

фольклору як національного чинника народжує опозицію індивідуальність – влада. Діяльність композиторів в духовній сфері породжує опозицію єдність віри – конфесійність. В духовній музиці опозиція теоцентризм – антропоцентризм проявляється у зануренні особистості до глибин душі щодо свого існування.

Список використаних джерел

1. Моїсеєнко Л. М. Історія української культури: навч. Посіб. Красноармійськ: П ДонНТУ, 2010. 107 с
2. Сич О. І., Мінаєв А. В. Новітня історія: зміст, поняття та хронологічні межі (науковий семінар кафедри історії нового та новітнього часу, 9 жовтня, 2012 р.). *Історична панорама: Збірник наукових статей ЧНУ. Спеціальність «Історія»*. Чернівці: Чернівецький нац. ун-т, 2012. Вип. 15. 146 с.

Олена Чумак

ОСОБЛИВОСТІ РОБОТИ НАД ПОСТАНОВКОЮ ХОРОВИХ СЦЕН В ОПЕРАХ ДЖ.ПУЧЧІНІ НА СЦЕНІ ХАРКІВСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО АКАДЕМІЧНОГО ТЕАТРУ ОПЕРИ ТА БАЛЕТУ ІМЕНІ М.ЛИСЕНКА

Успіх постановки будь-якої оперної вистави залежить від якості співробітництва постановників, їх творчого спілки. Важливим є баланс між думкою композитора, можливістю трупі та матеріально-технічною базою театру. Як приклад, розглянемо постановки опер «Богема» (2007 рік) та «Турандот» (2002 рік) Дж. Пуччіні, що з успіхом йдуть на сцені Харківського національного академічного театру опери та балету ім.М.Лисенка.

Стилістичний напрямок верізм, який простежується в італійському оперному мистецтві кінця ХІХ століття, знаходить своє відображення в опері «Богема». Композитор, створюючи оперу ліричного плану, виходить за межі звичайної мелодрами, насичуючі її глибоким психологізмом. Перенесення дії до Парижу нагадує живопис імпресіоністів. Наявність чотирьох актів, відмова від традиційно замкнутих номерів (принцип наскрізного розвитку) теж відрізняє «Богему» від традицій італійської опери. Опера заснована на принципі чергування ліричних епізодів та яскравих комедійних сцен. За допомогою хору в другій дії «фонтанують» епізоди вуличного побуту Латинського кварталу.

Кипуче життя святкового Парижу втілюють різні групи хору (це і хор продавців, гризеток та студентів, сценка дітей з торговцем іграшок, марш солдатів). Хор поряд з акторами-солістами виконує драматургічні завдання режисера-постановника – Ірини Нестеренко. Вона майстерно використовувала індивідуальний підхід до роботи з артистами хору, враховуючи особливості оперно-хорового виконавства. Щоб уникнути хаотичного переміщення сценою та перетворення артистів хору у невиразну масу, режисер створила міцний сценічний ансамбль, чим допомогла артистам та диригенту Віталію Куценку, враховуючи його музично-художні наміри. За допомогою художньо-виправданого сценічного руху, зручних мізансцен артисти хору під керівництвом хормейстера-постановника Олексія Чернікіна впоралися з вокально-технічними труднощами. Створенню атмосфери святкового Парижу сприяють швидкий темп, гострі акценти, хроматизми, форшлаги, короткі фрази, вигуки, синкопи на тлі руху *staccato* у валторн і тромбонів, з використанням короткого активного дихання артистами хору, твердої атаки, чіткої «гострої» дикції.

У центрі другої дії звучить граціозний вальс (характеристика Мюзети), в який вплітаються репліки партій *Soprano* та *Tenore* у розмірі 9/8. У цьому місці хормейстер особливу увагу звертає: на ритмоформулу чверть з восьмою, слідкуючи за дотриманням внутрішньо-дольової пульсації; на інтонування хроматизмів і секст, що рухаються вгору. На початку фінального маршу короткі вступи фраз «*la Ritirata*» вимагають акцентування на слабку частку, ритмічної рівності у середині такту, гнучкої динаміки. І це лише частина завдань, що постають перед хормейстером та артистами хору.

Після блискучого використання мідних духових в оркестровій тканині другої дії, ланцюжок квінт на тлі тремоло в басах відображує картину холодного зимового ранку сумно елегійного характеру (третя дія «Біля застави»). В партитурі закулісного хору вказаний нюанс *p*. Хормейстером та диригентом було прийнято рішення виконувати цей хор на *mf*, але без втрати характеру *dolce e con*

grazia, вказаного композитором, тому що зала оперного театру Харкова має певні акустичні особливості.

Останнім викликом для хормейстера було домогтися від артистів хору якісного виконання унісонного ансамблю в останніх хорових репліках, максимальної тембрової визначеності, інтонаційної та ритмічної точності (стрибки на чисті кварта, квінти, октави).

Постановка опери «Турандот» вимагала від постановників (хормейстер О. Чернікін, режисер М. Яремків, диригент В. Куценко) ще більшого творчого співробітництва. «Пізній» Дж. Пуччіні, подолавши вердівські, постромантичні і веризькі тенденції попереднього періоду, підійшов до вінця своєї творчості – опери «Турандот», де вбачається прояв вагнерівських ознак. Це і монументальність опери, і симфонізація оркестру, напруга мелосу, теситурні перепади; це елементи декламаційності та звернення до символічного, насиченого філософськими алюзіями тексту. Епічний характер зумовив широке застосування в цій опері хору. Мелодика творів Дж. Пуччіні синтезує в собі чергування ліричного мелосу (у розкритті любовних почуттів головних героїв) та «неокласичного», з різкими гротескними інтонаціями. Хор у «Турандот» як активний учасник дії, так і коментатор подій. Все це знаходить відображення і в хоровій партитурі. Хормейстеру довелося зіткнутися з технічними труднощами, що створюють екзотичний елемент – складністю та різноманітністю ритмічної структури (поліритмія, велика кількість дуолей, тріолей, секстолей, пунктирний ритм), пентатонікою, лейтмотивами, «застиглими» повільними темпами, довгими педалями тощо. Тільки ретельна робота хормейстера у репетиційному класі надала можливість досягнути штрихової, динамічної та агогічної мобільності, що сприяло якісному звучанню хору під час вистав. У оркестрі китайський колорит створюється за допомогою особливого оркестрування, що імітує звучність народних інструментів. Для забезпечення акустичного заповнення великої зали та подолання вокально-технічних складнощів (висока

теситура та її перепади, елементи декламаційності та ін.) комплектація оперного хору артистами-вокалістами має бути відповідною як із якісного, так і з кількісного боку. Хор приймає участь в трьох діях вистави, а це додається до музичного матеріалу ще й велика кількість тексту італійською мовою, що треба вивчити напам'ять.

У цій постановці, за задумом режисера, хор переважно статичний, що полегшує артистам контакт з диригентом, від якого залежить певною мірою темп, динаміка, фразування. Слід зазначити велику кількість закулісних хорів, що додають складнощів виконання. При цьому хормейстеру доводиться ще двічі допомагати артистам хору за лаштунками, тому що у ц.24 (перша дія) басова партія починає рухатися і втрачає контакт з диригентом. Для забезпечення повноцінного ритмічного ансамблю хормейстер дублює жести диригента за допомогою монітору. Ця ж ситуація повторюється і в сцені смерті Ліу (третя дія). Передача хормейстером диригентських жестів і в цій сцені сприяла досягненню ритмічного ансамблю, ансамблю між оркестром і хором.

Отже, виконання хорових сцен передбачає усвідомлення сутності й художньої природи опери як синтетичного явища. Постановникам вистави необхідно творчо контактувати для розкриття художнього задуму композитора. Дж. Пуччіні в цих операх майстерно відобразив художню характеристику різних культур, створив особливу музичну атмосферу, яку на високому професійному рівні відтворили на харківській сцені.

Олена Яструб

ХОРОВІ ТВОРИ А CARPELLA О. КОШИЦЯ ТА К. СТЕЦЕНКА В АСПЕКТІ ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

На початку ХХ століття О. Кошиць та К. Стеценко, розвиваючи кращі принципи основоположника української професійної музичної культури М. Лисенка, «піднесли жанр, що мав трохи не прикладну функцію популяризації пісні розкладками, аранжировками, до рівня високохудожньої мистецької