершення побудови, в наслідок чого структура R_1 зростає до шести тактів. У другому епізоді (A_2 , див. пр. 19) гетерофонний пласт є більш усталеним. Партія ж солістів є тематичним варіантом мелодичного комплексу A_1 . Що стосується вербального боку A_2 , то його єдиною формулою стає кінцевий вираз «на весь світ», який базується на початковій інтонації теми. Перегуки солістів мають усталену ритмо-інтонаційну тризвучну формулу. Загалом, другий епізод містить риси мотивної розробки. Третє проведення рефрену (R_3 , тт. 23-24) базується на другому елементі, а вигуку «Гой!» знову надається функцію вододілу. Оновлення в третьому епізоді (A_3 , тт. 25-28) виражено в скороченні теми «Весна красна» – лишається лише перший зворот, якому надається імітаційного хорового викладу в другому хорі. Перший хор на вигуках «Гой! Гей!» контурно проводить елементи основної теми. За рахунок цього A_3 скорочується до чотирьох тактів. Таким чином інтонація чистої кварта пронизує конструкцію кожної теми, з'являючись то у вертикальній, то у горизонтальній організації. *Ostinato* на квінті в басовій партії першого хору створює арку до «Щедрівки».

Формоутворююча функція R_4 заснована на новому відбитті головної кварто-квінтової інтонації «Веснянки» (тт. 29-32). Четвертий епізод (A_4 ,

тт. 33-37) функціонально подібний до A_2 , що теж утворює своєрідну арку. Його подібність підкреслює і двотактовий R_5 , що є аналогом R_3 (між A_2 й A_3), але в R_5 хорову вертикаль у більш високій теситурі підтримують солісти (тт. 38-39). П'ятий епізод (A_5 , тт. 40-46) слід розглянути як початок синтетичної репризи з однотоковим проведенням рефрену наприкінці епізоду (R_6 , т. 47), що має з точки зору фактури характер дзвонового наповнення повітря навесні.

Динамізація фактури, фонічна імітація зорового ряду відтворює картину сходу сонця. Відбувається зміна основної інтонації кварта на секунду (що була домінуючим інтервалом у першому елементі R_1 та R_2). Поступово викристалізовується ритмоформула в партіях жіночих голосів обох хорів. Акценти та поява на останніх долях половинних тривалостей підсилюють затверджуючу інтонацію «На весь світ!» Ця ритмоформула нанизує інтонацію секунди, а згодом терції, що динамізуються за рахунок підвищення теситури та посилення динаміки.

Другий пласт фактури утворюють чоловічі голоси обох хорів, де упродовж чотирьох тактів (тт. 40-43) на текст «Весна красна» у горизонтальному та вертикальному зрізах домінують кварта та секунди. Взагалі тематичні побудови чоловічих голосів можна рахувати як проведення в збільшенні гетерофонного комплексу епізоду A_1 . Таким чином знову звучить повний текст основної теми «Весна красна на весь світ». Контрастне зіставлення звучання чоловічих та жіночих голосів, штрихів *legato* та *staccato*, чотирьохдольного та п'ятидольного розмірів, поступового зростання динаміки та *subito p* сприяють створенню першої (т. 44) та другої проміжних кульмінацій (R_6 , т. 47).

Друга фаза синтетичної репризи (3/4, тт. 48-54, див. пр. 20) містить гетерофонний весняний гул, трансформовану формулу дзвону, ритмоформулу теми «На весь світ». Це третя «хвиля», яка починається, як і друга, з *subito p* і поступово нарощуючи звучність до *ff*, використовуючи поліритмію (солісти та хори), хорову речитацію, *accelerando* призводить до

кульмінаційної вершини «Веснянки» – двотактового дзвонового елементу рефрену; де затверджується інтонація кварта у високій теситурі *tutti* солістів та хорів, і таким чином виникає асоціація сходу Ярила-сонця, яке теж має форму кола (тт. 55-56, див. пр. 20) .

Підводячи підсумки, підкреслимо, що «Веснянка» є предиктом наступних ритуальних ігор та забав. Її структура основана на чергуванні варіативно-змінюваних епізодів та рефрену, що був інтонаційно-заманіфестований на початку частини, і є цементуючим матеріалом різnorodних варіативних нашарувань.

Домінуючого значення набуває інтонація кварта у висхідному та назхідному русі як символ заклику весни. Використані Л. Дичко остинатний рух, закличні інтонації, повтор рефрену, усталені ритмоформули є основою архаїчного фольклору. Головна особливість фактурного викладу – гетерофонія. Звідси – нашарування сполук нетерцової будови з терпкими звучаннями несподіваних секунд, кварт, тритонів, що відповідають нормам гетерофонного багатоголосся.

Як і в попередньому номері, у «Веснянці» значну роль відіграє темброво-колористичне варіювання, завдяки чому композиторка змальовує збудження натовпу, окреслює окремі групи персонажів. Характерна ідея чергування (рефрен – епізод, поліфонічний виклад – гармонічний тощо) торкається і метричних структур. У цьому також вбачаємо тяжіння до відходу від квадратності на рівні масштабних структур, що поширюється на метро-ритмічні побудови ($3/4$ – $5/4$ – $4/4$).

Хорова опера «Золотослов» Л. Дичко репрезентує прагнення композиторки зміцнити зв'язок минулого з сучасним, відтворити через обрядовість прадавні епохи з їх самобутніми віруваннями та світовідчуттям. Л. Дичко запроваджує в опері принципи драматургії дійства, в якому синтезуються народна поезія, спів, танок, гра, устояні століттями ритуали та магічні заклинання.

Прадавні тексти композиторка відтворює в музичному полотні, де

органічно поєднується їх самобутня лексика з сучасним композиторським звукописом, корені якого – в архаїчному фольклорі. Метод симфонізму, що притаманний композиторському мисленню Л. Дичко, запроваджується і в опері «Золотослов». Одним із найважливіших виявів цього методу в творі є лейтмотивний комплекс, який складається із лейтсимволів, лейтінтонацій, лейттем, лейтритмів, що сприяють побудові структури оперного цілого.

Хор створює образ головного героя твору – народу, який представлений авторкою за різних обставин, у різних обрядових діях: колядуванні, закликанні весни, весільному, похоронному – одвічному коловороті життя в масштабах Всесвіту. Партитура хорової опери «Золотослов» Л. Дичко насичена образним мелодизмом, самобутньою гармонією, поєднанням принципів народної та професійної поліфонії, яскравим темброво-колеристичним оздобленням, мінливою ритмікою, темповими та динамічними зрушеннями, що надає унікальності художній концепції твору.

Феноменальність хорової опери а cappella «Золотослов» Л. Дичко як художнього явища полягає у своєрідному синтезі жанрів опери, симфонії, сюїти, що є сучасним відображенням прадавнього синкретизму, притаманного народному мисленню.

- Основним методом розвитку в хоровій опері а cappella «Золотослов» Л. Дичко є симфонізація на основі варіантної похідності.
- Орієнтацією на фольклор пояснюється використання квінтового звукоряду як основи стародавніх ладів, остинатності – як магічних заклинань. Сегментна структура тем теж відповідає семантиці фольклорного мислення.
- Дійові особи опери нонперсоніфіковані: їм надано символічного значення.
- Використані автором остінатний рух, закличні інтонації, повтор рефрену, усталені ритмоформули є основою архаїчного фольклору.

- Головна особливість фактурного виклад – гетерофонія. Звідси нашарування сполук нетерцової будови з терпкими звучаннями несподіваних секунд, кварт, тритонів, що відповідають нормам гетерофонного багатоголосся.
- Значну роль відіграє темброво-кolorистичного варіювання, завдяки чому композитор змальовує збудження натовпу, окреслює окремі групи персонажів.
- Характерна ідея чергування (рефрен – епізод, поліфонічний виклад – гармонічний тощо) торкає і метричні структури опери. У цьому також вбачаємо тяжіння до відходу від квадратності на рівні масштабних структур, що поширюється на метро-ритмічні побудови (3/4–5/4–4/4).
- Синтез народного та професійного багатоголосся – стильова ознака цього визначного оперного твору.

3.4 Оперно-хорова сюїтність й оперно-хоровий симфонізм у розбудові хорового чинника опери О. Костіна «Сулейман і Роксолана»

Історія любові Сулеймана і Роксолани, її подвиг в ім'я Батьківщини вже давно перетворилися на легенду у свідомості багатьох поколінь, на вічну тему мистецтва, що упродовж століть привертає увагу дослідників і художників, поетів і композиторів, письменників та кіномитців. Традицією сучасного осмислення любовної історії, що перетворилася на легенду, є розгляд ліричної фабули на тлі історичних процесів розвитку. Подібний підхід обумовив жанрову специфіку оперної дії в опері «Сулейман і Роксолана» О. Костіна, створеної 1995 р. (лібрето – Б. Чіп), де поєднуються риси історико-епічної, хорової опери, ліричної драми та ораторії. Чисельність хорів – це, безперечно, вплив ораторії, а внесення конфлікту до хорового чинника свідчить про наявність у ньому рис драми. Синтез жанрів, що є характерним для української опери другої половини ХХ ст., впливає і на

особливості хорової драматургії.

Назва твору, здавалось би, сконструйована за традицією ліричної або ліро-епічної опери. Дійсно, у назві представлені імена закоханих, як наприклад, в «Руслані та Людмилі» М. Глінки, «Тристані та Ізольді» Р. Вагнера, «Ромео і Джульєтти» Ш. Гуно. В опері О. Костіна «Сулейман і Роксолана» присутня дуетно-діалогічна ідея, адже вже у назві є заявка на те, що в творі все (в тому числі й хорові сцени) має бути підпорядковано розкриттю багатомірних стосунків закоханих – турка та українки. Але зміст опери виплескується за межі суто любовного контексту й жанру ліричної опери. Тому в опері є всі ознаки історичної жанрової дефініції. Композитор відображає в творі буття українського й турецького народів в історичних обставинах, відтворює картини боротьби та запеклих боїв. У підсумку, О. Костін створив оперу не стільки про пристрасть Сулеймана і Роксолани, скільки про велич української дівчини, яка стала владаркою Стамбула, та не забула про Україну і допомагала боротьбі свого народу проти турків. Жанрова специфіка опери та тип розгортання сюжету обумовлюють особливості трактування хорових сцен, а також властивої їм композиційної структури та змістової функції. Логіка драматичного розвитку опери визначає особливості драматургічної ролі хору.

Опера «Сулейман і Роксолана» О. Костіна складається з Прологу та трьох дій, кожна з яких має по дві полієпізодні картини¹². В основі сюжету – декілька ліній, що взаємодіють між собою. Перша з них розгортається в турецькому стані й пов'язана з боротьбою за владу, друга репрезентує атмосферу та патріархальні звичаї українського життя, третя розкриває конфліктне протистояння двох ворожих таборів – турків та українців.

Дві ліричні сюжетні лінії пов'язані з головною героїнею. Перша – нездійсненне кохання Насті та Штефана, друга – любов Сулеймана та Насті-Роксолани. Наскрізною сюжетною лінією є подвиг-зречення Роксолани в ім'я Батьківщини. Таким чином, відбиваючи традицію поєднання декількох

¹² Аналіз хорових сцен здійснено за клавіром опери – К. : Муз. Україна, 2004.

жанрових концепцій в оперному цілому, музично-сценічне дійство О. Костіна побудовано на основі складного сплетіння багатьох сюжетних ліній.

Композитор виявляє протиборство двох ворожих народів за принципами контрастного співставлення та чергування. Кількісне домінування турецьких хорових «блоків» у драматургії опери виправдано, адже дія твору здебільшого відбувається в Туреччині (окрім другої картини першої дії). Тим не менш українські хорові «блоки» мають як експозиційну функцію (№ 9 у Пролозі, друга картина першої дії), так і приймають безпосередню участь у запеклій боротьбі з турками (п'ята картина третьої дії).

Поєднання таких типів структури в оперно-хоровій дії, як номерна та наскрізної дії, свідчать про розвиток О. Костіним у творі романтичної традиції. Характерною ознакою є те, що хорові сцени у творі відображають послідовність розвитку переплетіння всіх сюжетних ліній, бо хор включений до інтонаційної драматургії твору. Головні інтонаційні ідеї закладені в Пролозі.

В оркестровому вступі до опери символічного значення набувають дві теми: Султана (як носія влади) та плачу-стогону (як уособлення страждань, що випадають на долю героїв опери). Сюжетна дія опери розпочинається з повідомлення про смерть Султана Селіма Незламного (№ 2 Прологу) – з хору-звістки «Чорна вість», на тлі якої композитор показує образ нового владика – незворушного, мовчазного, стриманого. Хвилювання Сулеймана, біль за батьком відображені у хоровій партії. Тема хору «Чорна вість» стане наскрізною в опері. Аскетичний характер хорового співу, акцентуація на кожному звуці, використання композитором силабічного типу викладення створює образ відчаю, страждання. Для підсилення напруги автор співставляє три функції у цій лейттемі – як вісника, як носія ідеї фатуму, та функцію оплакування. Застосування руху паралельними квінтами, квартакордами підкреслює приреченість, невимовність страждання. Знову й знову, невблаганно, як фатум, звучить слово- й звукосполучення «Чорна

вість».

Запитання «З чого починати день?» на останньому акорді хору виявляє безмірність горя підданих Султана, їх розгубленість. Саме тут починає формуватися логіка загального розвитку драми – логіка запитання, і хор приймає безпосередню участь у її створенні, адже опера розпочинається і закінчується під знаком питання, проголошеного хором.

Після другого, сольного розділу (Ферхад-паша, ц. 8) починається синтетична реприза, у якій здійснюється поліфункціональне трактування хорового чинника. Нова поява хору «Чорна вість» створює змістовно-структурну арку до початку сцени. Про ознаки наскрізної дії свідчить сольний вигук Валіде Хафси «В Стамбул!», що набуває функції рефрену у подальшому розвитку дії. Вся сцена дістає рис рондальності, де епізодами виступають хори. Але ця ж сама репліка «В Стамбул» має й функцію розімкнення дії, бо це є імпульс, перехід до наступної картини. Змінюється функціональне навантаження хорового масиву: якщо у Пролозі він мав самостійне значення, рухався наскрізним потоком, то з появою Ферхад-паші та Валіде Хафси функції хору з єдиного носія змісту отримує функції тла розвитку дії. Відбувається пересемантизація образних функцій: «В Стамбул!» на тлі «Чорної вісті». Заклик «В Стамбул !» стає «чорною звісткою» для тих, хто знаходиться у протистоянні новому правителю. Взаємодія двох ідей, двох лейтмотивів, двох функцій (арочної та наскрізної) – «Чорна вість» і «В Стамбул!» продовжує відігравати значну роль і в наступних етапах розвитку дії в першій та другій інтермедіях. Хор мобільно реагує на розвиток оперної дії, перебуває у динаміці відповідно до сюжетних колізій, що призводять до постійної функціональної метаморфози хорового чинника.

Поряд з розвиненими сценами, де трактування хорового чинника визначимо як поліфункціональне, в опері є хори-мініатюри. Перший серед них – хор «Ми просто тіні» (№ 4) – символ інтриг, уособлення нещирих підданих. Щільне викладення, хвилеподібна динаміка від *p* до *mf* (*f*), м'яке звучання жіночих голосів у середній теситурі (штрих *poco staccato sempre*)

створюють ефект ілюзорного видіння «ефемерних», нереальних істот.

Багатовимірними є прояви контрасту як принципу хорової драматургії опери між хорами «Чорна вість» і «Ми просто тіні»:

- за емоційно-образним змістом (відкриті, щирі почуття – приховані, потаємні думки),
- за функціональним навантаженням (постійна метаморфоза – символічна функція),
- за тембральними барвами та типами хору (чоловічий – жіночий хор),
- за виконавським складом (хор + солісти – хор)

На особливу увагу в галузі хорової драматургії опери заслуговує наступний аспект. У зоні експозиції турецького світу розпочинається й перша експозиція українського начала. Специфіка його втілення полягає в тому, що українці вперше експоновані в межах світу турецького. Ідея примушування розкривається у появі невольників, вихідців з України на інтонаціях лейтмотиву Влади, завдяки якому формується наскрізний драматичний розвиток. У дію вступає принцип контрасту хору невольників «Сивим вітром чужини» (№ 9) до попередніх турецьких хорів «Чорна вість», «Ми просто тіні», що охоплює усю систему засобів виразності – темп, штрих, динаміку, фактуру, інтонаційний зміст. Туга за Батьківщиною, збереження й у неволі української ментальності виявляється у хоровій мелодії широкого дихання, в баркарольному супроводі, що на початку хору створює ілюзію чи то колискової, чи то тихого погойдування човна на хвилях Дніпра. Вигляд змучених невольників, в яких, однак, Валіде Хафса (ц. 30) вбачає силу могутнішу за рабство, змушує її благати сина почати правління з доброго вчинку і відпустити українців додому, щоб вони хоч вмерли на Батьківщині.

Свідомою наявності оперно-хорового симфонізму є пересемантизація лейтмотиву Влади, що спочатку був символом неволі, а тепер стає, знаком волі. Його поява в фіналі Прологу є сигналом визволення українських невольників. Пересемантизація лейтмотиву Влади викликає й пересемантизацію української теми, у зв'язку з чим змінюється й образний

стрій хору, і його драматургічна функція. Якщо початок українського хору – тужлива, протяжна пісня (*Lento*), у фіналі Прологу ремарка композитора *Marciale* вказує на появу нового жанрового імені. О. Костін використовує метод узагальнення через жанр (А. Альшванг) – протяжна пісня перетворюється на марш. Контраст при змалюванні одного середовища, виключаючи тембровий контраст, призводить до миттєвої метаморфози: з неволі українці потрапляють на волю.

Перша картина першої дії присвячена виключно турецькому світові. Вона розпочинається зі сцени засідання Великої Ради. Роздуми візирів про майбутнє Туреччини переривають яничари, що вриваються до зали на тлі грізного, застерігаючого звучання в оркестровому *tutti* лейтмотиву Влади у темпі *Largo*.

Контрастом звучить хор яничар (№ 12, *Allegro*), який розпочинає інтонаційна лейтїдея, під знаком питання: «Скільки можна?», де сконцентовано виражений протест воїнів проти бездіяльності влади, що призвела їх до зубожіння. Хор і танок яничар не випадково обрамлений лейтмотивом Влади: Сулейман швидко і рішуче припиняє заколот яничар, відтявши голову їх ватажку.

Завершується перша картина першої дії символічно – хором німих дільчизів (№ 14), що звучить за лаштунками, *mormorando* та інтонаційно наслідує хор «Чорна вість». Та функціональне навантаження його змінюється. У темпі *Sostenuto* цей музично-інтонаційний комплекс звучить безнадійно, тужливо: лише покора підданих до вподоби новому падишахові. Композитор створює арку до початку опери: там вість про смерть падишаха, тут – «незримий, німий коментар» до перших дій його спадкоємця.

Якщо Пролог та перша картина першої дії співвідносяться за принципом наскрізного інтонаційно-драматичного розвитку, то друга картина першої дії – за принципом контрасту.

Друга картина першої дії – контрекспозиція, показ українського світу – свято Івана Купала. Оркестровий вступ танцювального характеру змальовує

радісне збудження напередодні святкування. Парубки (чоловічий хор) жартують над сп'янілим Козаком-бандуристом, співають йому веселу пісню «Гей, у пана Йвана та собака п'яна», роблять «муху» (ц. 10).

Із-за лаштунків чутно спів жіночого хору «Ой, на Купала», що символізує початок свята.(№ 16). Принцип контрасту панує і тут: за тембровими ознаками (чоловічий – жіночий хор); за жанровими (жанрово-побутова сцена – обрядове дійство); за змістом (жартівлива пісня – славільна), за просторовим розташуванням (сценічні – закулісні хори).

Власне обрядове оперно-хорове дійство, що відтворено на наскрізному інтонаційно-драматичному розвитку, охоплює з № 16 до № 20, де відтворена картина ночі проти Івана Купала, коли традиційно відбувається очищення водою й вогнем, обирання суджених. Експонуючи український світ, композитор поєднує обряди весняного та літнього циклів, бо «Вербовая дощечка» – це веснянка, мавки та русалки з'являються на свято Трійці, а от Марена – дійсно один з символів саме купальського обряду. Друга картина першої дії являє собою своєрідну оперу в опері, адже має ознаки хорової або фольк-опери. Головний герой тут – український народ, а Настя, Штефан, Отаман і Козак-бандурист – його представники. Про риси наявності «опери в опері» свідчать особливості втілення обрядового дійства, заснованого на народних текстах, мелодіях, інтонаціях, віруваннях. Поряд з номерною структурою тут присутня наскрізна дія, бо один етап обряду органічно (*attacca*) «переходить» в інший. Але наявність наскрізної сюжетної основи вказує на синтез цієї «опери в опері» з іншими притаманним їй жанровими різновидами і, перш за все, з ліричною чи ліро-епічною оперою.

Розпочинає обрядове дійство мішаний хор «Ой, на Купала, на Йвана» створений композитором у жанрі традиційної купальської пісні. Зазначимо, що темброва насиченість мішаного хору та спів *a cappella* вперше залучені О. Костіним в опері для змалювання саме українського світу.

Початок хору нагадує магічне закликання і звучить *a cappella* спочатку у жіночих голосів, а потім, як луна, у чоловічих на тлі хорової педалі. Заспів

solo «Гей, на Івана» характерний для народних гуртових пісень. Хорові партії спираються на мотиви формульного типу, в яких виникають терцові та секстові втори. Куплетно-варіаційна форма яскраво забарвлена і в хорі, і в оркестрі. Але якщо хорова фактура рясніє зіставленням жіночих та чоловічих партій між собою та з *tutti*, в оркестрі інструменти підключаються поступово, і з кожним куплетом оркестрова партитура стає більш насиченою. З одного боку, цей хор є символом українського життя, з іншого – тлом для розкриття ліричної дії, головні учасники якої Настя, Штефан і Отаман. Про риси ліричної драми свідчить наявність відгому «любовного трикутника».

Розвиток ліричної сюжетної лінії відбувається у № 17 – пісні Насті з хором, де героїня робить свій вибір між Штефаном та Отаманом. Вступ до пісні являє собою віртуозну вокальну каденцію на тлі хорової мелодрами, вперше застосованої в опері, та витриманих оркестрових акордів у дусі бандурних переборів. Пісню Насті «Кому нікого, а мені аж двох» супроводжує мішаний хор, що за функціональними навантаженнями диференціюється: жіноча частина вторить героїні, а чоловіча – виконує роль супроводу, де баси подвоюють оркестровий бас, а тенорам надається функція гармонічного заповнення. Надалі, у приспіві, парубки приєднуються до дівчат в обговоренні питання про обранця Насті. Безперечно, хор виконує в цьому епізоді роль тла, але тла неоднорідного, що диференціюється на різні плани, тла плинного, динамічного, що розкриває веселу вдачу українських парубків та дівчат.

Другий куплет співає відхилений Отаман при незмінній функції хору, а кінець куплету накладається на початок хору «Вербовая дощечка» (№ 18), що продовжує обрядове дійство. Так номерна структура оперно-хорової дії поєднується із наскрізним симфонічним розвитком.

У першому розділі танцювального характеру дівчата (жіночий хор) вбирають одяг Насті квітами, відбувається характерне для народних пісень чергування: питання – відповідь. Як результат запровадження принципу чергування, важливого значення набуває темброво-кolorистичне варіювання

(чоловічий хор – жіночий, *solo – tutti*). У другому розділі Настю оточують подвійні кола дівчат і парубків, які Штефан намагається розірвати. Отже, функцією хорового масиву є запровадження обрядового дійства на тлі подальшого розвитку ліричної драми.

Сполучною ланкою до наступного номеру є жартівлива фраза Штефана: «Нащо мені таке щастя, що ні жати, ані прясти. Ліпше Мавку-берегиню покохаю». З'являються мавки (№ 19), що зісковзують з гілок плакучої верби, зі стоном, шепотом, зітханнями на невизначеній висоті тощо. Для створення фантастичних істот композитор використовує прийом хорового *sprechstimme*, а надалі жіноче чотириголосся, в якому присутній елемент «погойдування» з різними ритмоформулами. Структура хору – два розділи, у кожному з яких є ознаки куплетно-варіаційної форми. У першому розділі («У синім сяйві снів») магічний колорит створюється за рахунок багаторазового повторення секундової та терцової інтонацій у різнобарвному зіставленні VI_7 - $VI_{5/3}$ на тлі органного пункту в оркестровій партії. Другий розділ («Заквітчаєм коси золотом») продовжує розвиток секундових інтонацій у хорі, а в оркестрі на тлі органного пункту основним сегментом стає поєднання тріольних шістнадцятих тривалостей з вісімками, що має зображальний ефект, змальовуючи грайливість, пустотливість мавок, які на заклик Берегині повинні закружляти плесами. Це природно призводить до танцю (*Andante*), вирішеному за рахунок оркестрових барв. Відбувається постійна метаморфоза хорового чинника: жіночий хор створює образи то сільських дівчат, то фантастичних істот.

Коли в обрядове дійство вступає Настя, що схвильовано просить лебедя взяти її за себе, дівчата (жіночий хор) за допомогою прийому хорової мелодрами застерігають, щоб не чекала невірною. На заклик героїні Штефан розриває коло, бере Настю в обійми, внаслідок чого дворазово, радісно, в темпі *Allegro* на *ff* парубки (чоловій хор) сповіщають «Купайло прийшов!». Це кульмінація розділу, яка *attacca* призводить до хору, що завершує обряд – «Марена» (№ 20).

Під Марену становлять Настю і Штефана, визнаючи їх зарученими. «Марена» – хорова кульмінація купальського обряду, звернення до Святого Вогню, Святої Води, виконання обраними обрядових дій. О. Костін створює величну картину українського світу за рахунок багаточислової фактури: *solo* Жінки в білому, що символізує Україну; жіночий хор, який з кінця другого такту виконує функцію квартового органного пункту; передзвони в оркестрі та *solo* Козака-бандуриста на тлі чоловічого хору. Відбувається накладення хорових пластів: жінки звертаються до язичницьких богів, а чоловіки на чолі з Козаком-бандуристом співають християнську молитву «Отче наш». Кульмінаційною крапкою стає єднання жіночого і чоловічого хорів у благанні «Помилуй нас!».

Кульмінацію безпосередньо «заступає» до драматургічний злам, епізод вторгнення: на тлі хорової педалі темп *Moderato maestoso* різко змінюється на *Allegro*, в оркестрі з'являється ритмоформула татарської навали, що наближається.

Поява в надрах № 20 ритму татарських перегонів є свідомим використанням О. Костіним принципу драматургії вторгнення. Для змалювання татар композитор вибирає, переважно, оркестрові барви. І тільки чотири акцентовані вигукі чоловічого хору «Ал-ла!» додають ще більш агресивного характеру образу завойовників. Поява Жінки в білому – символу невинності України – спиняє нападників, і татари, взявши в полон дівчат і парубків, зникають. Темрява охоплює все навкруги. Пересемантизація, що відбувається, охоплює вже сюжетно-сценічний рівень. Якщо наприкінці прологу українців звільняють з неволі, то кінець другої картини першої дії – полонення українських парубків і дівчат. Післямовою, епілогом другої картини є Дума Козака-бандуриста (№ 22), де відбувається розмикання дії завдяки пророцтву Козака: «А як буде, браття, побачимо...».

Третя картина другої дії змальовує один з покоїв султанського гарему, де знаходиться полонена Настя. В оркестровому вступі відбувається діалог інтонаційних символів – Влади, що асоціюється з образом Сулеймана, як

уособлення мусульманства, і лейтмотив Насті як символічне уособлення і України, і християнської віри. Це зіткнення не тільки чоловічого і жіночого начала. Воно багаторівневе: влада – кохання, падишах – простолюдинка, мусульманин – християнка. Аріозо Насті «Щось, напевне буде» (№ 26) нагадує арію передчуттів, розкриває стривожений стан героїні в полоні, роздуми про своє майбутнє. Ці інтонації надалі з'являються в дитячому хорі «Ave Maria» (*a-moll*).

У відповідності до церковної католицької традиції О. Костін використовує спів дитячого хору. В оркестрі – лютнева фактура, що віддалено асоціюється з прелюдією *C-dur* І. С. Баха (ДТК, I том), пов'язаною із символікою Благої Вісті. Роль хору у цій сцені може бути визначена як підтримка релігійної ідеї. О. Костін дає свободу режисерові щодо розташування хору – на сцені, як видіння, чи за лаштунками, у функції дієвого контрапункту. Молитва дитячого хору «Ave Maria» – подяка жінки за те, що в неї буде дитина, незважаючи на те, що в попередньому аріозо Настя прощається з мрією про народження сина від коханого чоловіка. Хор «Ave Maria» має символічну функцію, це не тільки символ Благої Вісті, але й розгадка подальших подій – віра Насті кріпка, і вона могла б потаємно охрестити своїх синів.

Хор «Ave Maria» бере участь в переломний момент дії – перетворенні Насті на Роксолану (ремарка композитора Настя-Роксолана). Настя стає втіленням минулого, Роксолана – майбутнього, знаком поєднання минулого і майбутнього виступає подвійне ім'я Настя-Роксолана. А в дитячому хорі проголошується ще одне ім'я як вічний символ, символ непорочності – Maria. Іменна символіка продовжує діяти в опері: Насті стає Роксоланою під час зустрічі з Сулейманом, що з'являється до неї як носій кохання, а не гвалтівник.

Аріозо Сулеймана «Перлини» (№ 29) *attacca* переростає у дует між Сулейманом і Настею на тлі звучання в оркестрі інтонацій хору «Ave Maria» Схвильоване хорове звучання, поява чотириголосого дитячого хору вже в *as-*

moll виконує функцію персоніфікації образу Насті-Роксолани, голосу її душі. Дитячий хор звучить *mormorando*: – це й барва, й вокаліз-плач. А ще це символ того, що Настя знаходиться під покровом Діви Марії.

Хор «Ave Maria» стає інтонаційно-драматичним символом і замикає сюжетне коло: Настя, що відчуває наближення суттєвих змін у власній долі, поступово перетворюється на Роксолану, яку збентежила зустріч із Сулейманом: героїня відчуває, що Доля в образі падишаха «<...> заступа дорогу до рідного дому». Введення композитором образу Поттурнака підсилює патріотичну лінію твору, бо саме він нагадує, що ставши жоною Сулеймана, Настя зможе захистити Україну. І врешті-решт Настя погоджується. Нове ім'я – Роксолана – означає нове становище. Принцип арочної драматургії діє й у цій сцені, де створюється арка до другої картини першої дії: там заручини Насті зі Штефаном, тут, у третій картині другої дії – єднання Роксолани і Сулеймана.

У етапах розвитку внутрішньої драми Насті: стривожені роздуми про майбутнє, сцена освідчення Сулеймана, умовляння Поттурнака; згода у відчаї, як неминучість Долі, – чи не найважливішу символічну функцію відіграє хор.

У жіночий світ турецького табору композитор вводить конфлікт як спосіб розвитку драми. Конфлікт між жінками Махідеван і Настею-Хуррем, Валіде і Роксоланою, конфлікт, властивий внутрішньому світові Насті, конфлікт між волею і рабством.

У сцені Насті з Махідеван і Валіде (четверта картина другої дії) відбувається зав'язка конфліктів між ними. Кульмінацією першого стане заколот гаремниць і євнухів (жіночий хор і тенорова хорова партія), а розв'язкою – страта сина Махідеван і наступника престолу Мустафи та заслання першої дружини Султана на Острів сліз. Конфлікт між Роксоланою та матір'ю Сулеймана проявиться за участю мішаного хору лише в останній, шостій картині третьої дії; у звинуваченні Роксолани в охрещенні її синів.

В оперно-хоровій драматургії музично-сценічного дійства О. Костіна «Сулейман і Роксолана» наочною є взаємодія двох драм – української і турецької. Так, в українській драмі є своя *експозиція* (хор невольників), *контрекспозиція* (свято Івана Купала), *розвиток і кульмінація* (вторгнення ворогів), що є *зав'язкою*; *розв'язка* ж відбувається у п'ятій картині – (бій з турками і полон Отамана, Штефана, Козака-бандуриста). Коло, яке утворюється за рахунок протистояння волі і неволі, замкнулося – українська драма розпочинається з хору невольників, а закінчується узяттям в полон українських вояків, що прикривали відхід козацького війська. Турецька драма розпочинається з *кульмінації* (хор «Чорна вість») – смерті Султана Османської Імперії. *Етапами розвитку є експозиції турецького світу*: чоловічого (Пролог, за винятком № 4; перша картина першої дії) та жіночого (третя картина та хори гаремниць і євнухів з четвертої картини другої дії).

Турецький народ репрезентований в хорових сценах у четвертій та шостій картинах опери. Завершенням розвитку української хорової драми є бій і поразка, а розвиток турецької не знаходить свого закінчення, бо фінальне питання «Хто Роксолана, відьма чи свята?» – лишається без відповіді. Таким чином, структура твору є розімкненою.

У опері О. Костіна «Сулейман і Роксолана» відбувається поліфонічний розвиток двох ліричних драм за участю хору (Настя і Штефан, Роксолана й Сулейман), що перехрещуються у своєму розвитку, а їх взаємодія на певних етапах дії призводить до конфліктного зіставлення. Драма Насті і Штефана закінчується, вичерпавши змістовні можливості, а драма Роксолани і Сулеймана продовжується. Кульмінацією драми Роксолани і Сулеймана стає звинувачення героїні в охрещенні синів. Але чи повірив Сулейман Роксолані?

В опері «Сулейман і Роксолана» міститься декілька оперно-хорових сюїт, кожна з яких розвивається за власною логікою, має свої етапи розгортання дії. Одна з них розкриває сюжетну лінію, що пов'язана з турецьким табором, друга – репрезентує драматичний перебіг подій

українського табору. Обидві сюїти складаються з різнохарактерних, контрастних хорових побудов і якнайкраще виявляють розвиток двох непримиримих узагальнених художніх образів – турків й українців, що створюються оперним хоровим колективом. Але якщо оперно-хорова сюїта, що репрезентує турецький табір є *розосередженою*, то український світ створюють дві оперно-хорові сюїти: обрядова (друга картина першої дії), що є *концентрованою*, та *розосереджена* козацька (пролог, п'ята картина третьої дії).

Своєрідність оперно-хорового симфонізму опери О. Костіна «Сулейман і Роксолана» в тому, що тема «Чорна вість» перетворюється не тільки завдяки інтонаційній розробці й появі у підсумку «інакості», а і внаслідок зміни вербального змісту, її проведенню, згідно з логікою драматичного розвитку, в ситуаціях, де вона отримує інший смисл. Тобто, оперно-хоровий симфонізм в музично-сценічному творі обумовлений, крім суто інтонаційно-тематичної розробки, й розвитком сюжету і сценічним втіленням.

Аналіз хорової драматургії опери «Сулейман та Роксолана» надає можливість ввести до наукового обігу декілька підходів до класифікації хорового чинника в сучасній опері:

- *за типами* драматургії – епічний («Ой, на Івана Купала»), ліричний («Ave Maria») та драматичний («Чорна вість») хори;
- *за жанрами*, зокрема, первісними – пісня (пісня Насті з хором), марш (марш українців з Прологу), танець (перший розділ хору «Вербовая дощечка»);
- *за належністю до тієї чи іншої сюжетної лінії* – турецькі та українські оперно-хорові сюїти;
- *за персоніфікаційною репрезентацією героя*, його психологічного портрету («Ave Maria»);
- *за символічною функцією* («Ми просто тіні», «Ave Maria»);
- *за лейтмотивним функціональним навантаженням хорового чинника*, що сприяє наскрізній дії оперного цілого і запровадженню оперно-

хорового симфонізму («Чорна вість»);

- за наявністю метаморфоз хорового начала у відповідності до течії драматургічного розвитку художнього цілого та симфонізації твору («Чорна вість»).

Узагальнюючим рівнем класифікації хорового чинника в опері «Сулейман і Роксолана» О. Костіна є поліфункціональний, завдяки якому відбувається синтетичне поєднання всіх наданих рівнів класифікації.

3.5 Дія та протидія в хоровій драматургії опери М. Скорика «Мойсей»

У цій опері, за визнанням автора, втілено « <...> власне розуміння “сучасності в музиці” <...> у відповідності до реального звукового світу, в якому ми живемо. Неоромантичне, сповнене прагнення до краси і чутливості, мистецтво щораз більше завойовує позиції, саме в ньому я вбачаю сучасність і майбутнє...» [цит. за 100, с.2]. До створення неоромантичного оперного твору М. Скорика, безсумнівно, надихнули такі чинники, як поема великого поета України І. Франка (1905 р.) та її підґрунтя – біблійна легенда про пророка Мойсея, що 40 років водив єврейський народ пустелею у пошуках Землі обітваної.

Образ Мойсея, що жив понад три тисячоліття назад, був втілений в багатьох творах представників різноманітних мистецьких напрямів та національних шкіл: у скульптурі (Мікеланджело), живопису (Рембрант – «Мойсей зі скрижалями»), музиці (ораторія Г. Ф. Генделя «Ізраїль у Єгипті», опери «Мойсей» Ф. Зюсмаєра, «Мойсей у Єгипті» Дж. Россіні, «Мойсей» А. Рубінштейна, «Мойсей» М. Леві, «Мойсей і Аарон» А. Шенберга). Чому ж образ Мойсея є таким притягальним для мистців усіх часів та народів? Причини криються в історії кожного народу, що мав періоди тяжких випробувань. У скрутні часи люди мріяли про свого пророка, про того, кому Боже провидіння дасть змогу врятувати свій народ, рабів перетворити на вільних людей. Свого часу українським Мойсеєм називали Богдана

Хмельницького, що здобув свободу народів в результаті Визвольної війни 1648-1654 рр. Але як у XVII, так і у XXI ст. (революція 2004 р.), свобода, за М. Коцюбинським, «як марево, з'явилась і зникла».

На початку XX ст. (1905 р.), на межі століть, була написана поема І. Франка – епохальний твір, мабуть найкращий з його доробку. Великий Каменяр створював його в тяжкі для України часи, коли лівобережна її частина страждала під гнітом Російського самодержавства, а правобережна належала Австро-угорській імперії. М. Скорик звернувся до поеми І. Франка наприкінці XX ст., а завершив оперу на початку XXI. Знову – порубіжжя епох, тільки сто років поспіль. Здавалось би, ситуація для українського народу краща – 1991 р. Україна стала незалежною державою. Але ж чому саме в цей час звертається до провідницької поеми І. Франка композитор? Мабуть для того, щоб застерегти від помилок минулого, щоб кожна людина витравлювала з себе раба, щоб справдилось пророцтво поета про майбутнє України: «Та прийде час, і ти огнистим видом засяєш у народів вольних колі...» [229, с.526] Оскільки Пророк є немислимим без народу, в опері М. Скорика «Мойсей» значне місце належить хоровим сценам.

Опера складається з прологу, епілогу та двох дій¹³. Розпочинає оперу, за Л. Кияновською, «лейтмотив кайданів». Ця тема, з одного боку дійсно нагадує брязкіт кайданів завдяки безкінечному акордовому *ostinato*. З іншого – висхідна мелодична лінія створює відчуття тяжкої ходи людей, що піднімаються вгору. Виникають паралелі – стражденна хода на Голгофу. Драматичний монолог-звернення Поета «Народе мій» чотири рази «перемежає» хор реплікою «Невже?», першим ключовим словом Прологу. У зв'язку з тим, що це слово спочатку звучить у соліста на *f*, а потім вже у хорі, при чому у перших двох випадках, луною у чоловічої групи, а потім – у жіночої на *mf*, драматургічна функція хорового чинника у цій сцені – відлуння. Наступні дві запитальні репліки мішаного хору на *f* мають функцію підсилення думки Поета. Надалі, *ritu mosso* [ц. 4] монолог переростає у

¹³ Аналіз хорових сцен здійснено за клавіром опери – К. : Муз. Україна, 2006.

діалог, учасники якого Поет і народ. На тлі акордової ходи-пульсації, що продовжує свій «шлях», хоровий хорал підсилює думку свого керманича.

Поступово розпочинається просвітлення народної свідомості, яка наповнюється духовним струмом, що йде від Поета-пророка. Поступово у все більш схвильовані репліки хору проникають інтонації лейтмотиву кайданів, відбувається динамічне нагнітання, що призводить до потужного хорового висновку – «Задарма!» (друге ключове слово Прологу). Але це ще не кульмінація, бо думку хору підхоплює Поет (ц. 5, *piu mosso*), і на його запитання: «Задарма?», у хору немає відповіді. Йому лишається тільки у розпачі повторити це питання. Але Поет не хоче змиритися, йому потрібна відповідь, і тому він знову озвучує це питання на новому витку розвитку (ц. 6), де йдеться про пісню, у якій «жалощі кохання, надій і втіхи світляная смуга?». І у відчаї сам заперечує: «О, ні!». Це заперечення луною підхоплює хор (ц. 7).

На тлі «бурхливої» оркестрової партії народ продовжує розвивати ідеї Поета-пророка і третім ключовим словом стає «Вірю!». Єдність Поета і народу підкреслена дублюванням його партії тенорами і сопрано у хорі та скрипками в оркестрі, силабічним типом мовлення всього хорового масиву, властиве християнському «Вірую». Новий етап розвитку демонструє розшарування схвильованого народу (ц. 8, *agitato*), що намагається самотійно знайти вихід із жахливої ситуації. Застосовуючи імітаційну поліфонію композитор зримо малює картину кипіння емоцій збуреного натовпу. І в кульмінації Поет приєднується до народу (ц. 9), підтримуючи його: «О, якби пісню вдать <...> , що міліони порива з собою».

Кульмінаційну вершину знаменує поява нового ключового слова-мрії «Якби!..». Перший раз його в єдиному пориві на *fff*, *pesante* озвучують Поет й потужні акорди хору і оркестру. Та за другим разом динаміка стихає, з'являється відчуття невпевненості, й останній, третій раз, це ключове слово звучить тільки у Поета, приречено, безнадійно. Двотактова зв'язка на органному пункті (*ritard.*) підводить до динамічної репризи (ц. 11, *Tempo I*).

Знову чути «брязкіт кайданів», і у розпачі Поет зрікається боротьби: «не нам провадити тебе до бою». Але оркестр ніби продовжує партію Поета і лейтмотив кайданів, поступово прискорюючись, крещендуючи, трансформуючись, злинає угору (ц. 13). Після змістової фермати, демонструючи граничну єдність – унісон Поета, Хору й оркестру – звучать слова віри в майбутню велич вільного народу. Поступово відбувається нашарування фактури, спочатку в оркестрі, згодом при динамічному зростанні – у хорі. У коді (ц. 14) Хор – просвітлений народ – стає пророком власної долі, а Поет, як заклинання, тричі повторює останні ключові слова Прологу «Прийми ж сей дар!». Могутнє поєднання хорового й оркестрового масивів досягає апогею (тт. 167-168).

Генеральна кульмінація Прологу складається з трьох фаз. Перша – *tutti* хору й оркестру, *fff*, *ritenuto* («твоєму генію»), друга – тиха кульмінація, коли думку Поета продовжує народ («Мій скромний дар весільний»). Остаточну «крапку» в напруженму розвитку Прологу ставить оркестр, де лейтмотив кайданів звучить міцно, з кожним тактом піднімаючись угору, підсилюючи звучність до *fff* і останніх різких акордів *sf*. Таким чином відбувається переосмислення стражденної ходи на Голгофу в сходження до Волі. Ключові слова Прологу відображають духовну еволюцію Хору-народу – від запитання «Невже?» через відчай «Задарма!», надію «Вірю!», мрії «Якби!» до впевненості, що прийде час величі й волі. Хоровий пролог являє собою «згусток» всієї концепції майбутньої дії опери, духовного подвигу її героя.

Контрастом до Прологу виступає початок першої дії – любовна сцена Єгошуа і Лії (№ 1) та хор дітей «Ми будуєм дім» (№ 2), що нагадує дитячі лічилки. Закладений у Пролозі принцип провіщання ключових слів отримує тут подальший розвиток. Новий дім як новий світ, адже виросло нове покоління, що не знає рабства і в змозі розбудувати вільне життя. Імітації в хорі створюють ілюзію дитячої гри і ось вже суперечка – у кого кращий дім – призвела до бійки.

Поява Авірона і заколотників (№ 3) стає контрастом до дитячих

забавок: «Цить, малі! Набрались пророцьких слів!». Отже, пророцька функція дитячого хору очевидна. Але діти не зважають на Авірона і продовжують «будівництво»: «На піску, на піску», не звертаючи уваги на його злі репліки *ostinato*. Заколотники («Цить, малі!») грізним унісоном мішаного хору примушують замовкнути дітей. Тут при наявності номерної структури відчутний наскрізний розвиток за рахунок безперервності переходу одного номеру до іншого та хорової лінії дитячого хору. Мішаний хор заколотників продовжує розвиток образу непросвітленого народу («Набрехали пророки!») з Прологу. І ключовим словом тут стає запитальне «Доки?». У діалозі з Авіроном це слово, тричі повторене в партії хору, з кожним разом стає все напруженішим, призводячи до кульмінації (т. 102).

Оркестровий унісон, як дзвін, що затихає, готує вступ другого хору – прибічників Мойсея та Лії й Єгошуа («Там за горою синіє Йордан»). За принципом корінного контрасту цей хор звучить просвітлено у єдності з солістами, мелодична лінія його проста, невибаглива – це лейтмотив Землі обітованої, образ якої вимальовується у свідомості тих, хто примкнув до Пророка. Але заколотники на заклики прибічників Мойсея «Отже, йдемо в похід!» знаходять все нові відмовки. Протистояння, що знаходить вираз у двохорності, стає більш напруженим. Прибічники Мойсея намагаються умовити заколотників – знову повертається лейтмотив Землі обітованої, але в його простір весь час вриваються грубі окрики заколотників. Навіть нагадування про Божий наказ і гнів Єгови не спиняють Авірона й заколотників, що наказують Датану зачитати їх ухвалу (№ 5). Таким чином, у хоровому компоненті опери відбувається протистояння двох світоглядів, віри й зневіри.

Кожен наступний номер опери йде *attacca*, що сприяє безперервному наскрізному розвитку хорової драматургії твору. Слова Датана про побиття камінням того, хто вдає з себе пророка, знаходять відгук у заколотників, і, повторюючи інтонаційний «блок» останньої репліки соліста, хор чотири рази повторює «І побитий камінням!». Застосування напруженої тріольної

ритмоформули, єдність хору заколотників та дуету Авірона й Датана, що активно підбурюють їх, призводить до дії – заколотники хапають каміння.

Поява Мойсея (№ 6 другої картини) – це вододіл оперної дії. Його монолог, а потім й розповідь-казка про майбутню долю гебрейського народу, є квінтесенцією художньої ідеї всього твору. Хор прибічників, Лія та Єгошуа підхоплюють думку Мойсея, демонструючи єдність просвітленого народу і його Пророка (тема в унісонному викладі звучить у низькому регістрі альтів і басів, а сопрано й альти *mormorando* другим планом здійснюють їх підтримку). Останні слова з казки: «Здобуватиму поле для вас, хоч самому не треба, і стелитися буду внизу, ви ж буяйте до неба!» із захопленням підтримує хор прибічників Мойсея разом з Лією та Єгошуа. Могутній вокалізм мішаного хору сприяє кульмінації побудови й підтримці Мойсея. Але ні казка Мойсея, ні наступна її «розшифровка» пророком не переконали заколотників: № 9 є кульмінацією протистояння в розвитку оперно-хорової драматургії.

Конфліктне протистояння двох ідей – жертвовного будування нового життя на незримій батьківщині й руйнівного самозадоволення багатством і владою втілено композитором у розгорнутій оперно-хоровій сцені, що охоплює у процесі наскрізного розвитку цілу низку оперних «номерів». Однак, «номерна» структура тут не стільки «зламає», скільки зберігає своє значення у функції відмірювання етапів розвитку оперно-хорової драматургії. У якості підтримки цього методу створення поліетапної оперно-хорової драматургії протистояння композитором додаються й «ключові слова», пов'язані із лаконічними репліками-закликами. Перша фаза розвитку кульмінації міститься у монологі Авірона за підтримкою репліками хору заколотників, по чергово у чоловічої та жіночої груп хору. Друга фаза – осміяння пророка хором на звуках розкладеного зменшеного септакорду, (партії хору ланцюжком від сопрано до басів підхоплюють одна одну). Ще більш глумливого характеру набуває звучання хору після сповненої гідності відповіді Мойсея – осміяння відбувається по чергово жіночою й чоловічою

групами хору. Принизливого характеру надає йому інтервальне співвідношення в малу та велику септими між партіями хору. Сцена побиття камінням – протистояння непросвітленого народу, його опір Мойсею, нагадує за своїм складом хори – *turbo* з «Passion» І. С. Баха.

Діалог між Датаном і Мойсеєм стає все більш напруженим (№ 10, 11). Заклик Авірону й Датана «Гей, гебреї! За каміння!», підхоплює хор заколотників. Альти й баси йдуть за мелодичним малюнком партій солістів, а сопрано й тенори по чергово створюють то квартове, то квінтове співвідношення до низьких голосів хору, що разом з ключовими для цієї сцени словами «За каміння! Най загине!» й «колючими» ритмоформулами призводить до рішучих дій заколотників – кульмінації № 11.

Відповідь Мойсея (№ 12) містить ключовий вираз «Горе вам!», але це не прокляття, а біль за нетямущий народ й любов до Ізраїлю. Але заколотникам не потрібен пророк і його любов: вони тричі, із стрибками в мелодії на чисту квінту, велику септиму, та малу нону голосно волають: «Забирайся!» (№ 13)

Поліетапною є наступна оргія, прославляння Золотого Тельця (*Moderato con moto*) – кульмінація помилковості дій та намірів прихильників Авірона. Прославлення відбувається за участю хору заколотників і балету. Якщо в попередній сцені ключовим словом було «забирайся», то в № 13 у хоровій партитурі таким є «Слава Ваалу!», що повторюється вісім разів. Хорова побудова містить два розділи, що майже точно повторюються. Відмінності стосуються оркестровки, що стає більш насиченою та появи наприкінці другого розділу реплік Авірона й Датана, що проголошують новий постулат. Непросвітлений народ підтримує своїх неправедних ватажків, що виявляється в унісонному повторі їх реплік: «Ми підемо на схід!», тобто повернення у рабство. Хибність їх шляху зримо малює поліметрія, застосована композитором між оркестровою та хоровою партіями. Наступне прославлення хором заколотників разом з Авіроном і Датаном Золотого тельця відбувається після повільного танцю (№ 15) й обумовлює повернення до № 16 музичного матеріалу хору з № 13, створюючи інтонаційно-образну

арку. Для підсилення кульмінації до хору заколотників приєдналися їх ватажки.

Розвиток продовжує заключний хоровий поліфонічний епізод, де поступове нашарування хорової фактури (тема звучить спочатку у басів, потім вступають альти, надалі тему підхоплюють тенори і, врешті-решт, сопрано) призводить до кульмінації. За законами арочної драматургії, композитор в хоровому викладі точно відтворює тему, що звучала в оркестрі й розпочинала оргію – прославу Золотого тельця. Кульмінаційну «крапку» в розвитку ставлять могутні хорові «колони»-постулати: «Багатство і власть!». Низка «пустих» квінт хорового масиву призводить до трьох коротких заключних реплік «Слава!». Отже, віра заколотників у те, що Ваал надасть їм багатства і влади, прославлення Золотого тельця є головними ідеями хору непросвітленого народу.

Оперно-хорова драматургія першої дії має наскрізний розвиток від картини будівництва нового дому – нового вільного світу, через сцену побиття камінням до прославлення Золотого тельця. У центрі оперно-хорової дії – протистояння двох релігій, двох типів світосприйняття – прибічників пророка Мойсея і заколотників на чолі з Авіроном й Датаном. Але фінальний триумф заколотників є тимчасовою перемогою неправого світу.

Другу дію розпочинає монолог Мойсея «Обгорнула мене самота» (№ 17). Дійсно, надалі пророк лишається сам на сам зі своїми думками, переживаннями, видіннями. Драматургічні функції хорового чинника різноманітні. По-перше, це створення нонперсифікованих образів («невидимі» хори – голоси пустелі). По-друге, як і в Пролозі, одним із героїв оперної дії стає Хор. По-третє – уособлення голосу Єгови. В четверте, це створення у фіналі образу просвітленого народу. Хоровий Епілог має пророцький зміст-функцію, де народ разом з Поетом, Лією та Єгошуа стверджують час торжества рідної країни.

Монолог Мойсея заступає сцена спокуси, у якій зберігається принцип наскрізного розвитку оперно-хорової драматургії, спираючись на ключові

слова. Але у сцені спокуси композитором додається ще один драматургічний прийом, заснований на створенні ефекту хорової луни. Хор голосів пустелі (унісон партії альтів) відлунює останні слова Пророка з навіюванням демона пустелі Азазеля. Точне повторення інтонацій і слів демона спокуси, що завдяки луні, стають ключовими, призводить до сугестивного впливу на Мойсея, який опирається йому, демонструючи незворушну непохитність. Знову й знову Азазель за підтримки незримого хору «гадючими» інтонаціями й підступними словами продовжує «розхитувати» віру Мойсея. Звучність хору спокуси теж урізноманітнюється, поступово стає більш потужною: до унісону альтової партії приєднуються партії сопрано, тенорів, а в заключній побудові – й басів. За рахунок безкінечних секундових інтонацій в тематизмі хору, повторення ключових слів та розмаїття тембрових поєднань відбувається посилення хорової ваги у спокушанні пророка. Важливу роль відіграє і динаміка, що поступово нагнітається: від *p* в початкових репліках альтів, до *f* в двох останніх мішаного складу. Але оскільки функція луни хору голосів пустині залишається незмінною, після більш голосної динаміки відразу наступає її спад.

Але Мойсей непохитний. Звертаючись до Єгови, він молиться і, як наслідок, за ремаркою композитора, «Тінь від нього, у вигляді хреста, падає на сцену». Це – духовна перемога Мойсея, пророцтво наступної жертви в ім'я народу та появи майбутнього Месії, що ствердить християнство. Ніби здалеку, на *pp* чутно лейтмотив кайданів у оркестрі (сходження), а сцену поступово заповнюють люди. Мойсей їх не бачить. Хор спочатку має функції коментатора й, частково, відлуння (в партіях тенорів і сопрано). Спостерігаючи за Мойсеєм, коментуючи його дії, люди поступово починають прозрівати. Саме з цього хору розпочинається просвітлення народу. Молитва Мойсея призвела до звернення народу до Бога, тобто до єдності народної (вперше в опері!) саме в молитві. Ця єдність наочно демонструється у трьох хорових висхідних лініях, що розвиваються секвенційно, з кожним разом набуваючи все більшої динамічної сили. На ключовому слові «заклене», яке

повторюється в хоровому викладі тричі, динаміка досягає *f*, але це ще не межа. Наступна репліка хору «то весь люд і весь край пропаде!» містить ключове слово «пропаде». Саме це слово-відчай звучить у хорі двічі на *ff* і знаменує собою кульмінацію. Оркестрове завершення побудовано на лейтмотиві кайданів, що є обрамленням хору народу, й має функцію змістово-драматичної арки не лише до початку першої дії.

Хоча наступні епізоди оперної дії не містять хорових сцен, вони мають значну роль в обумовленні його майбутньої появи. Четверта картина другої дії опери змальовує новий щабель спокуси Мойсея. На відміну від Азазеля, Дух ніби матері Мойсея Йохаведи більш тонко й підступно, майже не розкриваючи своєї сутності, обплутує пророка. Та й тут Мойсей лишається непохитним. Тоді до Йохаведи приєднується Азазель (№ 23) й вдвох вони малюють страшні картини удаваного майбутнього гебрейського народу. І завагався Мойсей. І вперше з його уст злетіли слова невіри в Бога: «Одурив нас Єгова!». Оркестрове нагнітання (*tutti, fff*), грім передують набатному звучанню голосу Єгови: «За сумнів твій щодо волі моєї». Уособленням гласу Божого є могутній унісон неповного складу мішаного хору (альти, тенори, баси). Але драматургічне навантаження хору не обмежується тільки цією функцією. Пророцтво звучить в останніх рядках: «для страху всім, що рвуться вперед до мети і вмирають на шляху!». № 25 з п'ятої картини твору змальовує бурю, що пориває Мойсея (балетна сцена). Здавалось би, це є розв'язка сюжету. Та композитор вводить новий персонаж – пастуха Симеона (№ 26). Поява у передостанньому номері опери нового персонажу надає дії рис експозиції-початку нового етапу розвитку.

Симеон – то є персонаж над дією. Саме йому композитор доручає зробити висновок: «І безмежна скорбота лягла на затвердле сумління». На тлі інтонацій лейтмотиву кайданів з'являються поодинокі репліки хору: «Де він? Його нема!». Народ ще не розуміє, що майже діставшись Землі обітованої, втратив свого Пророка. Ці розпачливі слова стають ключовими, адже люди врешті-решт починають прозрівати: «Щезло те, без чого жить ніхто з нас не

годний, що давало змисл життєвий, просвітляло і гріло».

Поява лейтмотиву кайданів символізує тут позбавлення народу від духовних оков, його прозріння. Так відбувається народження нової функціональної якості у розвитку наскрізного лейтмотиву-ідеї опери, що є переконливою ознакою наявності оперно-хорового симфонізму.

Раптова зміна темпу (*Presto* після *Moderato marciale funebre*), оркестрової фактури знаменує появу Лії, Єгошуа та натовпу – хору. Це ще одне драматургічно-змістовне «повернення» дії: ті хто закликав до побиття камінням, самі побиті будуть. Наступний діалог солістів й хору – рішучий, дійовий – призводить до фізичного знищення ватажків заколотників: побиття камінням Авірона й повішення Датана. № 28 змальовує збір у похід, під проводом молодих керманічів народних Лії й Єгошуа. Хор-марш з притаманним йому чеканним ритмом, закличними інтонаціями містить ключові слова нового змісту «До походу! До зброї!». Застосовуючи імітації хорових партій та груп, М. Скорик змальовує збудження людей, їх рішучість. Кульмінаційною вершиною стають дві останні репліки хору, оркестру й солістів: одна з них – унісонна «До походу!», друга, заключна – «До бою!» – як вияв незламної рішучості у народі та його керманічів містить стрибок на октаву вверх у партіях Лії, Єгошуа та сопрано і тенорів.

Розвиток оперно-хорової драматургії другої дії пролягає від «незримих» хорів-спокуси через хор-прозріння «Се Мойсей на молитві стоїть» до уособлення гласу Божого «За сумнів твій» і дійових хорових побудов «До походу!». Отже, ціною власного життя Мойсей пробудив у народі самопізнання. Мужності, якої не вистачило одному Мойсею, народу, як соборній особистості, вистачить. Цю ідею стверджує Епілог опери, що прокладає арку до фіналу Прологу. Але якщо у Пролозі містився прообраз пророцтва, то в епілозі концентровано подана картина майбутнього раю, де ключові слова «Та прийде час!» звучать у Лії, Єгошуа, Поета й Хору велично й ствердно.

Логіка хорової драматургії опери М. Скорика «Мойсей» розвивається

за принципом від мороку до світла, від образу непросвітленого народу до ствердження народної самосвідомості. Домінування хорового начала в оперному цілому надає твору рис ораторії. За рахунок хорового чинника створюються образи: Хору як персонажу Прологу та Епілогу, заколотників та прибічників Мойсея, дітей, голосів пустині, гебрейського народу. У відповідності до розвитку драматургії оперного цілого, хоровий чинник отримує наступні функції:

- *носія ключових слів-символів* (Хор з Прологу);
- *персоніфікації ідей* (хори прибічників Мойсея і заколотників);
- *коментатора дії* («Се Мойсей на молитві стоїть», № 20);
- *тла-відлуння* (Хор з Прологу, ц. 2-8);
- *осміяння* (хори заколотників, № 9);
- *спокуси* («незримі» хори голосів пустелі, № 18);
- *дійова* (хор заколотників «За каміння! Най загине!», № 11; хор просвітленого народу «До походу! До зброї!», № 28);
- *пророцтва* (дитячий хор «Ми будуєм дім», Хор з фіналу Прологу),
- *уособлення гласу Божого* («За сумнів твій»: неповний склад мішаного хору: альтова, тенорова і басова партії, № 24);
- *символу духовної еволюції народу* («Се Мойсей на молитві стоїть», № 20; «Де він? Його нема!», № 26; «Де Авірон? Де Датан? Знайти і привести!», № 27; «До походу! До зброї!», № 28; «Та прийде час», Епілог).

Диференціація хору-народу на уособлення ідей темряви і світла сприяє розвитку таких драматургічних функцій хорового чинника в «опері-притчі» [100, с. 8] «Мойсей» М. Скорика як *функції дії та протидії*. Втілення цих функцій створює передумови для реалізації конфліктної оперно-хорової драматургії твору.

Висновки до Розділу 3

Тенденції, що простежуються в українській оперно-хоровій творчості у 80-90 рр. минулого століття, є наслідком тяжіння до внутрішньо-жанрових трансформацій оперного цілого. Поява таких різновидів української опери, як хорова опера а *carrella*, опера-хроніка, опера-ораторія-балет, опера-фантазмагорія сприяла створенню умов для розвитку й оновлення оперно-хорової творчості. Разом з тим, цей період спадкоємно пов'язаний з попереднім і характеризується подальшим розвитком історико-героїчної, лірико-психологічної опери, а також опери-ораторії, опери-балету. До таких жанрів у 80-90 рр. звертались, зокрема, Д. Клебанов («Маївка»), Ю. Мейтус («Марія Волконська»), Л. Колодуб («Незраджена любов»).

Продовжуючи традиції національної класики, сучасні українські композитори обирають кращі зразки як вітчизняної, так і зарубіжної літератури. Основою оперних лібрето стають твори Т. Шевченка (В. Губаренко «Згадайте, братія моя...»), Л. Українки (Л. Матвійчук «Бояриня», О. Костін «Оргія»), М. Гоголя (В. Губаренко «Вій»), І. Франка (М. Скорик «Мойсей»), О. Гончара (О. Білаш «Прапороносці»), А. Малишка (Л. Колодуб «Незраджена любов»).

Для української оперно-хорової творчості 80 – 90 рр. ХХ ст. характерне втілення низки художніх методів, принципів та традицій. Серед принципів, що є властивими вітчизняній оперно-хоровій творчості на сучасному етапі, – ораторіальність (О. Костін «Сулейман і Роксолана», М. Скорик «Мойсей») та сюїтність. (В. Губаренко «Вій», Л. Дичко «Золотослов», О. Костін «Сулейман і Роксолана»). Визначальним методом розвитку оперно-хорового чинника в оперному цілому є метод оперно-хорового симфонізму (Л. Дичко «Золотослов», О. Костін «Сулейман і Роксолана», М. Скорик «Мойсей»).

Продовженням традицій національної оперно-хорової творчості є використання народнопісенного тематизму, що створює інтонаційну основу музичної мови, сприяє створенню характеристик персонажів та розвитку тем-

ідей (Л. Колодуб «Поет», О. Білаш «Прапороносці», І. Ковач «Та, що біжить по хвилях» та ін.).

Оперно-хорова творчість наприкінці ХХ ст. потрібно розглядати не тільки як складову оперного твору, як розосереджену оперно-хорову сюїту, а й як процес драматургічного розвитку. Саме ця якість оперно-хорової драматургії є наявною, зокрема, у хоровій опері а саррелла, жанр якої актуалізувався у сучасній українській культурі: (І. Шамо «Ятранські ігри», Є. Станкович «Цвіт папороті», Л. Дичко «Золотослов»).

Різні за своїм змістом, музичним втіленням, художніми ідеями, принципами оперно-хорової драматургії твори «Вій» В. Губаренка, «Поет» Л. Колодуба, «Золотослов» Л. Дичко, «Сулейман і Роксолана» О. Костіна та «Мойсей» М. Скорика проте, мають спільні методи, принципи організації хорового начала в оперному цілому:

- оперно-хоровий симфонізм та його типи (програмний, епічний, драматичний) як метод розвитку музичної дії;
- лейтмотивна система та принцип узагальнено-тематичних характеристик;
- принципи ораторіальності ораторіальності та сюїтності;
- різноманітні функції хорового чинника (концепційна, філософсько-узагальнена, символічна, формотворча, космологічна, персоніфікаційна та ін.);
- опора на національний ґрунт у поєднанні з сучасною композиторською технікою;
- метро-ритм як фактор збагачення змістовної сутності оперно-хорових сцен.

В оперно-хоровій творчості В. Губаренка, Л. Колодуба, Л. Дичко, О. Костіна, М. Скорика відбуваються процеси переосмислення традицій вітчизняного та світового оперно-хорового мистецтва, в результаті чого відкриваються нові художні перспективи розвитку національної опери.

ВИСНОВКИ

Наведений у дисертації розгляд оперно-хорової творчості як категорії хорознавства та художнього явища дозволяє зробити наступні висновки.

Визначення оперно-хорової творчості з необхідністю вимагало звернення до історії хорознавчої науки, розробку її періодизації.

Першому етапу розвитку сучасного вітчизняного хорознавства (1940-60 рр.) притаманне узагальнення практичного доробку видатних майстрів хорової справи (П. Чеснокова, К. Птиці, К. Пігрова, М. Колесси). *Другий етап* (1961-73 рр.) продемонстрував новий рівень наукового осмислення мистецтва хорового співу (К. Ольхов, О. Перунов, О. Павліщева, С. Казачков, Л. Падалка, В. Краснощокова.). *Третій етап* розвитку вітчизняної хорознавчої науки (1974-89 рр.), представленому працями П. Левандо, К. Ольхова, Л. Пархоменко, В. Матюхіна, В. Живова знаменує початок існування хорознавства як розділу музикознавства, розгалуження на теоретичну, історичну та виконавську гілки.

Новітній, *четвертий етап* розвитку сучасного вітчизняного хорознавства (з 1989 р. до сьогодення) характеризується, з одного боку, подальшим розвитком теоретичної, історичної та виконавської гілок хорознавчої науки (А. Лашенко, В. Живов, С. Казачков, Ю. Калинюк, І. Гулеско, Л. Венедиктов, Л. Бутенко), з іншого – удосконаленням усталеної навчальної дисципліни «Хорознавство» (Т. Смирнова, В. Самарін, І. Заболотний, Т. Кудрявцева, Ю. Кузнецов).

У дисертації надано визначення хорознавства як науки, виявлені проблематика, методи та предмет хорознавчої науки, її складові та категоріальний апарат. Отже, **хорознавство** – наука про буття і становлення хору за типами, видами та формами його художнього втілення у композиторській творчості, виконавській практиці та наукового усвідомлення у процесі історичного розвитку.

Предмет хорознавства – хор – специфікується багаторівнево, по-перше, як вираз індивідуального композиторського мислення, по-друге, як

виконавська система, й, по-третє, як об'єкт наукового пізнання. У дисертації виявлена *проблематика* хорознавства, що включає вивчення періодів його, хорознавства, розвитку; становлення хорового мислення, хорової творчості в її національних, епохальних та індивідуальних проявах; хорового виконавства в його жанрово-стильовому різноманітті. Особливим завданням сучасного хорознавства є розробка його *методології*. Хорознавство залучає до свого обігу філософські, загальнонаукові та спеціально-наукові методи дослідження. Але у межах хорознавства відбувається їх специфікація, яка обумовлюється предметом, структурою й завданнями хорознавчої науки. Серед *методів*, якими має оперувати новітня хорознавча наука, діалектичний, історичний, системний, компаративний, типологічний, а також такі різновиди аналізу як цілісний, жанрово-стильовий, структурно-функціональний, термінологічний та виконавський, що у свою чергу розгалужується на вокально-хоровий, вербальний, аналіз диригентських прийомів та, власне, аналіз репетиційного процесу й публічного виконання.

Сучасне хорознавство вирізняє притаманний йому інтегрований характер, сутність якого полягає у взаємодії історичного, теоретичного й виконавського хорознавства. У дослідженні надані уточнення щодо структури хорознавства та визначений його категоріальний апарат. *Структура* хорознавства, запропонована В. Матюхіним, у дослідженні уточнена і складається з наступних напрямів: історія і теорія композиторської хорової творчості; історія, теорія та психологія хорового виконавства; диригентсько-хорова педагогіка; соціологія хорової культури; менеджмент хорової культури.

Фундаментальною категорією хорознавчої науки є хорова культура. Багатовимірні зв'язки існують між хорознавством і хоровою культурою. Так, з одного боку, хорознавство є часткою хорової культури, з іншого – хорова культура як цілісність є найбільш фундаментальною категорією хорознавства. Хорова культура як система складається з багатьох елементів, серед них – хорознавство. Хорове мистецтво, хорова творчість, хорове

мислення, хорова мова, хоровий жанр, хоровий стиль, хорове виконавство як складові хорової культури у свою чергу мають системний характер утворення, адже складаються з численних елементів.

Серед утворень понятійно-категоріальної системи сучасного хорознавства – складно-складена категорія *оперно-хорової творчості*, виникнення якої є результатом синтезу опери і хору, внаслідок чого відбувається поява третього чинника – оперно-хорової творчості. Категорія оперно-хорової творчості є системною, бо містить такі складові: оперу як художнє ціле та хор як її підсистему.

Оперно-хорова творчість – особливий різновид 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.

У дисертації розроблена структура категорії оперно-хорова творчість, яка складається з *оперно-хорової драматургії, оперно-хорового симфонізму, оперно-хорової сюїти, оперно-хорового виконавства*. Ці поняття ґрунтуються на синтезі опери та хору як компоненту синтетичного жанру, що надало можливість виявити зв'язки між елементами понятійної системи категорії оперно-хорова творчість, які корегуються наявністю оперно-хорової субстанції в кожному з понять.

Оперно-хорова драматургія – система виражальних хорових засобів і прийомів втілення музично-сценічної дії в опері.

Оперно-хоровий симфонізм – метод наскрізного розвитку музично-сценічної дії синтетично організованого твору засобами хорового співу, який охоплює композиційний та змістовий рівні.

Оперно-хорова сюїта – розосереджений та концентрований цикл хорів у опері, що підкоряється загальному розвитку художнього цілого й об'єднується однією з сюжетних ліній твору.

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

Оперно-хорова творчість є художньою 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**.

Оперно-хорова творчість українських композиторів другої половини ХХ ст. успадковує й оновлює традиції, що були властиві оперно-хоровому доробку попередніх поколінь, перш за все М. Лисенка, Д. Січинського, Б. Лятошинського, М. Вериківського. Виходячи з матеріалу дослідження, критеріями періодизації оперно-хорової творчості вітчизняних композиторів визначеної доби слід вважати: зміни у соціально-політичному житті та розвиток історико-художніх процесів другої половини ХХ ст. Це дозволило виокремити два періоди: перший – 1950-1970 рр., другий – 1980-1990 рр.

Для сучасної вітчизняної оперно-хорової творчості є властивим: *багатожанровість хорових сцен, конфлікт засобами хору, узагальнення через жанр, індивідуалізація хорового компонента, урізноманітнення драматургічних функцій хорового чинника, загальний динамізм історично-художнього розвитку*.

В оперно-хоровій творчості українських композиторів другої половини ХХ століття відбувається актуалізація та розвиток:

- принципу ораторіальності, що іманентно властивий українській

опері («Тарас Шевченко» Г. Майбороди);

- принципу оперно-хорової сюїтності («Сулейман і Роксолана» О. Костіна);
- методу оперно-хорового симфонізму («Богдан Хмельницький» К. Данькевича);
- принципу метаморфози хорового чинника («Мойсей» М. Скорика).

Жанрове розмаїття оперно-хорової творчості українських композиторів другої половини ХХ ст. охоплює діапазон від історичного спрямування до ліричного з утворенням нового жанрового різновиду – *хорової опери а cappella*. Оперно-хоровій творчості визначеного періоду притаманний динамізм історико-художнього розвитку.

Аналіз опер «Богдан Хмельницький» К. Данькевича, «Лісова пісня» В. Кирейка, «Тарас Шевченко» Г. Майбороди, «У неділю рано» («Туркиня») В. Кирейка, «Ярослав Мудрий» Г. Майбороди, «Вій» В. Губаренка, «Поет» Л. Колодуба, «Золотослов» Л. Дичко, «Сулейман і Роксолана» О. Костіна та «Мойсей» М. Скорика, здійснений у дисертації, дозволив дійти висновку щодо загальних властивостей оперно-хорової творчості як художнього явища другої половини ХХ століття. В працях вітчизняних музикознавців Л. Архимович, В. Рожка, М. Гордійчука, О. Батовської, Л. Бутенка визначаються основні драматургічної функції хорових сцен, серед яких фонова (пасивний і активний види), колористична, репрезентативна, внутрішньо-емоційна, «внутрішній» голос героя, дійова, динамічна, залаштункові хори та різновиди комбінацій драматургічних функцій. Однак, поза увагою дослідників лишилися декілька наукових підходів до класифікації хорового чинника в сучасній опері. Серед таких підходів необхідно відзначити наступні:

- за родами мистецтв або за типами драматургії – епічний, ліричний та драматичний хори (відповідно, «Ой, на Івана Купала» з опери В. Губаренка «Вій», «Ніч над полонинами» з опери В. Кирейка «У

неділю рано...» та «Чорна вість» з опери О. Костіна «Сулейман і Роксолана»);

- *за жанрами*, де, зокрема, первісні – пісня, марш, танець (пісня Кривоноса з хором «За нездольну Україну» з опери К. Данькевича «Богдан Хмельницький», марш «До походу! До зброї!» з опери М.Скорика «Мойсей», танцювальний перший розділ хору «Вербовая дощечка» з опери О. Костіна «Сулейман і Роксолана»);
- *за належністю* до тієї чи іншої сюжетної лінії –циганська та українські обрядові хорові сюїти з опери В. Кирейка. «У неділю рано...»;
- *за тембровими* ознаками у поєднанні з реалізацією акторських, ширше вокально-сценічних завдань (чоловічий хор – це і турецький народ, і козаки, і яничари, і парубки, і дільчизи, і євнухи, і українські невольники в опері О. Костіна «Сулейман і Роксолана»);
- *за місцезнаходженням* (сценічні та поза-сценічні хори);
- *за символічною функцією* («Солдатушки» з опери Г. Майбороди «Тарас Шевченко»);
- *за лейтмотивним* функціональним навантаженням хорового чинника, що сприяє наскрізній дії оперного цілого і запровадженню оперно-хорового симфонізму («Чорна вість» з опери О. Костіна «Сулейман і Роксолана»);
- *за наявністю метаморфоз* хорового начала протягом оперної дії, коли здійснюється перехід від одного типу драматургії до іншого (хори з першої картини опери М. Скорика «Мойсей»), або від однієї функції до іншої («Чорна вість» з опери О. Костіна «Сулейман і Роксолана»).

Узагальнюючим рівнем класифікації хорового чинника в операх «Вій» В. Губаренка, «Поет» Л. Колодуба, «Сулейман і Роксолана» О. Костіна є *поліфункціональний*, де відбувається синтетичне поєднання рівнів класифікації як протягом оперного цілого, так і в масштабах однієї сцени.

Крім того, наведений аналіз хорових сцен з оперних творів дозволив додати до існуючої у вітчизняному хорознавстві типології оперно-хорових

функцій наступні:

- *змісто- та формоутворюючу* (хорова інтродукція, реквієм та фінал з опери Г. Майбороди «Тарас Шевченко»);
- *концепційну* (хорова опера а caprella Л. Дичко «Золотослов»);
- *філософсько-узагальнюючу* (хор «Да заболело тело бурсацкое» з опери В. Губаренка «Вій»);
- *психологічного портрету героя* («Ave Maria» з опери О. Костіна «Сулейман і Роксолана»);
- *спокуси* (хори голосів пустелі з опери М. Скорика «Мойсей»);
- *персоніфікаційну* (Марище з опери В. Кирейка «Лісова пісня»);
- *катарсичну* (епілог опери Л. Колодуба «Поет»);
- *молитовну* (реквієм з опери Г. Майбороди «Ярослав Мудрий»);
- *пророцьку* (пролог опери М. Скорика «Мойсей»)
- *космологічну* (Л. Дичко «Золотослов»)

Наданий у дисертації оперно-хоровий доробок К. Данькевича, В. Кирейка, Г. Майбороди, В. Губаренка, Л. Колодуба, Л. Дичко, О. Костіна, М. Скорика, розглянутий у контексті національної культури, знаходиться на чолі духовно-провіденційних, стилеутворюючих та формотворчих мистецьких процесів другої половини XX – початку XXI ст. і має отримати подальше вивчення та осмислення.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Акулов Е. А. Оперная музыка и сценическое действие / Е. А. Акулов. — М. : Всерос. театр. общ-во, 1978. — 455 с.
2. Андрос Н. Українська хорова література (рад. період) [навч. посібник] [Т.] I / Н. Андрос, В. Дженков, Н. Семененко. — К. : Муз. Україна, 1985. — 100 с.
3. Арановский М. Г. Мышление. язык, семантика / М. Г. Арановский // Проблемы музыкального мышления : сб. статей / Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии ; [сост. и ред. М. Г. Арановского]. — М., 1974. — С. 90–128.
4. Арановский М. Г. Симфонические искания. Проблема жанра симфонии в советской музыке 1960-1975 годов / М. Г. Арановский. — Л. : Сов. композитор, 1979 — 287 с.
5. Архимович Л. Виталий Кирейко / Л. Архимович. — М. : Сов. композитор, 1958. — 10 с.
6. Архимович Л. Мейтус Ю. Очерк жизни и творчества / Л. Архимович, И. Мамчур ; [рец. М. Р. Черкашина-Губаренко]. — М. : Сов. композитор, 1983. — 136 с.
7. Архімович Л. Микола Віталійович Лисенко. Життя і творчість / Л. Архимович, М. Гордійчук. — К. : Мистецтво, 1963. — 354 с.
8. Архімович Л. Українська класична опера. Історичний нарис / Л. Архимович; заг. ред. В. Довженка. — К. : Мистецтво, 1957. — 311 с.
9. Архімович Л. Оперна шевченкіана / Л. Архімович // Музика. — 1984. — № 1. — С. 11–13.
10. Архімович Л. Б. Шляхи розвитку української радянської опери / Л. Б. Архімович. — К. : Муз. Україна, 1970. — 376 с.
11. Асафьев Б. О симфонической и камерной музыке / Б. Асафьев. — Л. : Музыка, 1981. — 216 с.

12. Асафьев Б. О хоровом искусстве / Б. Асафьев. — Л. : Музыка, 1980. — 215 с.
13. Асафьев Б. Об опере / Б. Асафьев. — Л. : Музыка, 1985. — 334 с.
14. Асафьев Б. О музыке Чайковского / Б. Асафьев. — Л. : Музыка, 1972. — 376 с.
15. Батовська О. М. Специфічні особливості хорових сцен в драматургії опери-балету «Вій» В. Губаренка. / О. М. Батовська // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв : зб. наук. праць / Акад. мистецтв України ; [ред. кол. А. В. Чебікін (гол. ред.)]. — Харків., 2003. — № 3. — С. 19–29.
16. Батовська О. Концептуальна функція хору в жанровій системі опер В. Губаренко (на прикладі опери-балету «Вій») / О. Батовська // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. праць / Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського ; [ред. Л. В. Шаповалова, О. Г. Рощенко, Є. Т. Русабров].— Харків, 2004. — Вип. 13. — С. 326–335.
17. Батовська О. М. Драматургія хорових сцен в операх В. Губаренка (на прикладі «Загибель ескадри», «Пам'ятай мене», «Вій», «Згадайте, братія моя...») : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / О. М. Батовська. — Одеса, 2005. — 16 с.
18. Белик Н. А. Вопросы специфики работы оперного хормейстера (в помощь студентам V курсов дирижерско-хоровых факультетов музыкальных вузов) / Н. А. Белик // Проблемы взаимодействия музыкальной науки и учебного процесса : сб. ст. / Харк. ин-т искусств им. И. П. Котляревського. — Харьков, 1994. — С. 1–4.
19. Белик Н. А. Вопросы драматургии и композиционной структуры оперы В. Губаренко «Гибель эскадры» / Н. А. Белик // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук.

- праць / Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського ; [за ред. Н. Є. Гребенюк]. — Харків, 1996.— Вип. 4. — С. 1–6.
20. Бенч-Шокало О. Український хоровий спів. Актуалізація звичаєвої традиції : навч. посібник / О. Бенч-Шокало. — К. : Ред. журн. «Український світ», 2002. — 440 с.
 21. Белік Н. А. Про драматургічну роль хорів у операх українських композиторів 60-70-х років / Н. А. Белік // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. праць / Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. — Харків, 1999. — Вип. 3. — С. 8–12.
 22. Белік Н. А. Оперно-хорова творчість українських композиторів 80-90 -х років ХХ ст. : навч. посібник / Н. А. Белік. — Х. : Крок, 2003. — 208 с.
 23. Белік Н. А. Хорова творчість а саррелла В. Кирейка / Н. А. Белік // Розвиток інноваційних процесів у навчально-виховних закладах : зб. наук. праць / Луганськ. держ. ін-т культ. і мистецтв ; Обл. метод. каб. учб закл. культ. і мистецтва ; [за заг. ред. В. Л. Філіпова]. — Харків, 2003. — Ч. I : Мистецтвознавство. — С. 15–23. — (Проблеми сучасності: культура, мистецтво, педагогіка).
 24. Белік Н. А. Оперна-хорова творчість Левка Колодуба / Н. А. Белік // Науковий вісник : [збірник] / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського ; [упоряд. О. І. Котляревська]. — К., 2006. — Вип. 50 : Левко Колодуб: сторінки творчості (статті, дослідження, спогади). — С. 82–95.
 25. Белік-Золотарьова Н. А. Майстри кафедри хорového диригування (До 90-річчя Харківського державного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського) / Н. А. Белік-Золотарьова // Мистецькі обрії ' 2008 : [збірник] / Ін-т проблем сучасного мистецтва ; [наук. кер. теми і гол. наук. ред. І. Д. Безгін ; ред.-упоряд. В. А. Щербак ; ред.

- О. Г. Бросаліна та ін.]. — К., 2008. — Вип. 1(10) : Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки. — С. 117–122.
26. Белік-Золотарьова Н. А. Постать митця в часопросторі хорових сцен опери Л. Колодуба «Поет» / Н. А. Белік-Золотарьова // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. праць / Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського ; [ред. та упоряд. Л. В. Шаповалова]. — Харків, 2009. — Вип. 24. — С. 97–104.
 27. Белік-Золотарьова Н. А. Хорові сцени опери «Сулейман і Роксолана» О. Костіна як художній універсум / Н. А. Белік-Золотарьова // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. праць / Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського ; [ред. та упоряд. Л. В. Шаповалова]. — Харків, 2009. — Вип. 25. — С. 247–257.
 28. Белік-Золотарьова Н. А. Оперно-хорова творчість у понятійній системі сучасного вітчизняного хорознавства / Н. А. Белік-Золотарьова // Проблеми сучасності: культура, мистецтво, педагогіка : зб. наук. праць / Луганськ. держ. ін-т культ. і мистецтв ; [заг. ред. В. Л. Філіппова]. — Луганськ, 2010. — Вип. 13. — С. 97–107.
 29. Белік-Золотарьова Н. А. Оперно-хорова творчість як категорія сучасного вітчизняного хорознавства / Н. А. Белік-Золотарьова // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті : зб. наук. праць / Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв ; ред. кол.: В. Я. Даниленко (гол. ред.) [та ін.]. — Харків, 2010. — Вип. 3. — С. 11–18.
 30. Беляев И. И. Проблемы интерпретации народно-хоровых сцен в украинской советской историко-патриотической опере : автореф. дис. на соискание учен. степени канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / И. И. Беляев. — К., 1989. — 18 с.
 31. Беляев І. Функція хору в драматургії опери / І. Беляев // Музика. — 1987. — № 1(січень-лютий). — С. 19–22.

32. Бобровский В. К вопросу о драматургии музыкальной формы / В. Бобровский // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров : сб. ст. / [сост. Л. Г. Раппопорт ; общ. ред. А. Н. Сохора и Ю. Н. Холопова. — М., 1971. — С. 26–64.
33. Бобровский В. О переменности функций музыкальной формы / В. Бобровский. — М., 1970. — 228 с.
34. Бурбан М. Українське хорове виконавство. Ч. 1. Хори / М Бурбан. — Дрогобич : Вимір, 2005 — 298 с. — Бібліогр. : с 288–295.
35. Бутенко Л. М. Оперно-хорове виконавство / Л. М. Бутенко. — Одеса : ОДМА, 2002. — 266 с.
36. Бутенко Л. Функція хору в драматургії сучасного оперного спектаклю : автореф. дис. на здобуття наук ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Л. Бутенко. — К., 2001. — 16 с.
37. Бутук А. Левко Колодуб: деякі риси творчого портрету / А. Бутук // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки, теорії та практики освіти : зб. наук. праць / Харк. держ. ін.-т мистецтв ім. І. П. Котляревського ; [за ред. Н. Є. Гребенюк]. — Х., 2001.— Вип. 6. — С. 78–83.
38. Вагнер Р. Опера и драма // Избранные работы / Рихард Вагнер. — М., 1978. — С. 262– 493.
39. Васильев В. Работа хормейстера над текущим репертуаром / В. Васильев // Музыкальная академия. — 1995. — №2. — С. 83–91.
40. Венедиктов Л. Академик оперного искусства / Л. Венедиктов // Вениамин Тольба. Портрет дирижера в воспоминаниях современников. К 100-летию со дня рождения / сост. В. В. Тольба. — Нежин, 2009. — С. 150–161.
41. Вольф В. К проблеме идейной эволюции Рихарда Вагнера / В. Вольф ; пер. с нем. Ал. В. Михайлова. З. С. Пышновской // Рихард Вагнер : сб. статей / [ред.-сост. Л. В. Полякова]. — М., 1987. — С. 42–76.

42. Вопросы оперной драматургии : сб. ст / сост. и общ. ред. Ю. Н. Тюлина — М. : Музыка, 1975. — 315 с.
43. Гнатив Т. В. Фемелиди и вопросы становления украинской советской оперы и балета в 20-е годы : автореф. дис. на соискание учен. степени канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Т. Гнатив. — К., 1971. — 23 с.
44. Годлевская М. М. Творчество музыкальное / М. М. Годлевская // Муз. энциклопедия : в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. — М., 1981. — Т. 5. — Стб. 469.
45. Гозенпуд А. Н. Опера драматургія Чайковського. Нариси / А. Н. Гозенпуд. — К. : Мистецтво, 1940. — 145 с.
46. Гозулова Н. Про перетворення особливостей ораторської мови в українській героїко-епічній опері: (на матеріалі опери «Загибель ескадри») / Н. Гозулова // Українське музикознавство (респуб. міжвід. наук.-метод. зб.) ; [ред. кол.: Н. О. Герасимова-Персидська та ін.]. — К., 1980. — [Вип.] 15. — С. 60–70.
47. Головинский Г. Композитор и фольклор. Из опыта мастеров XIX-XX веков: Очерки / Г. Головинский. — М., 1981. — 279 с.
48. Гордійчук М. Георгій Іларіонович Майборода / М. Гордійчук. — К. : Мистецтво, 1963. — 106 с.
49. Гордійчук М. Леся Дичко / М. Гордійчук. — К. : Муз. Україна, 1978. — 77 с.
50. Гордійчук М. Музика і час / М. Гордійчук. — К. : Муз. Україна, 1984. — 326 с.
51. Гордійчук М. На музичних дорогах: Статті та рецензії / М. Гордійчук. — К. : Муз. Україна, 1973. — 303 с.
52. Гордійчук М. Українська радянська музика / М. Гордійчук. — К. : Держвидав. образ. мистецтва і муз. літ. УРСР, 1960. — 192 с.
53. Горович Б. Оперный театр / Б. Горович. — Л., 1984. — 224 с.

54. Горюхина Н. А. Основные черты украинской хоровой классической музыки и их развитие в хоровом творчестве украинских советских композиторов: автореф. дис. на соискание учен. степени канд. искусствоведения : 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Н. А. Горюхина. — К., 1956. — 18 с.
55. Грум-Гржимайло Г. Музыка и драма / Г. Грум-Гржимайло. — М., 1975. — 48 с.
56. Грушевський М. Про батька козацького Богдана Хмельницького / Михайло Грушевський. — Дніпропетровськ : Січ, 1993. — 54,[1] с.
57. Губаренко В. А тепер «Вій» / В. Губаренко // Культура і життя. — 1981, 5 квітня.
58. Губаренко В. Авторы рассказывают. Великой Отечественной войне посвящается / В. Губаренко // Советская музыка. — 1980. — № 6. — С. 126–127.
59. Губаренко В. Высокая ответственность / В. Губаренко // Советская музыка. — 1972. — № 9. — С. 136.
60. Губаренко В. Києву присвячую: (Опера-балет «Вій») / В. Губаренко // Музика. — 1982. — № 2. — С. 4–5.
61. Губаренко В. Опомніться, будьте людьми... / В. Губаренко // Музыкальная академия. — 1982. — № 2. — С. 44–45.
62. Гулеско И. Хоровая литература. Новые жанрово-стилевые процессы в хоровой музыке 60-80-х годов : учеб. пособие / И. Гулеско. — Харьков : ХГИК, 1991. — 40 с.
63. Гулеско І. І. Сучасна хорова Шевченкіана (в європейському контексті) / І. Гулеско // Теоретичні та практичні питання культурології : зб. наук. статей / Мелітопол. держ. пед. ун-т. ім. Б. Хмельницького. — Мелітополь, 2002. — Вип. 13. — С. 3–16.
64. Гулеско І. І. Національний хоровий стиль: навч. посібник / Харк. держ. ін-т культури. — Харків : ХДАК, 1994. — 107 с.

65. Гуренко Е. Г. Проблемы художественной интерпретации : (филос. анализ) / Е. Г. Гуренко. — Новосибирск : Наука, Сиб. отд-ние, 1982 — 256 с.
66. Гусарчук Т. До проблеми індивідуально-особистісного в хоровій творчості Лесі Дичко / Т. Гусарчук // Науковий вісник : зб. ст. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського ; [ред.-упоряд. О. В. Верба]. — К., 2002. — Вип. 19, кн. 3 : Леся Дичко: грані творчості. — С. 13–40.
67. Давидов М. А. Виконавське музикознавство : енцикл. довідник : посібник для вищ. навч. закл. / М. А. Давидов. — К. : Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського, 2010. — 400 с. — Бібліогр.: с. 369–380.
68. Данькевич К. Богдан Хмельницький : опера на 3 дії : [Програма опери] / Муз. версія фіналу опери Є. Станковича ; лібр. В. Василевської та О. Корнійчука. — Донецьк : Донец. акад. держ. театр опери та балету ім. А. Б. Солов'яненка, [2005]. — [8] с.
69. Дмитриевский В. А. Хороведение и управление хором. Элементарный курс : [учеб. пособие] / В. А. Дмитриевский. — М. ; Л. : Музгиз, 1948. — 107 с.
70. Драч І. С. Композитор Віталій Губаренко: формула індивідуальності / І. С. Драч ; [ред. Л. А. Гнатюк] : монографія. — Суми : Сум. держ. пед. ун-т ім. А. С. Макаренка, 2002. — 228 с.
71. Драч И. С. Новое прочтение Шевченко / И. С. Драч // Музыкальная академия. — 1998. — № 1. — С. 33–39.
72. Драч І. С. Складові індивідуальності / І. С. Драч // Музика.— 1999. — № 3. — С. 2–4.
73. Друскин М. Вопросы музыкальной драматургии оперы. На материале классического наследия / М. Друскин ; [общ. ред. Ю. В. Келдыша]. — Л. : Музгиз, 1952. — 344 с.

74. Ержемский Г. Л. Психология дирижирования. Некоторые вопросы исполнительства и творческого взаимодействия дирижера с музыкальным коллективом / Г. Л. Ержемский. — М. : Музыка, 1988. — 79 с.
75. Ефремова Л. Опера молодого композитора / Л. Ефремова // Советская музыка. — 1959. — № 8. — С. 32–41.
76. Єфремова Л. «Лісова пісня» опера В. Корейка / Л. Єфремова. — К. : Мистецтво, 1965. — 49, [1] с.
77. Живов В. Л. Исполнительский анализ хорового произведения : [методическое пособие] / В. Л. Живов. — М. : Музыка, 1987. — 93, [2] с. — (Вопросы истории, теории, методики).
78. Живов В. Л. Хоровое исполнительство: Теория. Методика. Практика : учеб. пособие / В. Л. Живов. — М. : Владос, 2003. — 272 с. — (Учебное пособие для вузов).
79. Заболотний. І. П. Основи хорознавства : навч. посібник / І. П. Заболотний. — Суми : Мрія-1, 2006. — 179 с.
80. Загайкевич М. Иван Франко і українська музика / М. Загайкевич. — К. : Держвидав. образотв. мистецтва і муз. літ. УРСР, 1958. — 121 с.
81. Загайкевич М. Л. Колодуб / М. Загайкевич. — К. : Муз.Україна, 1973. — 58 с.
82. Загайкевич М. Революції присвячено / М. Загайкевич // Музика. — 1977. — № 5. — С. 20–21.
83. Задерацкий В. О некоторых новых стилевых тенденциях в композиторском творчестве 60-70-х годов / В. Задерацкий // Музыкальная культура Украинской ССР : сб. ст. / [сост. Е. Алексеенко, Й. Ляшенко ; отв. ред. И. Ляшенко]. — М., 1979. — С. 416–451.
84. Зенкин К. В. Симфонические этюды / К. В. Зенкин // Музыка в пространстве культуры: Избранные статьи / К. А. Жабинский,

- К. В. Зенкин ; [ред.-корректор А. Жабинский]. — Ростов н/Д., 2005. — Вып. 3. — С. 17–81.
85. Зинкевич Е. Георгий Майборода / Е. Зинкевич. — К. : Муз. Украина, 1983. — 70, [1] с. — (Творческие портреты украинских композиторов).
 86. Зинкевич Е. На юбилейных вечерах Л. Н. Колодуба // Советская музыка. — 1981. — № 5. — С. 138–139.
 87. Зинкевич Е. Симфонические гиперболы. О музыке Евгения Станковича / Е. Зинкевич. — Сумы, 1999. — 252 с.
 88. Иванова І. Л. Історія опери: Західна Європа. XVII-XIX ст. / І. Л. Иванова, Г. В. Черкашина, Г. В. Куколь. — К. : Заповіт, 1998. — 383 с.
 89. Иванова Ю. Психофізичний аспект роботи в дитячому хорі / Ю. Иванова // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті : зб. наук. праць / Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв ; ред. кол.: Н. Є. Трегуб (гол. ред.) [та ін.]. — Харків, 2008. — Вип. 1, 2, 3. — С. 36–40.
 90. Історія української музики : [учб. посібник]. В 6 т. Т. 2. Друга половина XIX ст. / ред. кол. тому Т. П. Булат (відп. ред.), О. С. Олійник, А. К. Терещенко. — К. : Наук. думка, 1989. — 463 с.
 91. Історія української радянської музики : учб. посібник / [ред. кол. : О. С. Зінкевич, І. Ф. Ляшенко, О. Я. Шреєр-Ткаченко та ін.]. — К. : Муз. Україна, 1990. — 296 с.
 92. Казачков С. Дирижер хора – артист и педагог / С. А. Казачков. — Казань : Казан. гос. консерватория, 1998. — 307 с.
 93. Казачков С. Дирижерский аппарат и его постановка / С. Казачков. — М. : Музыка, 1967. — 109, [2] с.
 94. Казачков С. А. От урока к концерту / С. А. Казачков. — Казань : КазГУ, 1990. — 343 с.

95. Калашник М. П. Інтерпретація жанрів сюїти і партити в творчій практиці ХХ століття (на прикладі фортепіанних циклів українських композиторів) : автореф. дис. на соискання учен. ступені канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.02 «Музичне мистецтво» / М. П. Калашник. — К., 1991. — 16 с.
96. Калинюк Ю. Духовні константи творчої особистості диригента / Ю. Калинюк // Київське музикознавство : зб. ст. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського, Київ. держ. вище муз. уч-ще ім. Р. М. Глієра ; [упоряд. Т. К. Гуменюк, С. В. Тишко]. — К., 2007. — Вип. 23 : Культурологія та мистецтвознавство. — С. 192–201.
97. Келдыш Ю. В. Драматургія музична / Келдыш Ю. В. // Муз. енциклопедія : в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. — М., 1974. — Т. 2. — Стб. 299–301.
98. Келдыш Ю. В. Музикознавство / Ю. В. Келдыш // Муз. енциклопедія : в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. — М., 1976. — Т. 3. — Стб. 805–830.
99. Кияновська Л. Мирослав Скорик: творчий портрет композитора в дзеркалі епохи : [монографія] / Л. Кияновська. — Львів : Сполох, 1998. — 216 с.
100. Кияновська Л. Опера «Мойсей» та її творець [передмова] / Л. Кияновська // Мойсей [ноти] : опера на дві дії, п'ять картин із прологом та епілогом : М. Скорик, клавір / лібрето Б. Стельмаха і М. Скорика за однойменною поемою І Франка. — К., 2006. — С. 5-11.
101. Кобилянська О. Повісті. Оповідання. Новели / Ольга Кобилянська ; [передм. Ф. П. Погребенник]. — К. : Наук. думка, 1988. — 664 с. — (Бібліотека української літератури).
102. Козак О. І. Конфлікт в музиці : симфонічні інверсії в соціокультурному просторі : [монографія] / О. І. Козак. — Харків : ХДАК, 2009. — 282 с.

103. Козаренко О. В. М. В. Лисенко як основоположник української національної музичної мови : автореф. дис. на соискание учен. степени канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музыкальное искусство» / О. В. Козаренко. — К., 1993. — 19 с.
104. Колесса Н. Ф. Основы техники дирижирования / Н. Ф. Колесса. — К. : Муз. Україна. 1981. — 207 с.
105. Коломієць О. М. Хорознавство : навч. посібник / О. М. Коломієць. — К. : Либідь, 2001. — 168 с.
106. Конен В. Театр и симфония / В. Конен. — М., Музыка, 1968. — 351 с.
107. Конькова Г. Патриотическая эпопея / Г. Конькова // Советская музыка. — 1974. — № 9. — С. 16 – 23.
108. Копоть І. Опера «Сулейман і Роксолана» О. В. Костіна: проблема семантики інтонації / І. Копоть // Українське музикознавство (наук.-метод. зб.) / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського, Центр муз. україністики ; [ред. О. В. Торба]. — К., 2006. — Вип. 35. — С. 265–272.
109. Корній Л. Історія української музики. В 3 ч. Ч. 3 (XIX ст.) : підручник для вищ. муз. навч. закл. / Л. Корній ; [відп. ред. Г. Півторак]. — Київ ; Нью-Йорк : М. П. Коць, 1996. — 314 с.
110. Корнійчук О. Богдан Хмельницький : [п'єса] // П'єси / О. Корнійчук. — К., 1949. — 143–201.
111. Корольок Н. Полум'яне слово Шевченка в музиці. Хорова творчість українських композиторів / Н. Корольок ; ред. І. Коханик. — К. : Вид-во ім. О. Телеги, 1995. — 198 с.
112. Кочерга І. Ярослав Мудрий : [драматична поема] // Вибрані твори / Іван Кочерга ; [передм. О. Бондаревої]. — К., 2005. — С. 185–297.
113. Краснощеков В. И. Вопросы хороведения : учеб. пособие / В. И. Краснощеков. — М. : Музыка, 1969. — 300 с.
114. Красюк Л. М. О трактовке хоровых тембров в произведениях Л. Дычко / Л. М. Красюк // Теория и история музыкального

- исполнительства : сб. науч. трудов / Киевск. гос. конс. им. П. И. Чайковского ; [отв. ред. Л. С. Неболюбова ; ред. выпуска И. Д. Безгин]. — К., 1989. — С. 101–109.
115. Крауклис Г. В. Драма музыкальная / Г. В. Крауклис // Муз. энциклопедия : в 6 т. / гл. ред.. Ю. В. Келдыш. — М., 1974. — Т. 2. — Стб. 297–299.
 116. Кудрявцева Т. С. Хороведение. Хор как бесконечное творчество : пособие / Т. С. Кудрявцева. — Ялта : РИО КГУ, 2007. — 224 с.
 117. Кузнецов Ю. М. Практическое хороведение / Ю. М. Кузнецов. — М. : Спутник +, 2009. — 362 с.
 118. Кулешова Г. Г. Вопросы драматургии оперы : [монография] / Г. Г. Кулешова ; [ред. А. Н. Дмитриев]. — Минск : Наука и техника. 1979. — 231 с.
 119. Кулешова Г. Г. Композиция оперы / Г. Г. Кулешова ; науч. ред. М. П. Загайкевич. — Минск : Наука и техника, 1983. — 175 с.
 120. Кучерова Е. И. Хоры в опере В. Губаренко «Помни меня» (темброво-фактурные особенности хоров и их драматургическая роль в опере) / Е. И. Кучерова // Професійна підготовка фахівців вищої школи в умовах оновленої парадигми освіти : зб. наук. праць / Обл. метод. каб. закл. мистецтва та культ. — Харків, 1999. — С. 106–113. — (Проблеми сучасного мистецтва і культури).
 121. Кучма О. П. Діалогічність як принцип стильового мислення в музиці 2-ої половини ХХ століття (на прикладі творчості Р. Щедріна) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / О. П. Кучма. — Одеса, 2008. — 16 с.
 122. Лащенко А. Хоровая культура: Аспекты изучения и развития / А. Лащенко.— К. : Муз. Украина, 1989.— 132, [1] с. — Библиогр.: с. 130–133.

123. Левандо П. П. Проблемы хороведения / П. П. Левандо. — Л. : Музыка, 1974. — 87 с.
124. Левандо П. Хоровая фактура : монографія / П. Левандо. — Л. : Музыка, 1984. — 124 с.
125. Лейтес Р. Драматургические особенности оперы Верди «Отелло» / Р. Лейтес. — М. : Музыка, 1968. — 97, [1] с.
126. Летичевська О. Проблеми інтерпретації в хоровому виконавстві (на прикладі творчості національної опери України) / О. Летичевська // Науковий вісник : [зб. ст.] / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. — К., 2001. — Вип. 18, кн. 7 : Музичне виконавство. — С. 143–153.
127. Луговенко В. Українська хорова література / В. Луговенко, Н. Ніколаєва. — К. : Музична Україна, 1985. — 64 с.
128. Лыкова Л. С. О специфике композиционной структуры хорового произведения в аспекте взаимодействия слова и музыки (к вопросу о принципе строфичности в музыкальной форме) : автореф. дис. на соискание учен. степени канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Л. С. Лыкова — К., 1991. — 16 с.
129. Ляшенко І. «Арсенал» – опера Г. Майбороди / І. Ляшенко. — К. : Мистецтво, 1963. — 29 с.
130. Майбурова К. Віталій Кирейко / К. Майбурова. — К. : Муз. Україна, 1979. — 48 с. — (Творчі портрети українських композиторів).
131. Малышев Ю. Ю. С. Мейтус. Очерк творчества / Ю. Малышев. — М. : Сов. композитор, 1962. — 135 с.
132. Мамчур І. Сучасна українська опера / І. Мамчур. — К. : Знання, 1984. — 48 с.
133. Манукян И. Э. Сюита / И. Э. Манукян // Муз. энциклопедия : в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. — М., 1981. — Т. 5. — Стб. 359–363.
134. Мартинюк А. К. Диригентсько-хорова освіта в музичній культурі України другої половини ХХ століття : автореф. дис. на здобуття

- наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. : 17.00.01 «Музичне мистецтво» / А. К. Мартинюк ; ХДАК. — Харків, 2001. — 20 с.
135. Мархлевський А. Практичні основи роботи в хоровому класі / А. Мархлевський. — К. : Муз. Україна, 1986. — 96 с. — (Музикантові-педагогу).
 136. Матюхин В. П. Предмет и задачи хороведения / В. П. Матюхин // Преподавание дирижерско-хоровых дисциплин в культурно-просветительном училище: Программа и методические материалы курса для слушателей ФПК / Харьк. гос. ин-т культ. ; [ред.-сост. В. П. Матюхин]. — Харьков, 1985. — С. 9–10.
 137. Медушевский В. О предмете и смысле истории музыки / В. Медушевский // Музично-історичні концепції у минулому і сучасності : Матеріали міжнар. наук. конф. / [ред.-упоряд. О. Зінкевич, В. Сивохіп]. — Львів, 1997. — С. 5–17.
 138. Мейлах Б. С. Комплексное изучение творчества и музыковедение / Б. С. Мейлах // Проблемы музыкального мышления : сб. статей / Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии ; [сост. и ред. М. Г. Арановского]. — М., 1974. — С. 9–28.
 139. Мейлах Б. С. Процесс творчества и художественное восприятие. Комплексный подход: опыт, поиски, перспективы / Б. С. Мейлах. — М. : Искусство, 1985. — 318 с.
 140. Мелетинский Е. М. Историческая поэтика новеллы / Е. М. Мелетинский. — М. : Наука, 1990. — 275 с.
 141. Михайлов М. Стил в музыке: Исследование / М. Михайлов. — Л. : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1981. — 264 с.
 142. Михайлов Н. Украинская героическая опера («Богдан Хмельницкий» К. Данькевича) / Н. Михайлов // Советская музыка. — 1951. — № 7. — С. 8–15.
 143. Михайлова Н. Роль хора в современной театрально-музыкальной постановке (на примере музыкальной сказки В. Птушкина

- «Огромный малыш Гулливер» / Н. Михайлова // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. праць / Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського ; [ред. та упоряд. Л. В. Шаповалова]. — Харків, 2009. — Вип. 25. — С. 257–264.
144. Моисей // Мифы народов мира: энциклопедия : в 2 т. / гл. ред. С. А. Токарев. — 2-е изд. — М., 1988. — Т. 2. — С. 164–168.
 145. Мойсей // Библейская энциклопедия / [Труд и изд. Архимандрита Никифора]. — [Репринт. изд-ние]. — М., 1991. — С. 480–483.
 146. Монологи об оперном искусстве. К 70-летию оперного театра Московской государственной консерватории : [сборник] / ред.-сост. И. И. Силантьева. — М. : Моск. гос. конс., 2005. — 318 с. — (Науч. тр. Моск. гос. конс. им. П. И. Чайковского ; сб. 53).
 147. Москаленко В. Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа) : исследование / В. Москаленко — К., 1994. — 157 с.
 148. Москаленко В. Г. Теоретичний та методичний аспекти музичної інтерпретації : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня доктора мистецтвознавства : спец. 17.00.02 «Музичне мистецтво» / В. Г. Москаленко. — К., 1994. — 25 с.
 149. Мостова Ю. В. Театралізація хорових творів як метод художньої інтерпретації : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Ю. В. Мостова. — Харків, 2003. — 20 с.
 150. Музыкальная культура Украинской ССР. : сб. ст. / сост. Е. Алексеенко, И. Ляшенко. — М. : Музыка, 1979. — 462 с.
 151. Музыкальный театр XIX – XX веков: вопросы эволюции : сб. науч. тр. / [ред. кол. Н. Бекетова, Г. Калошина. — Ростов н / Д : Гефест, 1999. — 259 с.
 152. Муха А. И. Процесс композиторского творчества / А. И. Муха. — К. : Муз.Украина, 1979. — 271 с.

153. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке : учеб. пособие / Е. В. Назайкинский. — М. : ВЛАДОС, 2003. — 248 с. — (Учеб. пособие для вузов).
154. Некрасова Н. Адаптація класики як самобутнє прочитання / Н. Некрасова // Музика. — 1995. — № 2. — С. 24–25.
155. Некрасова Н. Пісня життя / Н. Некрасова // Музика. — 1996. — № 4. — С. 9–11.
156. Некрасова Н. Сцени життя / Н. Некрасова // Музика. — 1994. — № 3. — С. 2–3.
157. Нестьева М. В союзе с композитором / М. Нестьева // Советская музыка. — 1985. — № 8. — С. 39–45.
158. Николаева Н. Об оперном симфонизме Вагнера / Н. Николаева // Рихард Вагнер : сб. статей / [ред.-сост. Л. В. Полякова]. — М., 1987. — С. 147–177.
159. Николаева Н. С. Симфонизм / Н. С. Николаева // Муз. энциклопедия : в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. — Т. 5. — Стб. 11–15.
160. Об опере «Богдан Хмельницкий» // Советская музыка. — 1957. — № 7. — С. 3–7.
161. Оголевец Л. С. Слово и музыка в вокально-драматических жанрах / Л. С. Оголевец. — М. : Музгиз, 1961. — 520 с.
162. Окушко Н. В. Психологический аспект украинской оперы 60-70-х годов : автореф. дис. на соискание учен. степени канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Н. В. Окушко. — К., 1991. — 17 с.
163. Ольхов К. А. Вопросы теории дирижерской техники и обучения хоровых дирижеров / К. А. Ольхов ; под ред. Б. А. Каца ; [предисл. О. П. Коловского]. — Л. : Музыка. Ленингр. отд-ние, 1979. — 199 с.
164. Опера и оперное либретто. Вопросы оперной драматургии // Слово и музыка. Памяти А. В. Михайлова: Материалы науч. конф. / [ред.-сост.

- Е. М. Чигарева, Е. М. Царева, Д. Р. Петров]. — М., 2002. — С. 145–192. — (Научные труды Моск. гос. конс. им. П. И. Чайковского ; сб. 36).
165. Оперная драматургия [оперы Глинки] / Владышевская Т. История русской музыки : учебник / Т. Владышевская, О. Левашева, А. Кандинский ; под общ. ред. Е. Сорокиной и А. Кандинского. ; Моск. гос. конс., Каф. истории музыки. — М., 1999. — Вып. 1. — С. 396–434.
 166. Оперный театр П. И. Чайковского в контексте общеевропейской традиции / [авт.-сост. И. Л. Иванова, А. А. Мизитова] : Харк. гос. ун-т искусств им. П. И. Котляревского. — Харьков, 2005. — 21 с.
 167. Орджоникидзе Г. Диалектика формы в музыкальной драме / Г. Орджоникидзе // Рихард Вагнер : сб. статей / [ред.-сост. Л. В. Полякова]. — М., 1987. — С. 96–122.
 168. Орджоникидзе Г. К вопросу о диалектике идеи рока в музыке Бетховена / Г. Орджоникидзе // Бетховен : сб. статей / ред.-сост. Н. Л. Фишман. — М., 1972. — Вып. 2. — С. 303–309.
 169. Очеретовская Н. Восхождение / Н. Очеретовская // Советская музыка. — 1984. — № 7. — С. 26–32.
 170. Очеретовська Н. Про творчість композитора пишуть [В.Губаренко] / Н. Очеретовська // Науковий вісник : [зб. наук. статей] / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського ; [упоряд. М. Р. Черкашина-Губаренко, О. Г. Таранченко ; ред. Л. А. Гнатюк]. — К., 2003. — вип. 32, кн. 4 : Віталій Губаренко: Сторінки творчості. Статті, дослідження, спогади. — С. 178–179.
 171. Павлищева О. Методика постановки голоса. Краткое пособие для хормейстеров и преподавателей пения / О. Павлищева. — М. ; Л. : Музыка, 1964. — 122 с.
 172. Пархоменко Л. Відлуння віків / Л. Пархоменко // Музыка. — 2000. — № 1-3 .— С. 2–3.

173. Пархоменко Л. Українська хорова п'єса / Л. Пархоменко. — К. : Наук.думка, 1979. — 218 с.
174. Перунов О. Хрестоматія з читання хорових партитур [Ноти] / О. Перунов. — К. : Мистецтво, 1963. — 303 с.
175. Пирогова Н. Опера «Богдан Хмельницький» К. Данькевича (Пояснение) / Н. Пирогова. — М. : Сов. композитор, 1959. — 53 с.
176. Письменна О. Б. Музична мова хорових творів Лесі Дичко : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / О. Б. Письменна. — Львів, 2004. — 16 с.
177. Пігров К. Керування хором : учб. посібник / К. Пігров. — К. : Держвидав образотв. мистецтва і муз. літ, 1956. — 182 с.
178. Полех В. В. Работа хормейстера в процессе постановки оперы П. И. Чайковского «Евгений Онегин» / В. В. Полех // Монологи об оперном искусстве. К 70-летию оперного театра Московской государственной консерватории : [сборник] / ред.-сост. И. И. Силантьева. — М., 2005. — С. 213-240. — (Науч. тр. Моск. гос. конс. им. П. И. Чайковского ; сб. 53).
179. Полянська Г. Національні традиції музичного театру та їх спадковий розвиток / Г. Полянська // Українське музикознавство (наук. метод. зб.) / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського, Центр муз. Україністики ; [ред. О. В. Торба]. — К., 2002. — Вип. 31. — С. 56–67.
180. Полянская Г. Образы украинской демонологии в опере-балете В. Губаренко «Вий» как фактор драматургического конфликта / Г. Полянская // Науковий вісник : зб. ст. / Нац муз. акад. України ім. П. І. Чайковського ; [ред.-упоряд. М. Р. Черкашина-Губаренко ; ред. Л. А. Гнатюк, О. А. Наумова]. — К., 2010. — Вип. 89 : Сучасний оперний театр і проблеми оперознавства. — С. 678–692. — (Марині Романівні Черкашиній-Губаренко присвячується).

181. Поставна А. Нова опера про революцію / А. Поставна // Українське музикознавство (наук.-метод. міжвід. щорічник) / [ред. кол.: Н. О. Горюхіна (відп. ред.) та ін.]. — К., 1979. — № 14. — С. 54–71.
182. Поставна А. У творчому пошуку: (Про оперу «Богдан Хмельницький») / А. Поставна // Музика. — 1977. — № 2. — С. 19–20.
183. Птица К. Б. Очерки по технике дирижирования хором. Материал к курсу техники дирижирования / К. Б. Птица. — М. ; Л. : Музгиз, 1948. — 158 с.
184. Протопопов Вл. Оперное творчество Чайковского / Вл. Протопопов и Н. Туманина ; [отв. ред. В. А. Киселев]. — М.: АН СССР, 1957. — 368. [2] с.
185. Пучко Ю. Сучасна хорова музика: до питання інтерпретації / Ю. Пучко // Київське музикознавство : зб. ст. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського, Київ. держ. вище муз. уч-ще ім. Р. М. Глієра ; [упоряд. Т. К. Гуменюк, С. В. Тишко]. — К., 2007. — Вип. 23 : Культурологія та мистецтвознавство. — С. 184–192.
186. Пучко-Колесник Ю. В. Діяльність диригента-хормейстера як соціокультурний феномен : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури» / Ю. В. Пучко. — К., 2009. — 18 с.
187. Рожок В. Музика і сучасність. Монографічні дослідження. Науково-популярні, критичні та публіцистичні твори / В. Рожок ; [відп. ред. М. Р. Черкашина]. — К. : Книга Пам'яті України, 2003. — 219 с.
188. Рожок В. Народ на оперній сцені (до проблеми музично-сценічного втілення в українській героїчній опері 20-40-х років ХХ століття / В. Рожок // Науковий вісник : [наук.-темат. зб.] / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського ; [ред.-упоряд. М. Давидов, В. Сумарокова]. — К., 2006. — Вип. 58 : Виконавське музикознавство. — С. 96–104.

189. Рожок В. И. Образ народа в украинской советской героико-революционной опере (к проблеме музыкально-сценического воплощения) : автореф. дис. на соискание учен. степени канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / В. И. Рожок ; Ин-т искусствоведения, фольклора и этнографии им. М. Ф. Рыльского. — К., 1984. — 25 с.
190. Рожок В. Сонячний маестро : монографія / В. Рожок. — К. : Автограф, 2006. — 246 с.
191. Романюк І. А. «Картина світу» в системі аналізу музики (на прикладах української музичної культури) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / І. А. Романюк. — Харків, 2009. — 17 с.
192. Ротбаум Л. Опера и ее сценическое воплощение / Л. Ротбаум ; ред. и вступ. ст. Е. Грошевой. — М. : Сов. композитор, 1980. — 262 с.
193. Рощенко Е. (Аверьянова) Новая мифология романтизма и музыка (проблемы энциклопедического анализа музыки) : монография / Е. Рощенко (Аверьянова). — Харків : ХНУРЕ, 2004. — 288 с. — Библиогр.: с. 276–286.
194. Рыжкин И. Я. Сюжетная драматургия бетховенского симфонизма (пятая и девятая симфонии) / И. Я. Рыжкин // Бетховен : сб. статей / ред.-сост. Н. Л. Фишман. — М., 1972. — Вып. 2. — С. 101–160.
195. Сабинина М. Шостакович-симфонист. Драматургия, эстетика, стиль / М. Сабинина ; [ред. Г. Л. Головинский]. — М. : Музыка, 1976. — 475,[2] с. — (К семидесятилетию со дня рождения Дмитрия Дмитриевича Шостаковича).
196. Савчук Е. Гимн должен легко ложиться на любой голос / Е. Савчук // День. — 2003. — 11 ноября.
197. Сакало О. Опера як текст своєї історичної доби / О. Сакало // Українське музикознавство (наук. метод. зб.) / Нац. муз. акад.

- України ім. П. І. Чайковського, Центр муз. україністики ; [ред. О. В. Торба]. — К., 2002. — Вип. 31. — С. 305–317.
198. Саква К. Избранные статьи о музыкальном театре / К. Саква ; [ред. С. Б. Рыбакова]. — М. : Сов. композитор, 1975. — 406 с.
 199. Самарин В. А. Хороведение и хоровая аранжировка : учеб. пособие / В. А. Самарин. — М. : Academia, 2002. — 352 с.. — (Высшее образование).
 200. Селицкий А. Я. Основы музыкальной драматургии : учеб. пособие / А. Я. Селицкий, И. К. Демина ; [науч. ред. А. М. Цукер]. — Изд. 2-е, доп. — Ростов н/Д. : Изд-во Рост. гос. конс. им. С. В. Рахманинова, 2008. — 72 с. — (Библиотека методической литературы).
 201. Серганюк Л. Замовляння як основа жанрової єдності хорової опери «Золотослов» Л. Дичко / Л. Серганюк // Науковий вісник : зб. ст. / Наук. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. — К., 2002. — Вип. 19, кн. 3 : Леся Дичко: грані творчості. — С. 103–108.
 202. Слонимский С. Симфонии Прокофьева. Опыт исследования / С. Слонимский. — М. ; Л. : Музыка, 1964. — 228,[1] с. — Библиогр.: с. 225–229.
 203. Смирнова Т. А. Хорознавство (історія, теорія, методика) : навч. посібник / Т. А. Смирнова ; Харк. держ. пед. ун-т ім. Г. С. Сковороди. — Харків : ХДПУ, 2000. — 180 с.
 204. Соколов Вл. Работа с хором : [учеб. пособие] / Вл. Соколов. — М. : Музыка, 1967. — 227 с.
 205. Сокольский М. Опера «Богдан Хмельницкий» / М. Сокольский // Советская музыка. — 1951. — № 8. — С. 30–34.
 206. Соллертинский И. Исторические типы симфонической драматургии // Музыкально-исторические этюды / И. Соллертинский ; вступ. ст. Д. Д. Шостаковича ; авт.-сост. М. Друскин. — Л., 1956. — С. 301–312.
 207. Союз композиторов Украины. Справочник / [сост. А. Муха]. — К. : Муз. Україна, 1978. — 319 с.

208. Станиславский-реформатор оперного искусства : Материалы и документы / ред. Ю. С. Калашников ; сост. Г. В. Кристи, О. С. Соболевская. — М. : Музыка, 1995. — 384 с.
209. Станішевський Ю. Гетьман української музики / Ю. Станішевський // Музика. — 2006. — № 1. — С. 25–29.
210. Станішевський Ю. Гетьман України і доля митця: (До 400-річчя Богдана Хмельницького та 90-річчя К. Данькевича) / Ю. Станішевський // Музика. — 1995. — № 6. — С. 8–10.
211. Станішевський Ю. Оперний театр радянської України / Ю. Станішевський. — К. : Муз.Україна, 1988. — 247 с.
212. Станкович-Спольська Р. Неофольклоризм в опері ХХ століття і «Квіт папороті» Є. Станковича / Р. Станкович-Спольська // Науковий вісник : зб. ст. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського ; [ред.-упоряд. О. С. Зінькевич, М. Р. Черкашина-Губаренко]. — К., 2004. — Вип. 33 : Музика у просторі культури. — С. 254–263.
213. Сучасний оперний театр і проблеми оперознавства : зб. ст. (Марині Романівні Черкашиній-Губаренко присвячується) / [ред.-упор. М. Р. Черкашина-Губаренко]. — К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2010. — 752 с. — (Науковий вісник : зб. ст. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського ; вип. 89).
214. Твори композиторів і музикознавчі праці, написані між ІХ та Х з'їздами Спілки композиторів України. — К. : Центр музичної інформації Спілки композиторів України, 1994. — 111 с.
215. Твори композиторів і музикознавчі праці, написані між Х та ХІ з'їздами Спілки композиторів України. — К. : Центр музичної інформації Спілки композиторів України, 1999. — 165 с.
216. Творчество // Философский энциклопедический словарь / гл. ред. Л. Ф. Ильичев, П. Н. Федосеев [и др.]. — М., 1983 — С. 670–671.
217. Терещенко А. Ігор Шамо. Ескіз до творчого портрету. Контекст-становлення української фольк-опери / А. Терещенко // Нац. муз.

- акад. України ім. П. І. Чайковського ; [ред.-упоряд. М. М. Скорик, О. А. Портянка, Д. П. Червінський]. — К., 2007. — Вип. 49 : Ігор Шамо. Сторінки життя та творчості. — С. 125–131.
218. Тольба В. Проблеми виконавства / В. Тольба // Питання диригентської майстерності : [збірник] / упоряд. М. Канерштейн. — М., 1980. — С. 78–105.
219. Турчак С. Деякі аспекти роботи диригента в оперному театрі / С. Турчак // Питання диригентської майстерності : [збірник] / упоряд. М. Канерштейн. — М., 1980. — С. 106–119.
220. Українка Л. Лісова пісня (Драма-феєрія) // Поезія. Драматичні твори / Леся Українка. — К., 1999. — С. 119-227.
221. Українська музика. Традиції та сучасність : зб. ст. / Вищ. держ. муз. ін-т ім. М. В. Лисенка ; [ред. кол. Ю. Булка та ін.]. — Львів : Вищ. держ. муз. ін-т ім. М. В. Лисенка, 1993. — 172 с.
222. Українська радянська музика (питання історії і теорії музики) : зб.ст. / [редкол.: Л. Б. Архимович, М. М. Михайлов, О. Я. Шреєр-Таченко]. — К. : Сов. композитор, 1962. — Вип. 2. — 176 с.
223. Українська тема у світовій культурі : зб. наук. ст. / Нац. муз. акад. ім. П. І. Чайковського. — К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2001. — 354 с. — (Науковий вісник / Нац. муз. акад. ім. П. І. Чайковського ; вип. 17)
224. Феєрія // Советский энциклопедический словарь / гл. ред. А. М. Прохоров. — Изд. 3-е. — М., 1981. — С. 1397.
225. Фельзенштейн В. О музыкальном театре / Вальтер Фельзенштейн ; пер. с нем. Е. Владимировой, А. Кортинова, Ю. Назарова ; послесл. А. Зотова ; ред. О. Сахарова ; под общ. ред. С. Рожновского. — М. : Радуга, 1984. — 407 с.
226. Ферман В. Э. Оперный театр / В. Э. Ферман. — М. : Музгиз, 1961. — 359 с.

227. Филиппенко А. «Богдан Хмельницкий» (Новая редакция) / А. Филиппенко // Советская музыка. — 1953. — № 9. — С. 11–17.
228. Философский словарь / под ред. И. Т. Фролова. — Изд. 5-е. — М. : Полит. лит., 1986. — 590 с.
229. Франко І. Я. Мойсей : [поема] // Твори : в 3 т. / Іван Франко ; [ред. тому І. О. Дзевєрін ; упоряд. і примітки М. С. Грицюти ; вступ. ст. Д. В. Павличка]. — К., 1991. — Т. 1. — С. 525–573. — (Бібліотека української літератури).
230. Хакимова А. Ф. Хор а саррелла (историко-эстетические и теоретические вопросы жанра). [монография] / А. Ф. Хакимова; [отв. ред. С. А. Закржевская] / А. Ф. Хакимова. — Ташкент. : Издательство «ФАН» АН республики Узбекистан, 1992. — 158 с.
231. Холопов Ю. О понятии «симфонизм» / Ю. Холопов // Б. В. Асафьев и советская музыкальная культура : материалы Всесоз. науч.-теорет. конф., 19-22 июня 1984 г. / общ. ред. Ю. В. Келдыша. — М., 1986. — С. 186–204.
232. Хорове виконавство України. Ч. 2. Диригенти : Довідник / авт.-упоряд. М. І. Бурбан. — Дрогобич : Вимір, 2004. — 260 с.
233. Храмов Д. Ю. Хор в музыкальных драмах Рихарда Вагнера / Д. Ю. Храмов. — М. : Композитор, 2008. — 112 с. — Библиогр.: С. 106–110.
234. Черкашина М. Историческая опера эпохи романтизма / М. Черкашина. — К. : Муз. Україна, 1986. — 149 с.
235. Черкашина М. Опера XX ст. : нариси / М. Черкашина ; [ред. М. Сабініна, Ю. Малишев]. — К. : Муз.Україна, 1981. — 208 с.
236. Черкашина М. Размышления о феномене оперы / М. Черкашина // Музыкальная академия. — 1995. — С. 53–60.
237. Черкашина М. Советская опера вчера и сегодня: проблемы интерпретации современной темы / М. Черкашина // Музыкальное

- искусство и формирование нового человека : [сб. ст.] / [ред. кол. А. Г. Костюк (гл. ред. и сост.) и др.]. — К., 1982. — С. 63–77.
238. Черкашина – Губаренко М. Музика і театр на перехресті епох = Музыка и театр на перекрестке времен : [зб. ст.]. В 2 т. Т. 1 / М. Черкашина-Губаренко ; [авт. проекту О. В. Михайличенко ; ред. Л. А. Гнатюк]. — К. ; [Суми : Наука], 2002. — 184 с.
239. Черкашина – Губаренко М. Музика і театр на перехресті епох = Музыка и театр на перекрестке времен : [зб. ст.]. В 2 т. Т. 2 / М. Черкашина-Губаренко ; [авт. проекту О. В. Михайличенко ; ред. Л. А. Гнатюк]. — К. ; [Суми : Наука], 2002. — 206 с.
240. Чернова Т. Драматургия в инструментальной музыке / Т. Чернова.— М. : Музыка, 1984. — 144 с.
241. Чернов А. К спорам о современной музыке. Статьи, выступления, заметки / А. Чернов ; [сост. Э. И. Финкельштейн ; под общ. ред. А.Н. Сохора]. — Л. ; М. : Сов. композитор, 1972. — 118, [1] с.
242. Чесноков П. Г. Хор и управление им. Пособие для хоровых дирижеров / П. Г. Чесноков. — М. : Музгиз, 1940. — 217 с.
243. Шаповалова Л. В. О взаимодействии внутренней и внешней формы в исторической эволюции музыкальной жанровости : автореф. дис. на соискание учен. степени канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Л. В. Шаповалова. — К., 1984. — 29 с.
244. Швачко Т. Друге сценічне народження / Т. Швачко // Музика. — 2006. — № 2. — С. 10–14.
245. Шевченко М. Олександр Васильович Костін [передмова] / М. Шевченко // Сулейман і Роксолана [Ноти] : опера на 3 дії : клавір / Олександр Костін ; лібрето Б. Чіпа. — К., 2004. — С. 5–10. — (Бібліотека Шевченківського комітету).
246. Шевченко Т. Кобзар / Т. Шевченко / Третє повне видання за редакцією В. М. Доманицького. — Факсимільне / Інститут літератури

- ім. Т. Г. Шевченка НАН України. — Рівне : Волинські обереги, 2004. — 640 с.
247. Шип С. Музична форма від звуку до стилю : навч. посібник / С. Шип ; [ред. А. Кравченко]. — К. : Заповіт, 1998. — 368 с. — Бібліогр.: с. 357–363.
248. Шостий хор-фест «Золотоверхий Київ» : [Програма фестивалю / упор. М. Гобдич ; ред. Л. Мокрицька]. — К. : Видавець хор-фест «Золотоверхий Київ», 2002. — 42 с. — (Камерний хор «Київ»)
249. Юферова З. Б. Драматургічні і стильові риси народних сцен в опері М. Лисенка «Тарас Бульба» / З. Б. Юферова // Українське музикознавство (міжвід. наук.-метод. збірник) / [ред. кол.: І. А. Котляревський (голова) та ін.]. — К., 1992. — С. 120–137.
250. Яворський Е. В. Губаренко / Е. Яворський. — К. : Муз. Україна, 1972. — 50 с.
251. Яворский Э. Май возвращенный / Э. Яворский // Советская музыка. — 1975. — № 5. — С. 57–61.
252. Ярославич Л. В. Леся Українка і музика / Л. В. Ярославич. — К. : Муз. Україна, 1978. — 125 с.
253. Ярустовский Б. Драматургия русской оперной классики. Работа русских композиторов-классиков над оперой / Б. Ярустовский. — М. : Музгиз, 1953. — 400 с.
254. Ярустовский Б. Очерки по драматургии оперы XX в. [В 2 кн.]. Кн. 1 / Б. Ярустовский. — М. : Музыка, 1971. — 355 с.
255. Ярустовский Б. Очерки по драматургии оперы XX в. [В 2 кн.]. Кн. 2 / Б. Ярустовский. — М. : Музыка, 1971. — 259 с.

ДОДАТОК

Приклад 1

Хор з прологу опери В. Губаренка «Вій»

Хома

Ра - дость, ра - дость ве - ли - я!

Денб нас - тал ве - се-ли-я!

[2]

Пес - ня-ми и

пляс - ко-ю встре-тим за-лих-ват - ско-ю денб ос-во-бож-

росо а росо

3

-ге-ни-я от це-пелі у-ге-ни-я.

czesc.

Туберіу

Хома

Тут шкo - ля - ры, мы я - рос -

Туб.

Х.

-тно сла - виц празг - ник ра - гост -

4

S. *f* Все тет -

A. *f* Все тет -

T. *f* Все тет - ра - ги

B. *f* Все тет - ра - ги

С. Бурсаки

А. *f* Все тет -

Т. *f* Все тет - ра - ги

Б. *f* Все тет - ра - ги

4

S. - ра - ги на съе - денъ - е во -

A. - ра - ги

T. всто - ро - ну! на съе - денъ - е во -

B. - ра - ги, все тет - ра - ги всто - ро - ну! на съе - денъ - е

С. всто - ро - ну! на съе - денъ - е во -

А. всто - ро - ну! на съе - денъ - е во -

Т. всто - ро - ну! на съе - денъ - е во -

Б. всто - ро - ну! на съе - денъ - е во -

5

-ро - ну - твор - гест-во на-зо-но-во, хла-ма груз у-ге - но-го!

твор-гест-во на-зо-но-во, хла - ма груз у - ге-но-го!

-ро - ну - твор - гест - во на-зо - -но - во!

T. во-ро-ну - твор - гест - во на-зо - -но - во!

B. -ро - ну -

5

tr

Приклад 2 Ярмарка з першої картини першої дії опери
В. Губаренка «Вій»

The musical score is divided into two systems. The first system consists of two staves of piano accompaniment. The second system includes vocal parts for Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.), along with a piano accompaniment staff. The vocal parts enter with the lyrics "Яр-мар-ка," and "яр-мар-". The piano accompaniment features a complex, rhythmic pattern in the right hand and a more melodic line in the left hand. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4.

S.
A.
T.
B.

Яр-мар-ка, яр-мар-

S. 

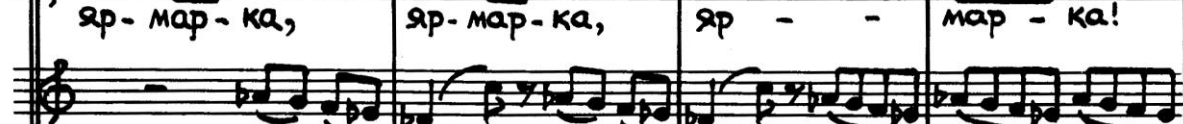
A.  - ка, ве- се - ла-я яр - мар - ка,

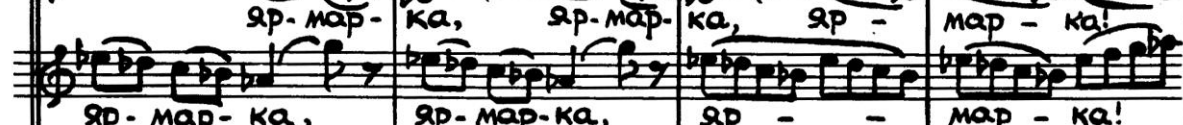
T. 

B. 



20  яр- мар- ка, яр- мар- ка, яр - - мар - ка!

 яр- мар- ка, яр- мар- ка, яр - мар - ка!

 яр- мар- ка, яр- мар- ка, яр - мар - ка!

 яр- мар- ка, яр- мар- ка, яр - мар - ка!



21

Приклад 3 Хор з першої сцени «У Сотника» третьої картини
третьої дії опери В. Губаренка «Вій»

Дівушки

p

S. Ка-ти-лась звез - го-ка сне-ба и у-па - па

A. Ка-ти-лась звез - го-ка сне - ба и у -

Медо тассо

(1=1) f

В безг-ну. Ой,ско-си-ла смерть на-шу пан - ну,

- па - ла в безг-ну. Ой,ско-си - ла смерть на-шу пан-ну,

sf>p

Лене

(1=1) p

слов-но уве-тик неж - ный. Ста-нут ти-цы при-ле-татъ,

слов - но уве-тик неж-ный. Ста - нут ти - цы

p

по-ти-хонь-ку на-пе-ва-ть, по-ти-хонь-ку на-пе-
при-ле-та-ть, ста-нут ти-цы при-ле-та-ть по-ти-хонь-ку

274

-ва-ть, *тр* зго-во-ри-ти на-шеї пан-не спо-кої-
на-пе-ва-ть, *тр* спо-

275

-но ле-жа-ть, спо-кої-но ле-жа-ть, ле-жа-ть, ле-жа-ть.
-кої-но ле-жа-ть, ле-жа-ть.

дії опери В. Губаренка «Вій»

285 *Andante, piangendo*

(1=1.)

S. *Дівушки* Лю-то-е го - ре, го-ре неж-дан - но-

A. -е, сле - зы, пе-галб не-с-ка-зан - на-а!

третьої дії опери В. Губаренка «Вій»

305 *ребушки*

S. *ff* Встань, по-гы-мись, ле-бедь бе-ла-я, сле-зы от-

A. -ца о-су-ши.

картини третьої дії опери В. Губаренка «Вій»

332

Хор

Бублейниця

Хома

Толб-ко за-

Мм...

ла - гет по бе-ло-му те-лу то-ва-рище-го...

Бублигниця

ла - гет по бе-ло-му те-лу то-ва-рище-го...

рище...

333

S.

A.

T.

-ва

рище...

картини третьої дії опери В. Губаренка «Вій»

337

Soprano (S): *p* Схо - ро - ни ме - ня,

Alto (A): *p* Схо-ро-ни ме-ня, схо-ро-ни ме-ня, Схо-ро-

Tenor (T): *p* Схо-ро - ни ме- ня,

Bass (B): *p* Схо - ро - ни ме-ня,

-ни ме-ня мой бер-ный то-ба-рищ.

Губаренка «Вій»



411

(Хор за сценою)

T. *Вот он! Вот! Фи-ло-соф Хо-ма*
 B. *Вот! Фи-ло-соф Хо-ма*

412 *Fuzioso*

Брут!

Приклад 9

Хоровий вокаліз зі сцени № 22 другої дії опери
Л. Колодуба «Поет»

Andante Із-за куліс звучить хор КАЙДАННИКІВ.

Поступово сцену заповнюють КАЙДАННИКИ.

Приклад 10 Хор кайданників зі сцени № 22 другої дії опери
Л. Колодуба «Поет»

371 *p*

Т Там кай - да - ни по три пу - ди,

В *p*

mp

8

Т о - та - ма - нам по чо - ти - ри, там кай - да - ни по три пу - ди,

В

8

Т о - та - ма - нам по чо - ти - ри, там кай - да - ни по три пу - ди,

В

8

Т о - та - ма - нам по чо - ти - ри, А....

В

8

f

Приклад 11 Поет і хор кайданників зі сцени № 22 другої дії
опери Л. Колодуба «Поет»

374

ff

Що зро-бив ти з ко-за-ка-ми?

Meno mosso. Rubato

p

Ти нас з У - кра -

8

tr **ten.** **p**

ї - ни заг - нав го - лих і го - лод - них у сніг на чу - жи - ну

tr **ten.** **p**

375

sub ff **p**

тай по-рі - зав; а з шкур на - ших со - бі баг - ря - ни - цю

sub ff **p**

f

по - шив жи - ла ми твер - ди ми...

f

Приклад 12 Поет, Старий солдат, Молодий солдат і хор зі сцени
№ 24 другої дії опери Л. Колодуба «Поет»

Поет *pp*

П. Зо - ре мо - я ве - чір - ня - я зій - ди над го - ро -

Старий солдат *pp*

М...

Молодий солдат *pp* 450³

М.с. По - го - во - рим ти - хе - сень - ко в не - во - лі з то - бо - - - ю

П. ю, По - го - во - рим ти - хе - сень - ко в не - во - лі з то - бо - - - ю

С.с. По - го - во - рим ти - хе - сень - ко в не - во - лі з то - бо - - - ю

(Хор за сценою) *pp*

Т. М... *pp*

В. *pp*

*archi *pp*

* Грати по бажанню до знаку Φ Л. К.

Andante (♩ = 66) 550

Н а р о д

S. 

A. 

T.  *pp*

B.  *pp*

Як ум-ру то по-хо-вай-те ме-не на мо-ги - лі,

 *pp*

Туди, де багряніють тліючі вуглики, нескінченним потоком йдуть люди.

T.  се-ред сте-пу ши-ро-ко-го на Вкра-ї-ні ми-лій

B. 

 *pp*

Бережно беруть в долоні маленькі вогники. В темряві сцени, зверху донизу, мигають червоні

551

 щоб ла-ни ши-ро-ко-по-лі і Дніп-ро, і кру-чі,



 *p*

іскри Тарасова Серця.

бу - ло вид-но, бу - ло чу - ти. як ре - ве ре-

(В запису. Кожен починве $pp < f > pp$) РОЗМОВНІ ГОЛОСИ: "Схороните и вставайте, Цепи разорвите,

Злою вражескою кровью
"Вен I die, let me be luried
In my beloves Ukraine,
Волю окропите..."

По-хо-вай-те, та вста-вай-те, кай-да-ни по-рві - те,
- ву - чий. По - хо - вай - те

My tomb upon a grave-mound high
Amid the wide - spread plain..."

і вра-жо-ю зло-ю кров'-ю во-лю о-кро-пі - те, і ме-не в сім'-
і кров - ю во - лю о - кро - пі - те, і ме - не в сім'-

"Puis, daus la grande famille
Daus la famille libre, nouvelle
Noubliez-pas d'evoquez monsouvenir
Dune parole paisible et douce..."

"Pochowajcie mnie i wstancie,
I kaidany rwijce,
I posoka, wraza juchna,
Wolnosc swa, obmycie..."

"Cuando yo mueza, enterradme
En unatumba alla arriba,
Sobre un cerro que domine
Toda mi Ucrania querida..."

554

- і ве - ли - кий, сім'- і но - вій, воль - ній. не за - будь-те по-м'я -

- і ве - ли - кий, сім'- і но - вій, воль - ній. не за - будь-те по-м'я -

f

555

-ну - ти не-злим ти- хим сло - - вом...

-ну - ти не-злим ти- хим сло - вом...

pp *tr*

Приклад 14 Щедрівка (№3) з хорової опери а саррелла
«Золотослов» Л. Дичко (тт. 1 – 14)

I хор

S. *f* Щед - рий ве - - - - чір,

A.

T. *f* Щед - рий ве - - - - чір,

B.

II хор

S. *f* Щед - рий ве - - - - чір,

A.

T. *f* Щед - рий ве - - - - чір,

B. *p*
Щед - рий ве - чір, доб - рий ве - чір,

S. *mf* Доб - рий ве - - - - чір.

A.

T. *mf* Доб - рий ве - - - - чір,

B.

S. *mf* Доб - рий ве - - - - чір,

A.

T. *mf* Доб - рий ве - - - - чір,

B. *p*
Щед - рий ве - чір, доб - рий ве - чір,

S. *rit.*
 A. *pp*
 T. *pp* Щед-рий ве - чір, Доб - рий ве - чір, щед - рий ве - чір, доб - рий ве - чір. ве - - - чір.
 B.

S. *rit.*
 A. *pp*
 T. *pp* Щед - рий ве - чір, Доб - рий ве - чір, щед - рий ве - чір, доб - рий ве - чір, ве - - - чір.
 B.

Приклад 15 Щедрівка (№3) з хорової опери а саррелла
«Золотослов» Л. Дичко (тт. 15 – 23)

15 *a tempo*

Н. *p* Ой си - ва - я тай зо - зу - лень - ка, зо - зу - лень - ка.

С. *p* Шед - рий - ве - чір,

А. *p* Шед - рий - ве - чір,

Т.

В.

С.

А.

Т.

В.

20 *rit.*

H. *rit.*

C. *rit.*

H. *rit.*

T. *rit.*

S. *rit.*
Доб - рий ве - чір, доб - рим лю - дям на здо - ров' - я!

A. *rit.*

T. *rit.*

B. *rit.*

S. *rit.*
Доб - рий ве - чір, доб - рим лю - дям на здо - ров' - я!

A. *rit.*

T. *rit.*

B. *rit.*

«Золотослов» Л. Дичко (тт. 113 – 125)

113

Н.

С. *trp* Ой, си - ва - я тай зо - зу - лень - ка, зо - зу - лень - ка

Н.

Т.

С. *p*

А.

Т.

В.

С. *p*

А.

Т.

В. *p* Щед - - - - рий ве - - - - чір,

117 *p*

Н. *A!*

С.

Н.

Т.

С. *p* Шед - рий ве - чір, доб - рий ве - чір, доб - рим лю - дям на здо -

А.

Т.

В.

С. *p* Шед - рий ве - чір, доб - рий ве - чір, доб - рим лю - дям на здо -

А.

Т.

В.

121

H.

C.

H.

T.

S.
 ров' - - - - я!
p

A.

T.

B.

S.

A.

T.

B.

Щед - рий ве - чір, доб - рий ве - чір, щед - рий ве - чір, Доб - рий ве - чір,

Приклад 17 Щедрівка (№3) з хорової опери а саррелла
«Золотослов» Л. Дичко (тт. 142 – 147)

Geroico

142 *f*

Н. Ой, ти, Бо - же, Бо - - - же, ти, даж - бо - же!

С. Ой, ти, Бо - же, Бо - - - же, ти, даж - бо - же!

Н. Ой, ти, Бо - же, Бо - - - же, ти, даж - бо - же!

Т. Ой, ти, Бо - же, Бо - - - же, ти, даж - бо - же!

Allegro

144 *mp* *rit.* *p*

Н. Ой, ти, Бо - же, ой, ти, Бо - же, ти, даж - бо - же...

С. Ой, ти, Бо - же, ой, ти, Бо - же, ти, даж - бо - же...

Н. Ой, ти, бо - же, ой, ти, бо - же, ти, даж - бо - же...

Т. Ой, ти, бо - же, ой, ти, бо - же, ти, даж - бо - же...

4

Наре-
чена

Свашка

Наре-
чений

Тисяць-
кий

S.

Вє - м сна - м кра - м сна - м Гой!

A.

f *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

T.

Вє - м сна - м кра - м сна - м... Гой!

B.

f *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

S.

Вє - м сна - м кра - м сна - м... Вес - на

A.

f *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *pp*

T.

Вє - м сна - м кра - м сна - м... *pp*

B.

f *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *pp*

7

Наре-
чена

Свашка

Наре-
чений

Тисяць-
кий

Вес - на крас - на,

f
Вес - на,

S. Вес - на

A. *pp*

T. *pp*

B. *pp*

S. кра сна, Гой!

A. *pp*

T. *pp*

B. *pp*

Приклад 19 Веснянка (№4) з хорової опери a cappella
«Золотослов» Л. Дичко (тт. 19 – 22)

19

Наре-
чена

Свашка

Наре-
чений

Тисяць-
кий

На весь світ!

На весь світ!

На весь світ!

Вес - - - на крас - на,

Вес - - - на крас - на,

div.
p

Вес - - - на крас - на,

Вес - - - на крас - на

храс - на,

21

Наре-
чена

Свапка

Наре-
чений

Тисяць-
кий

На весь світ!

На весь світ!

На весь світ!

S.

A.

T.

B.

div.

mf

Вес - - - на крас - на,

Вес - на крас - на,

S.

A.

T.

B.

Вес - - - на крас - на

p

крас - на,

вес - - - на крас - на,

tr

крас - на,

Приклад 20 Веснянка (№4) з хорової опери а cappella
«Золотослов» Л. Дичко (тт. 48 – 56)

Музична партитура для голосів (Soprano, Alto, Tenor, Bass) та фортепіано.

Титул: Світ! Весна, красна!

Голосні частини: S. (Soprano), A. (Alto), T. (Tenor), B. (Bass).

Музичні позначення: *f* (forte), *p* (piano), *cresc.* (crescendo), *sub. p* (subito piano).

Ліричні частини: Світ! Весна, красна!

[illegible]

accel. *Adagio*

53 4 5 4 55 56

Наречена На весь світ, на весь світ, на весь світ, на весь світ, на весь світ!

Сваха

Наречений

Тисяч-кий

S. 5

A.

T.

B.

S. 5

A.

T.

B.

ff На весь світ!

ff На весь світ!

*¹ - вступає на ♩ пізніше С-но;

*² - вступає на ♩ пізніше С-но;

*³ - вступає на ♩ пізніше С-но;

*⁴ - I Хор іде за куліси; II Хор залишається на сцені.