

ЛЬВІВСЬКА НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ  
імені М. В. ЛИСЕНКА

На правах рукопису

**КУРИЛЯК Ірина Ігорівна**

УДК 782.1/.7:784.1-043.86]:111.852](477)(043.5)

**ЕВОЛЮЦІЯ ДРАМАТУРГІЧНИХ ФУНКЦІЙ ХОРУ В  
УКРАЇНСЬКІЙ ОПЕРІ:  
НАЦІОНАЛЬНО-ЕСТЕТИЧНИЙ ВИМІР**

Спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво

**Дисертація на здобуття  
наукового ступеня кандидата мистецтвознавства**

Науковий керівник –  
кандидат мистецтвознавства, доцент

**Ластовецька-Соланська З.М.**

## АНОТАЦІЯ

Куриляк І.І. Еволюція драматургічних функцій хору в українській опері: національно-естетичний вимір. – Рукопис.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – Музичне мистецтво. – Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка, Міністерство культури України. – Львів, 2018.

Дисертація присвячена дослідженню еволюції драматургічних функцій хору в українській опері кінця XIX початку XXI століття. На основі проведеного джерелознавчого, історіографічного, культурологічного, музично-теоретичного аналізу, визначено специфіку функціонування хорової культури в українському мистецтві та, безпосередньо, розкрито основні напрями застосування хору в жанрі української опери.

Окреслення виразових та драматургічних функцій хору відбувається крізь призму розкриття національно-естетичного виміру.

Висвітлено значення хорового співу у естетичному вимірі національної ментальності, окреслено шляхи формування українського оперного жанру з позиції адаптації у ньому хорового компонента.

Здійснено проєкцію типів національного характеру на сферу оперно-хорової творчості українських композиторів. Запропоновано власну класифікацію двох образно-тематичних напрямків хорових сцен – *козацько-лицарського* та *селянсько-хліборобського*.

Визначено, що *козацько-лицарський* напрям відображений в лінії опер історико-патріотичної тематики. Проведений аналіз ряду опер кінця XIX – XX століття («Осада Дубно» П. Сокальського, «Тарас Бульба» М. Лисенка, «Золотий обруч» Б. Лятошинського, «Богдан Хмельницький» К. Данькевича) дозволив окреслити драматургічні плани, в яких найбільш яскраво виявляються виразові якості хору.

Простежено, що *селянсько-хліборобський* напрям проявився в операх, позначених більшою інтимністю, психологізмом та ліричністю сюжетного розгортання. Аналітичні спостереження побудовані на хорових сценах опер М. Аркаса, М. Лисенка, М. Вериківського, Ю. Мейтуса та ін. Досліджено, що цей напрям отримав продовження у другій половині ХХ століття, через звернення композиторів до давніх пластів минулого. Свідченням чого стають проаналізовані твори Є. Станковича, Л. Дичко, М. Скорика, І. Карабиця.

Шляхом проведення комплексного аналізу оперно-хорових сцен визначено коло драматургічних функцій хору, притаманних народницькому та модерністичному канонам.

В першому випадку увага акцентується на оперних зразках Д. Бортнянського, С. Гулака-Артемівського, П. Сокальського, М. Аркаса, М. Лисенка, А. Вахнянина. Детальний розгляд цих композицій виявив основні функції хорового компонента в побудові оперної драматургії. Розглянуті хорові сцени, ранньої української опери, дозволили накреслити його три магістральні лінії використання, що проявилися у якості самостійного головного героя, коментатора та фону (активного, пасивного та контрастного). Еволюцію драматургічних функцій хору у ролі рівноправної дійової особи прослідковано на оперній творчості М. Лисенка. Визначено, що Лисенкова доба, вписуючись в естетику народницького канону, багато в чому передбачає ідеї модерністичного канону. Дану тезу підтверджено аналітичним матеріалом опери «Сапфо».

В модерністичному каноні (на прикладі творчості К. Стеценка, М. Лисенка, М. Леонтовича, Б. Лятошинського, К. Данькевича, М. Вериківського, Ю. Мейтуса, М. Скорика) прослідковано новаторські принципи трактування ролі хору. Методом комплексного аналізу виявлено вплив новітніх стилістичних тенденцій на специфіку драматургічних функцій хору в сучасних українських операх. Акцентується увага на поєднанні декількох виконавських складів (поліпластовості), використанні

складного комплексу засобів музичної виразності, застосуванні методу симфонізації при розробці тематизму.

Визначається, що у модерністичному каноні хоровий компонент отримує два вектори адаптації у драматургії оперної композиції. Перший – пов'язаний із зменшенням його ваги у драматургічно-музичному розвитку. Доказом цього є проаналізовані твори К. Стеценка («Іфігенія в Тавриді») та М. Лисенка («Сапфо»). Другий вектор навпаки вказує на його активне залучення. Ця тенденція виявлена у творах героїко-епічного та лірико-побутових жанрів, в яких хорові сцени постають у вигляді вузлових центрів драматургії.

Оригінальний підхід до розкриття виразових можливостей хорового компонента призвів до появи його авторських версій. Відповідні висновки зроблені на основі оперних композицій Є. Станковича, Л. Дичко, І. Карабиця, Л. Колодуба.

У ході аналізу прослідковано еволюцію драматургічних функцій хору, в якому вершиною пошуків його виразальних можливостей стає поява оригінального жанру української музичної культури – хорової опери, представленої у творчості Лесі Дичко «Золотослов», І. Карабиця «Київські фрески» та ін.

**Ключові слова:** хорова культура, жанр опери, типи національного характеру, національно-естетичний вимір, драматургічні функції хору.

## ABSTRACT

I.I. Kuryliak. The evolution of the dramatic functions of the chorus in the Ukrainian opera: national and aesthetic dimension. – Manuscript.

Thesis for Ph.D. in the History of Arts, specialty 17.00.03 – Musical art. – Lviv National Musical Academy named after M. V. Lysenko, the Ministry of Culture of Ukraine. – Lviv, 2018.

The thesis is devoted to study of the evolution of dramatic functions of the chorus in the Ukrainian opera in the end of the nineteenth- the beginning of the twenty first century. On the basis of the source study, historiographic, cultural, musical and theoretical analyses, the specificity of the choral culture functioning in the Ukrainian art has been determined, and the basic directions of the chorus use in the genre of the Ukrainian opera have been shown.

The definition of expressive and dramatic functions of the chorus exists through the prism of disclosure of the national aesthetic dimension.

The value of the choral singing in the aesthetic dimension of the national mentality, the ways of formation of the Ukrainian opera genre from the perspective of adaptation in this choral component have been defined.

The projection of types of the national character in regard to opera and choral works of the Ukrainian composers has been created. A peculiar classification of two imagery and thematic directions of choral scenes has been proposed – *the Cossack knightly* and *the peasant farming*.

It has been determined that *the Cossack knightly* direction was reflected in the line of historical and patriotic operas. The analysis of a number of operas in the end of the nineteenth – the twentieth centuries ("Dubno Siege" by P. Sokalskyi, "Taras Bulba" by M. Lysenko, "The Golden Ring" by B. Lyitoshynskyi, "Bohdan Khmelnytskyi" by K. Dankevych) allowed for determining the dramatic plans, which most clearly manifest the expressive qualities of the chorus.

It has been traced that *the peasant farming* direction was manifested in operas, marked by a greater intimacy, psychological insight and lyricism of the

narrative move. Analytical investigations have been established on choral pieces of the operas by M. Arkas, M. Lysenko, N. Verykivskyi, Yu. Meitus and the others. It has been investigated that this trend continued in the second half of the twentieth century, through the conversion of the composers to the ancient layers of the past. The analyzed works by Ye. Stankovych, L. Dychko, M. Skoryk, I. Karabytsia are the proof of this.

Through the comprehensive analysis of the opera and choral scenes, the range of dramatic functions of the chorus inherent in populist and modernist canons has been identified.

In the first case, the emphasis is on the opera samples by D. Bortnianskyi, S. Hulak-Artemovskiy, P. Sokalskyi, M. Arkas, M. Lysenko, A. Vakhnianyn. The detailed consideration of these compositions has revealed the basic functions of a choral component in the construction of opera dramaturgy. The distinguished choral scenes of the early Ukrainian opera allowed for identification of its three main lines of usage, emerged as a separate principal character, glossarian and background (active, passive and contrastive). The evolution of the dramatic functions of the chorus in the role of an equal character traced in the opera works by M. Lysenko. It has been determined that Lysenkova doba, integrating into the aesthetics of the populist canon, involved the ideas of the modernist canon greatly. This thesis has been confirmed by the analytical material of the opera "Sapho".

The innovative principles of the chorus role interpretation have been traced in modernist canon (illustrated by the example of K. Stetsenko, M. Lysenko, M. Leontovych, B. Liatoshynskyi, K. Dankevych, M. Verykivskyi, Yu. Meitus, M. Skoryk) have been traced. The method of comprehensive analysis revealed the effect of the latest stylistic trends on the specificity of the dramatic functions of the chorus in modern Ukrainian operas. Attention is focused on the combination of several performing ensembles (polyplasticity), use of complex of musical expression means, application of symphonization in thematic invention.

The choral component in the modernist canon has been distinguished as the receiver of two adaptation vectors in the drama of the opera composition. The first

is associated with decrease of weight in the dramatic and musical development. The proof is a range of the analyzed works by K. Stetsenko ("Iphigenia in Tauris") and M. Lysenko ("Sapho"). The second vector indicates conversely its active involvement. This trend has been revealed in the works of heroic-epic and lyric-realist genres in which the choral scenes appear in the form of key nodes of drama.

The original approach to the disclosure of the expressive possibilities of the choral component resulted in its author versions. The appropriate conclusions have been made on the basis of the opera songs by Ye. Stankovych, L. Dychko, I. Karabytsia, L. Kolodub.

The evolution of the dramatic functions of the chorus, in which the top of the searches of its expressive possibilities, is the emergence of an original genre of the Ukrainian music-choral opera, represented in the work of Lesia Dychko "Zolotoslov", I. Karabytsia "Kyiv frescoes", etc., has been identified in the analysis.

**Key words:** choral culture, the genre of opera, types of national character, national aesthetic dimension, dramatic functions of the chorus.

### Список опублікованих праць за темою дисертації:

1. Куриляк І. До питання генези української опери. *Музикознавчі студії*: Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка. Вип. 32. Львів, 2014. С. 173-183.
2. Куриляк І. Еволюція драматургічних функцій хору в оперній спадщині М.Лисенка. Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Випуск 116: Збірка статей: *Комунікативна організація музичного твору*. Київ, 2015. С. 119-128.
3. Куриляк І. Драматургічні функції хору в операх Петра Сокальського. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*: збірник наукових праць. Наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету. У 2-х т. Рівне: РДГУ, 2014. Вип. 20, том 1. С. 222-226.
4. Куриляк І. Значення ролі хору в ранній українській опері на прикладі «Катерина» М.Аркаса. *Музикознавчі студії*: Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка. Вип. 36. С. 77-84.
5. Kuryliak I. Dramaturgic function of the chorus in the opera «Golden Ring» V. M. Liatoshynsky. *Europäische Fachhochschule. European Applied Sciences*. 2016. №7. P. 5–8.



## Зміст

<b>ВСТУП</b> .....	11
<b>РОЗДІЛ 1. Українське хорове мистецтво як важливий фактор формування національного оперного жанру</b> .....	18
1.1. Джерелознавчі та методологічні засади опрацювання теми.....	18
1.2. Хоровий спів українців у естетичному вимірі національної ментальності.....	29
1.3. До питання генези української опери (шляхи формування жанру)	42
Висновки до розділу 1.....	50
<b>РОЗДІЛ 2. Хор в українській опері ХІХ століття</b> .....	53
2.1. Драматургічні функції хору в ранній українській опері.....	54
2.1.1. Загально-європейська генеза української опери на прикладі опери «Алкід» Д.Бортнянського.....	54
2.1.2. Драматургічні функції хору в ранній українській опері С. Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм».....	64
2.2. Хорові сцени в українській опері кінця ХІХ століття.....	69
2.3. Типологічні особливості хорової драматургії в оперній творчості М. Лисенка.....	85
Висновки до розділу 2.....	104
<b>РОЗДІЛ 3. Драматургічні новації у трактуванні хору в українських операх ХХ століття</b> .....	108
3.1. Модерністичні тенденції хору в операх «Іфігенія в Тавриді» К. Стеценка, «Сапфо» М. Лисенка як інтерпретація античної традиції .....	111
3.2. Драматургічні функції хору в українській опері першої половини ХХ століття.....	124
3.3. Драматургічні версифікації хорового сегмента в сучасній українській опері.....	149

Висновки до розділу 3.....	165
<b>ВИСНОВКИ.....</b>	<b>168</b>
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....</b>	<b>174</b>
<b>ДОДАТОК 1.....</b>	<b>195</b>

## ВСТУП

**Актуальність теми дисертаційного дослідження.** Хорове мистецтво є важливою складовою української національної культури. Тисячолітні традиції колективного співу сформували цілий комплекс жанрових різновидів та їх виконавської інтерпретації. Хорова культура стала відображенням національних ідей, способу колективного мислення.

Хоровий спів присутній практично в усіх сферах життя українців, що також сприяло зміцненню культурно-національної єдності. У цьому проявляється його комунікаційний та інформаторський універсалізм. В результаті чого, у суспільстві склалася думка про те, що у хоровій народнопісенній творчості відображений типовий, характерний для українського народу спосіб мислення (ментальності), що згодом знайшов своє відображення та правдивий розквіт в академічних жанрах, зокрема в опері.

Від моменту створення першої української опери і до сьогодні простежується певний процес еволюції жанру, в основі якого прагнення композиторів, поряд з наслідуванням європейської класичної традиції, створити власний варіант драматургічної побудови опери (форми, засобів музичної виразності, стилістики та ін.). Однією із традиційних складових, що творять загальну драматургію опери є хор. У західноєвропейській опері драматургічні функції хору достатньо широкі – від відображення у якості фону (активного, пасивного), декоративного елемента різних епізодів до виконувача провідних ролей. Досліджуючи значення функції хору в українській опері, зауважимо, що порівняно із головними дійовими особами, хорові сцени та епізоди створюють не менш важливі ідейно-тематичні центри. Хор як носій образу народу вносить у драматургію вистави різні образно-настрійні елементи, загострює психолого-драматичні кульмінаційні моменти, сприяє збагаченню

драматургічного розвитку дії та ін. Однак й до сьогодні відсутнє ґрунтовне монографічне дослідження присвячене етапам стильової еволюції драматургічних функцій хору в українській опері, чим і зумовлена актуальність дослідження. Драматургічні функції оперного хору в українській опері розглядаються в дисертації із позиції ментальної обумовленості, у контексті специфіки оперного жанру в Україні.

Огляд дотичної літератури дозволяє окреслити коло праць, в яких простежується особливе зацікавлення значенням хору в українській опері. У результаті аналізу існуючих досліджень робимо висновок, що у них присутні лише окремі міркування присвячені цій проблематиці.

**Зв'язок із науковими програмами, планами, темами.** Дисертаційне дослідження виконано на кафедрі історії музики Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка відповідно до плану науково-дослідної роботи вищого навчального закладу теми №4 «Методологічні аспекти українського історичного музикознавства: сучасний стан, генеза, перспективи» на 2014-2019 рр. Тема дослідження затверджена вченою радою ЛНМА ім. М. Лисенка (протокол №1 від 23 січня 2014 р.).

**Метою дослідження** є обґрунтування національно-естетичних детермінант процесу стильової еволюції драматургічних функцій хору в операх українських композиторів.

Окреслена мета обумовила вирішення наступних **завдань**:

- окреслити коло праць присвячених витокам хорового та оперного жанрів в українській музиці;
- розглянути типи національного характеру крізь призму оперно-хорових сцен;
- проаналізувати драматургічну роль хорових сцен в українській опері ХІХ – початку ХХ ст.;
- визначити вектори організації хорового компонента в ХХ столітті;

- прослідкувати вплив новітніх стилістичних тенденцій на специфіку драматургічних функцій хору в сучасних українських операх.

**Об'єктом дослідження** є оперно-хорова творчість українських композиторів у національно-естетичному вимірі.

**Предметом дослідження** є драматургічні функції хору в українській опері в процесі історично-стильової динаміки розвитку жанру.

**Матеріалом дослідження** складають хорові епізоди та сцени з опер українських композиторів XIX – XX століття (Д. Бортнянського, С. Гулака-Артемовського, П. Сокальського, М. Аркаса, А. Вахнянина, К. Стеценка, М. Леонтовича, М. Лисенка, К. Данькевича, М. Вериківського, Б. Лятошинського, Ю. Мейтуса, Л. Дичко, Є. Станковича, І. Карабиця, Л. Колодуба, М. Скорика).

**Хронологічні рамки дослідження** охоплюють творчість українських композиторів другої половини XVIII – початку XXI століть.

**Методологічну базу** дослідження формує комплекс наступних методів:

*історико-культурологічного* – при окресленні умов існування та функціонування хорового сегменту національної культури на різних історичних етапах;

*науково-теоретичного* – при розгляді наукових джерел присвячених розгляду історичного розвитку оперного жанру, ментальної обумовленості хорового співу;

*структурно-системного* – при всебічному розгляді хорового компонента в опері як комплексу мовностильових закономірностей та окресленні функційної складової хору в драматургії музичної побудови;

*музикознавчого*, що застосовується у жанрово-стильовому аналізі хорових сцен в операх різних історичних періодів;

*аналітичного* – при окресленні функційної складової хору у драматургії музичної побудови;

*типологізації* – при обґрунтуванні основних понять у результатах й відповідних висновках.

**Теоретичну основу** дослідження складають :

- праці культурологічного напрямку українських дослідників (Є. Акимовича, В. Андрущенко, В. Виткалова, Г. Лозко, І. Крип'якевича, В. Липинського, В. Личковаха, І. Лопушинського, Є. Маланюка, І.Огієнка, А. Пономарьова, А. Рубана, В. Шейка, М. Шлемкевича, В. Яніва);
- дослідження у галузі хорознавства (Є. Білявського, Л. Бутенка, К. Дмитриєвського, А. Єгорова, В. Краснощекова, А. Лаценка, М. Романовського, П.Чеснакова);
- роботи присвячені розгляду драматургічної сфери в опері (Б. Асаф'єва, А. Гозенпуда, М. Друскіна, О. Комарницької, Е. Назайкінського, І. Неясової, Л. Ротбаум, С. Скребкова, І. Сусідко, В. Фермана, В. Холопової, Б. Ярустовського);
- історико-дослідницькі праці, у яких розкривається процес появи та розвитку українського оперного жанру (Л. Архімович, Г. Веселовської, Т. Гнатів, М. Гордійчука, І. Драч, В. Жаркової, А. Жданько, О. Ізваріної, Л. Корній, О. Корчової, О. Немкович, М. Ржевської, В. Рожка, О. Рощенко, О. Самойленко, І. Сенюри, О. Сердюка, Ю. Станішевського, М. Черкашиної-Губаренко та ін.);
- наукові розвідки українських науковців присвячені дослідженню композиторських стилів (О. Берегової, Л. Божко, Т. Булат, В. Витвицького, Т. Каришевої, Л. Кияновської, С. Лісецького, С. Людкевича, О. Малозьомової, М. Новакович, Л. Пархоменко, Є. Пахомової та ін.);
- окремі дослідження у галузі української хорової музики (історичний, виконавський, інтерпретаторський аспекти) розкриті у працях

О. Батовської, І. Беляєва, О. Бенч-Шокало, Н. Белік-Золотарьової, М. Бурбана, А. Гуменюка, А. Лащенко, О. Скопцової, Р. Станкович-Спольської, О. Торби, Б. Фільц та ін.

**Наукова новизна** полягає у тому, що в роботі вперше:

- здійснено цілісне дослідження стильової еволюції драматургічних функцій хору в українській опері;
- виявлено генезу хорového компонента в українському оперному жанрі;
- визначено драматургічне навантаження хорového компонента в українській опері із позиції ментальної обумовленості;
- концептуалізовано відображення типів національного характеру у драматургічній будові хорových епізодів в українській опері;
- виконано комплексний аналіз хорových епізодів та хорových сцен в операх українських композиторів ХІХ –ХХ ст.

**Практичне та теоретичне значення** дослідження полягає у можливості використання основних положень дисертації, її матеріалів, висновків та узагальнень в курсах історії української музики, розробці програм з хорознавства для середніх та вищих навчальних закладів, в курсі історії розвитку хорového виконавського мистецтва, історії та теорії музичного театру, оперної драматургії, аналізу музичних творів, а також у театральній-виконавській практиці.

**Особистий внесок здобувача:** полягає у тому, що в роботі вперше обґрунтовано національно-естетичні детермінанти процесу стильової еволюції драматургічних функцій хору в операх українських композиторів другої половини ХІХ початку ХХІ століття. Усі наукові положення та висновки належать дисертантці. Наукові публікації за темою дисертації є одноосібними.

**Апробація результатів дослідження.** Дисертаційне дослідження обговорювалося на кафедрі історії музики ЛНМА ім. М. Лисенка. Вибрані

теоретичні положення також були представлені на всеукраїнських та міжнародних конференціях:

1. Всеукраїнська науково-практична конференція молодих науковців «Музикознавчі студії». Львів, 12-13 лютого 2014 р.
2. Науково-практична конференція «Механізми новації у музичній творчості: проблеми інтерпретації». Київ, 1-2 листопада 2014 р.
3. X Всеукраїнська науково-практична конференція «Українська культурно-мистецька практика в історичній ретроспективі». Рівне, 14 листопада 2014 р.
4. Всеукраїнська науково-практична конференція молодих науковців «Музикознавчі студії». Львів, 25-26 лютого 2015 р.
5. Міжнародна наукова конференція «Музикознавчий універсум молодих». Львів, 1-3 березня 2017 р.

**Публікації.** Основні положення дослідження викладені у **чотирьох** публікаціях, опублікованих у спеціалізованих виданнях, затверджених ДАК МОН України та одній науковій статті у періодичному виданні іноземної держави (Німеччина).

Основні положення дисертації викладено у наступних **публікаціях**:

1. Куриляк І. До питання генези української опери. *Музикознавчі студії*: Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка. Вип. 32. Львів, 2014. С. 173-183.
2. Куриляк І. Еволюція драматургічних функцій хору в оперній спадщині М.Лисенка. Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Випуск 116: Збірка статей: *Комунікативна організація музичного твору*. Київ, 2015. С. 119-128.
3. Куриляк І. Драматургічні функції хору в операх Петра Сокальського. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*: збірник наукових праць. Наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету. У 2-х т. Рівне: РДГУ, 2014. Вип. 20, том 1. С. 222-226.



4. Куриляк І. Значення ролі хору в ранній українській опері на прикладі «Катерина» М. Аркаса. *Музикознавчі студії*: Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка. Вип. 36. С. 77-84.

Публікації у наукових періодичних виданнях іноземної держави:

5. Kuryliak I. Dramaturgic function of the chorus in the opera «Golden Ring» V. M. Liatoshynsky. *Europäische Fachhochschule. European Applied Sciences*. 2016. №7. P. 5–8.

**Структура дисертації.** Робота складається зі вступу, трьох основних розділів, висновків, списку використаних джерел та додатку. Загальний обсяг становить 195 сторінок, з них 173 сторінки основного тексту. Список використаних джерел становить 251 позицію.

## **РОЗДІЛ 1.**

### **Українське хорове мистецтво як важливий фактор формування національного оперного жанру**

Українське хорове мистецтво упродовж тисячолітнього відрізка від появи, витворило складний комплекс виразових засобів, традиційної тематики, відповідно й естетики. З огляду на це у середині XIX століття хорова національна культура була достатньо професійно розвиненою, тому органічно знайшла власне відображення в жанрі української опери. Для визначення ролі українського хорового мистецтва у процесі формування національного оперного жанру виникає потреба проведення джерелознавчого, історіографічного, культурологічного аналізу. Зокрема, особливо актуальним виглядає висвітлення значення хорового співу у естетичному вимірі національної ментальності, окресленні шляхів формування українського жанру з позиції адаптації хорового компонента в оперному жанрі.

#### **1.1 Джерелознавчі та методологічні засади опрацювання теми**

Осмислення хору як важливої складової національної опери заторкує широке поле дотичної проблематики. Зокрема, вивчення цього питання тісно пов'язане із функціонуванням української хорової культури в цілому. Системне розкриття етапів зародження та подальшого історичного розвитку цього феномену витворило чи не найбільш розвинену галузь вітчизняного мистецтвознавства.

Однією з перших розробок, в якій піднімається питання осмислення хорового мистецтва науковці вважають «Азбуки» періоду Київської Русі. Через те, що у цій праці розміщені теоретичні підходи, які дають змогу

розрізнити художні принципи, визначити спосіб спадкоємності та узагальнити певні тогочасні усталені норми, дослідники, зокрема, А. Лащенко, вважає «Азбуки» «першою спробою наукового обґрунтування хору як самостійної одиниці, тобто – праобразом хорознавства» [119, с. 5].

Період XVII – початок XVIII століття характеризується багатим розквітом багатоголосся, що знаходить свій кульмінаційний вихід у партесному співі. Його активне культивування зумовлює, відповідно, і його теоретичне обґрунтування. Свідченням цього стає фундаментальна праця одного із засновників українського музикознавства М. Дилецького «Грамматика мусикійська». У ній автор закладає теоретичні пояснення принципів побудови композиції, а також надає методичні рекомендації щодо виконавських інтерпретацій, закладає ази теорії музики, при цьому наголошуючи на важливості та ґрунтовності хорового співу у процесі виховання.

Важливою сторінкою у становленні українського оперного жанру та, зокрема, українського хорового мистецтва вважається творчість основоположника класичних традицій – М. Лисенка. Його спадщина стала новою віхою у формуванні нового типу диригентсько-хорової діяльності, яка «була пов'язана переважно з хоровим жанром, і це не випадково, адже в історії української культури формування професійної композиторської школи і становлення симфонізму як методу музичного мислення відбувалося саме завдяки хоровим жанрам» [16, с. 65].

У першій половині XX століття з'являється потужний пласт досліджень хорової культури. Ця проблематика охоплена у наукових роботах С. Людкевича, М. Вериківського, П. Козицького, О. Кошиця, М. Грінченко та багатьох інших.

У корені феномену української хорової культури на думку О. Пахльовської закладена «радикальна відмінність між латинським і візантійським світами [...]». Світ «латинський» протиставляє індивідуальне «я» колективному «ми», а «візантійський» з усіма його слов'янськими

модифікаціями виростає на «хоровій основі» і що наша культура складається на основі «хорового» начала, яке розчиняє в собі індивідуальність» [167, с. 101]. Цей факт пояснює причину надзвичайно потужного розквіту хорової культури у різних сферах українського буття: від поширення у народно-звичаєвих традиціях до представлення у вигляді «візитівки» українського професійного мистецтва на світовому культурному просторі. У другій половині ХХ століття у зв'язку із активним формуванням українських хорових шкіл, значним збільшенням кількості професійних та аматорських колективів при державних установах, виникла нагальна потреба у створенні науково-теоретичної бази, яка б забезпечувала їх професійний розвиток. Вагомим науковим доробком вітчизняних музикознавців в галузі хорознавства є ряд праць історіографічного, методологічного, аналітичного характеру. Авторами чисельних публікацій є М. Гордійчук, М. Колесса, Є. Вахняк, А. Мархлевський, М. Канерштейн та багато інших.

Доказом прискіпливої уваги до цієї тематики є поява першого дисертаційного дослідження Н. Горюхіної на тему: «Провідні риси української класичної музики та їх розвиток у хоровій творчості радянських українських композиторів». У праці методом теоретичного розгляду багатьох композицій початку ХХ століття (композиції М. Лисенка, М. Леонтовича, Л. Ревуцького, К. Стеценка, Я. Степового, Б. Лятошинського) науковець узагальнює характерні риси музичного вислову даного періоду.

Вельми значним надбанням сучасного українського хорознавства у галузі хорової музики бароко є монографії академіка Н. Герасимової-Персидської, зокрема: «Партесний концерт в історії музичної культури», «Партесні концерти XVII-XVIII століть». У науковій праці О. Цалай-Якименко «Музично-теоретична думка на Україні в XVII ст. та праці М. Дилецького» також набули широкого розгляду питання особливостей та історичних умов функціонування старовинної музики.

Розробка проблем хорового мистецтва знайшла відображення у створеній О. Шреєр-Ткаченко тритомній хрестоматії до підручників з історії

української музики. Показовим є звертання багатьох науковців до неї як першоджерела для наступних досліджень. Вагомим внеском професора І. Гулеско є розкриття у навчальному посібнику «Національний хорový стиль» процесу становлення та визначення особливостей національного хорového стилю.

Важливим зібранням наукових праць, яке охоплює значний пласт хорознавчого аспекту, є шеститомне видання «Історія української музики». У ньому вирішуються питання навколо народного багатоголосся (Н. Якименко), прослідковуються історичні етапи становлення хорového мистецтва (М. Боровик), робиться спроба осмислення канта як явища (Т. Шеффер), висвітлюється хорове життя (Л. Пархоменко), розглядаються особливості музичної освіти (В. Іванов, Т. Шеффер), музикознавства та педагогіки (О. Цалай-Якименко).

Спираючись на доволі широку базу досліджень хорového музики, В. Михайлець у дисертації «Вокальна основа хорového мистецтва: історичний та теоретичний аспекти» вперше серед українських музикознавців окреслила історичні періоди розвитку вокальної складової із позиції інтонаційно-стилістичної еволюції. Вагомим результатом дослідження також є формулювання специфічних властивостей вокальної основи хорového співу.

Питання дослідження української хорového культури також у своїх працях ставить Ольга Бенч-Шокало. Монографія «Український хорový спів. Актуалізація звичаєвої традиції» розкриває етапи формування хорového співу в українській національній культурі. Дослідниця детально розглядає витоки хорového співу, зупиняючись на обрядовій основі українського хорového співу, співочій традиції в українському етномузикознавстві, характеристиці пісенних стилів.

Сучасне мистецтвознавство приділило значну увагу вивченню кола питань, що стосуються хорového компонента в оперному жанрі, зокрема в

українському. Автори цілого ряду розробок, статей, праць, дисертацій різнобічно розкривають історичні, теоретичні та інтерпретологічні аспекти.

Процес становлення українського оперного мистецтва досліджений у працях Л. Архимович, О. Шреєр-Ткаченко, Я. Гордійчук. Вивченню питань появи, розвитку та становлення оперного жанру в Україні присвячені також праці Л. Кияновської, Г. Веселовської, О. Чепалова, О. Берегової, О. Наумової, О. Самойленко, О. Роценка, Л. Корній, Н. Антипової, О. Смагіної, А. Жданько, О. Корчової, В. Рацюка, Т. Гнатів, В. Жаркової, Н. Авраменко, М. Ржевської, О. Соломонової, К. Войцицької, І. Драча, І. Копотя, І. Рябчуна, Я. Іваницької, О. Немкович, В. Довженко. Дослідники розглядають національне оперне мистецтво, виходячи із завдань власних розвідок, звертаючись, зокрема, до характеристики оперної творчості українських композиторів цього часу.

Особлива увага розгляду питання історичного розвитку української опери приділено О. Ізваріною в дисертації «Оперне мистецтво як феномен української художньої культури 60-х років XIX – першої третини XX століття: історичний аспект».

Чисельні розвідки, що стосуються питань не лише української, але й європейської опери, знаходимо у працях Марини Черкашиної-Губаренко. Фундаментальні дослідження окреслюють шляхи становлення жанру опери, значення та ролі окремих їх компонентів у операх різних історичних періодів. Особливо важливою галуззю дослідження музикознавця є аспект виявлення сценічної інтерпретації оперних полотен сучасними оперними театрами. Підсумком багаторічного відвідування постановок оперних зразків є поява у 2015 році книги «Оперний театр у мінливому часопросторі». Окрім детальних рецензій на переглянуті вистави цікавими є розділи «історичних відступів», у яких науковець розглядає процес еволюції жанру опери, найбільш реформаторські етапи її становлення: починаючи від зародження та появи перших оперних зразків (італійської опери, творчості Монтеверді), через музично-драматичні твори Г. Генделя, К. Ф. Глюка, оперних шедеврів

Г. Берліоза, Дж. Мейєрбера, Р. Вагнера, П. Чайковського до української опери ХХ століття.

У своїх дослідженнях М. Черкашина-Губаренко вказує на існування цілої системи жанрових типів, які класифікуються за такими ознаками: «поляризації всередині драматичного роду (серйозна, комічна опера), належності до тих чи інших тематичних груп (міфологічна, історична, умовно-екзотична, побутова, казково-легендарна тематика), особливостями композиційної будови (наскрізна, номерна, монтажна, з розмовними діалогами), стилістичної основи (пісенна, баладна, речитативна опери, буфон комедія, симфонізована музична драма), концепції театрального спектаклю (постановочна багатоактна опера, камерна «малих форм»), впливу на характер конфлікту загальнородових властивостей та ідейного пафосу (лірична, епічна, героїчна, психологічна, патріотична опери, соціальна драма)» [218, с. 52]. Відповідно до названих жанрових типів опер, компоненти, серед яких оркестр, солісти, хор, наділяються характерними драматургічними функціями.

У зв'язку із активним розвитком оперного жанру в останні десятиліття відбувається переосмислення композиторами ролі усіх складових театральної вистави. Природно, що чи не найбільші зміни у цьому сенсі стосуються хорового чинника, який в результаті творчих пошуків зазнав гнучких трансформацій. Цей процес знайшов відображення у багатьох сучасних наукових дослідженнях.

Зокрема, у дисертаційному дослідженні «Функції хору в драматургії сучасного оперного спектаклю» Л. Бутенко розглядає коло проблем, пов'язаних із функціонуванням сучасних оперних вистав, історичний аспект їх становлення та способи художнього виразу у них хорового компоненту. Аналізуючи оперні композиції, автор доходить висновку про існування декількох типів форм музичного вираження: «основної, фонові, експозиційної, розвиваючої» [32, с. 15]. Їх застосування та взаємодія утворюють складну універсальну побудову. Значна увага в роботі

приділяється теоретичним підходам, за допомогою яких здійснюється аналіз хору в оперних виставах. Відповідно до змісту автор також пропонує класифікацію головних функцій хору, згідно якою він виступає у ролі звукового фону, коментатора подій, «внутрішнього голосу» героя, головної дійової особи, темпо-ритмічної педалі та у вигляді, який поєднує попередні типи. Хор, як зазначає автор, є цілком підпорядкованим драматургії компонентом, не зважаючи на завершеність деяких його номерів, сцен. Модель його застосування коригується в залежності від часу, місця, культурного простору тощо. Також Л. Бутенко доходить висновку, що хор є суттєвим виразником художньої лінії. Його функція шляхом значної смислової корекції музичної дії тяжіє до ствердження головної ідеї в цілому, а також проміжних змістових позицій. Хор виконує роль константи у співвідношенні із активними діями солістів, на кшталт взаємодії педальних та «мелодійно-динамічних» оркестрових груп. На думку дослідника «у композиційних взаємозв'язках виражальних засобів вистави оперний хор має стрижневу роль і, окрім змістового навантаження, активно впливає на встановлення темпо-ритму вистави; вирішення хорових сцен залежить від художніх узагальнень, властивих загалом культурній ситуації конкретного історичного періоду; хорові сцени виконують музично-узагальнюючу функцію у драматургічному розгортанні оперної вистави» [32, с. 8].

Підтвердження даних тез про функційне навантаження хору як одного з провідних учасників театрального дійства знаходимо і в праці польської оперної режисерки Л. Ротбаум. Хор за словами автора може виступати у якості повноцінного учасника конфлікту, його коментатора, а також створювати фон для драматургічного розгортання. У свою чергу фон має різні стани: «пасивний, нейтральний, співчутливий, з елементами загострення, бути емоційним екраном та ін.». [181, с.91]. Дослідниця простежує відповідність гомофонно-гармонічного або поліфонічного способу викладу хорових сцен із втіленням ідей щодо показу хору як маси однодумців або співставлення конфліктуючих сторін. Даний принцип є



абсолютно константним через часті зміни функційного навантаження навіть в межах одного нетривалого епізоду. Йдеться про відхід від вигляду акомпанементу і надання учасникам хору ролі соліста самотійної ролі.

Окремі дослідницькі висновки щодо драматургічних функцій хору в опері пропонує М. Черкашина-Губаренко у статті «Структурний аналіз оперного твору». Автор вказує на існування декількох типів хорového фону, а саме «умовно-стилізованого, конкретно-історичного, лірико-побутового, які застосовуються для загострення загальної драматургії, або залучення коментарського компоненту до основного сюжету» [219, с. 62]. В залежності від його різновиду видозмінюється не лише перебіг сюжету, але й драматургічна вага визначених компонентів зокрема, «Конкретно-історичний фон є активним драматургічним чинником і стильовою ознакою у жанрі історичної опери. Важлива роль жанрово-побутового фону і фонових сцен у деяких лірико-комічних операх, а також у лірико-психологічних драмах».

В. Рожок в дисертації «Образ народу в українській радянській героїко-революційній опері» [178] наголошує на важливості застосування музико- та театрознавчих аспектів при аналізі опер задля цілісного осягнення виконуваних хорами функцій. Розглянувши у такий спосіб цілу низку опер, автор доходить висновку, що хорові сцени із розвитком героїчних опер поступово стають драматургічними центрами, в яких якнайширше розкривається сенс головної ідеї твору. На прикладі опери «Десять днів, які потрясли світ» М. Кармінського дослідник вказує на функції хору, що тотожні багатьом композиціям даного жанру. Зокрема, на його думку «хори є важливим засобом у розкритті образу народу, причому композитор трактує їх як своєрідні музично-сценічні формули, що мають свою внутрішню динаміку, образну і інтонаційну стилістику. Вони є основою ідейно-сміслових арок, що цементують дію, з них формуються структурно-тематичні сфери хорових фресок, які є свого роду «двигунами» дії, основою його образного змісту. Хор виконує найважливішу коментаторську функцію,

причому в опері відбувається гармонійне поєднання як коментаторських, так і дієвих його функцій [...]»[178, с. 12].

О. Батовська в дисертації «Драматургія хорових сцен в операх В. Губаренка», пов'язуючи типи хорів із жанровою спрямованістю опери в цілому, вказує на виконання ними таких функцій: «фонові, колористичної, репрезентативної, внутрішньо-емоційної, дійової, динамічної та десяти допоміжних, що за сутністю є варіантами попередніх» [11]. Аналіз цілого ряду опер вказаного композитора виявив значний пласт застосованих фактурних хорових прийомів. У цьому ракурсі автор виділяє використання монодійного та змішаного складу відповідно до характеру сцен (побутових, епічних, психологічних), які часто представлені у вигляді взаємодоповнювальних компонентів. Так звані «проміжні типи» хорів за драматургічним навантаженням є епіко-психологічними, жанрово-психологічними, жанрово-епічними, емоційно-дійовими, емоційно-колористичними. Таким чином, «хор є провідним компонентом у операх композитора і визначається багатofункціональністю, бо демонструє наявність шести провідних та десяти похідних (за авторською класифікацією) функцій; функціональне навантаження хору постає в прямій залежності від жанру твору, який і диктує перевагу тих чи інших його функцій»[11].

Н. Белік-Золотарьова у дисертаційному дослідженні «Оперно-хорова творчість українських композиторів другої половини ХХ століття: шляхи розвитку» розробила структуру категорії «оперно-хорова творчість», на підставі чого надається її визначення як художньої системи. Автор також розкриває поняття оперно-хорового симфонізму, оперно-хорової драматургії, оперно-хорової сьюїти, оперно-хорового виконавства, виявляє методи та принципи організації хорового чинника в оперному цілому, простежує тенденції розвитку оперно-хорової творчості українських композиторів другої половини ХХ ст. та розробляє критерії її періодизації. У результаті аналізу оперної спадщини К. Данькевича, В. Кирейка, Г. Майбороди, В. Губаренка, Л. Колодуба, М. Скорика, Л. Дичко дослідницею створено

типологію драматургічних функцій хорового компонента в опері. Одним з аспектів дисертації є розгляд сучасної жанрової системи укладеної в оперну площину, а також містяться узагальнювальні положення способів хорової організації.

Окремі висновки щодо використання хорового компоненту у сучасних оперних виставах знаходимо і у ряді її праць, зокрема, у статті «Дія та протидія в хоровій драматургії опери М. Скорика «Мойсей»». На прикладі аналізу хорових сцен зроблено висновок, що функційне навантаження на хор є доволі суттєвим та багатограним. Хоровий компонент представлений в опері як носій ключових слів-символів, персоніфікатор ідей, коментатор дії, виконує роль спокусника, тла-відлуння, осміювача, активної дійової особи, пророка та в якості уособлення гласу Божого. На думку автора, надання композитором широкої виразової палітри хоровим оперним сценам безпосередньо сприяло реалізації загострення конфліктної сфери, а разом й усієї драматургії.

В наступній статті під назвою «Хорові сцени опери Г. Майбороди «Ярослав Мудрий» як відображення теми «народ і влада» Н. Белік-Золотарьова при вивченні методу оперно-хорового симфонізму композитора звернула увагу на наявність складних поліпластових утворень в будові хорових номерів. Їх безпосереднім виявом є диференційований підхід до організації хорових мас, через використання однорідного та змішаного хорів. У такий спосіб композитор гнучко демонструє різні прошарки населення. Кульмінаційні ж епізоди супроводжуються хоровими tutti.

Також дослідниця на прикладі оперної творчості В. Губаренка простежує шлях виникнення внутріжанрових перетворень в українських операх останньої чверті минулого століття. У цей час композиторські пошуки приводять до розвитку традиційних форм опери, а також до створення хорової опери а *carrella*, опери-ораторії-балету, опери-фантасмагорії, які сприяли переосмисленню ролі хорового компонента та розширенню його функційного навантаження.

І. Беляєв в дисертації «Проблеми інтерпретації народно-хорових сцен в українській радянській історико-патріотичній опері» розглядає насамперед значення та роль хорового оперного співу в естетичному вимірі національної ментальності.

Окреслюючи джерелознавчий аспект обраної тематики можемо говорити про активну динаміку розроблення науковцями даної проблематики, особливо починаючи з другої половини ХХ століття. Хорове виконавство як одна з генетичних ознак ментальності національної культури природно викликає велике зацікавлення в колі вітчизняних музикознавців. Стан національної культури сьогодні, на думку дослідників, є гостро проблемним, тому потрібне невідкладне вжиття заходів щодо виявлення оригінального неповторного начала в національній культурі та його подальшого пропагування. Національні традиції спонукали процес становлення хорового співу, характерні риси якого укладені у площину високої моральності, тяжіння до ідеального, глибокої релігійності, гармонійного взаємозв'язку індивідуального та суспільного. В результаті чого було закладено підґрунтя для утворення потужного первинного мистецького стрижня, який сприяв народженню великої кількості хорових форматів із специфічними національними відмінностями, слугував у ролі невичерпної джерельної бази для народного та професійного виконавства, а також композиторської творчості.

Наявність великої кількості наукових розвідок, ґрунтовних праць, які всебічно охоплюють тему драматургічних функцій хору в українській опері, свідчить про неабияку спроможність втілення даного компонента у різнобічних виявах. Його універсалізм полягає у гнучкому пристосуванні до авторської концепції задуму та подальших виконавських інтерпретацій. У своїх дослідженнях автори активно використовують аналітичний, теоретичний, історіографічний та порівняльний методи досліджень. Множинність способів драматургічного навантаження на хор в українській

опері сприяв виникненню цілої галузі в хорознавстві, яка побудована на результатах практичного досвіду оперних хормейстерів.

## **1.2. Хоровий спів українців у естетичному вимірі національної ментальності.**

Хорова музика є одним із провідних жанрів, представлених у національній культурі. Завдяки їй як - найповніше розриваються риси українського характеру, ментальності, відтворюється особливий, оригінальний тип світобачення.

В останні десятиліття тема української ментальності та проблематика, що її супроводжує, отримала потужний поштовх для усебічного розгляду та вивчення. На фоні надважливих процесів державотворення сьогодні вкрай важливо усвідомити вартісність явища української культури та її ролі у глобальному світовому просторі. Характерною ознакою буття української нації завжди була і є її історична пам'ять, в якій нагромаджений життєвий досвід не лише окремого знакового індивідуума, а й цілого етносу, суспільства, що проживає на певній території. Саме вона є головним носієм генетичного коду нації. Завдяки національній пам'яті науковці мають широкі можливості для дослідження особливостей української ментальності, її витоків.

Обумовлюючи значення хорового співу з позиції ментальних особливостей варто окреслити зміст самого поняття «ментальність». Адже й до сьогодні у науковому колі не сформувалося остаточне визначення змісту цього поняття, що спричинене багатоскладовістю та амбівалентністю даної категорії.

Витоками дослідження поняття ментальності прийнято вважати праці французьких науковців, які є представниками історіографічної школи «Анналів», зокрема – Л. Февра, М. Блока, Ж. Лофевра, Ж. Л. Гоффа та ін. Зокрема, Л.Февр підкреслював, що у «кожному суспільстві на конкретній стадії розвитку існують специфічні умови для структурування індивідуальної свідомості. Культура і традиція, мова, спосіб життя та релігійність

створюють своєрідну матрицю, в межах якої і формується ментальність [205, с. 97]. Усесторонній погляд на висвітлення цього явища призвів до різноманітного його тлумачення. Внаслідок цього «менталітет залишався продуктом «бродіння» аморфно зібраних елементів внутрішнього світу людини, свідомого і несвідомого, логічного і емоційного, його почуттів, переконань, волі, вірувань, установок, моделей і стереотипів поведінки, настроїв, які об'єднували носіїв цього менталітету в деяку суспільність» [62, с. 26]. Відразу обумовимо, що у науковій думці склалося два підходи до трактування термінів «ментальність» та «менталітет». Одні вважають поняття менталітет та ментальність тотожними, окреслюючи, що перший термін є похідним від оригіналу. Докази цього знаходимо у працях Н. Нестерова, В. Футіна, Н. Белякової. Інші розмежовують ці два поняття, розуміючи під менталітетом – «сформовану систему елементів духовного життя і світосприймання, яка зумовлює відповідні стереотипи поведінки, діяльності, способи життя різноманітних соціальних спільностей (груп), індивідів, що включає сукупність ціннісних, символічних, свідомих чи підсвідомих відчуттів, уявлень, настроїв, поглядів, світобачення, які визначають здатність спільностей та індивідів сприймати чи діяти відповідно» [209, с. 441], а під ментальністю – «полісемантичне поняття для позначення глибинного рівня людського мислення, що не обмежується сферою усвідомленого і сягає значною мірою в несвідоме» [209, с. 443]. «Сутнісною формою вияву ментальності є менталітет – інтегральна ціннісно-мотиваційна характеристика соціальної спільноти; сформована система елементів духовного життя і світосприймання, яка зумовлює відповідні стереотипи поведінки, діяльності, способи життя різноманітних соціальних груп і індивідів; включає сукупність ціннісних, символічних, свідомих чи підсвідомих відчуттів, уявлень, настроїв, поглядів, світобачення» [182, с. 18]. Очевидним стає прагнення дослідників максимально осягнути різні вектори діяльності особистості у прояві як її індивідуальності, так і головним чином у суспільстві як певному організмі об'єднаному певними світоглядними

орієнтирами. Поняття, що від самого початку охопило широке поле дотичної проблематики, вплинуло на те, що воно стає досить швидко однією із складових психологічної, філософської, культурологічної, політичної, соціологічної, а в останні десятиліття і музичної категорії. Відтак, визначення самого терміну «ментальність» сповнене багатоскладовими тлумаченнями.

Українські дослідники виявляють інтерес до вивчення проблематики ментальності ще з кінця XIX ст. Свідченням цього є розробки зокрема, М. Костомарова «Дві руські народності», І. Нечуя-Левицького «Світогляд українського народу», Л. Цегельського «Русь-Україна і Московщина», В. Пачовського «Українці як нарід», М. Грушевського «Історія України-Руси», Д. Антоновича та ін. Внаслідок цього, ментальність стає безпосереднім та окремим предметом дослідження, яку науковці виводять в ранг певної категорії. Підтвердження наведеного знаходимо у працях В. Липинського «Листи до братів хліборобів» (1919 р.), Д. Чижевського «Головні риси українського світогляду в українській культурі» (1940), Ю. Липи «Призначення України» (1938), І. Мірчука «Світогляд українського народу», П. Феденка «Вплив історії на український народний характер» та ін.» [66, с. 58]. Подальше осягнення суті української ментальності, виявлення її етнонаціональних особливостей знаходимо у працях українських дослідників наступних поколінь. Прикладом можуть слугувати розвідки П. Ващенка, І. Грабовської, С. Грабовського, О. Донченко, П. Ігнатенко, С. Кримського, О. Кульчицького, І. Лисого, Г. Лозко, І. Мірчук, О. Нельги, І. Огієнка, О. Потебні, Ю. Романенко, Я. Шашкевича, А. Швецової, В. Яніва та ін.

Ментальність як основу ствердження та буття національної самосвідомості українського народу, досліджували А. Бичко, І. Бичко, В. Горський, В. Кас'ян, О. Козуб, О. Киричук, В. Москалець, М. Попович, І. Старовойт, В. Храмова, В. Шинкарук.

Характерною особливістю дослідження категорії ментальності є вияв її національної специфіки, через «розкриття національних культурних

архетипів як «духовного феномену, що характеризує національну культуру» [137, с. 53]). Поняття ментальності дозволяє визначити характерні риси духу, культури, свідомості, соціальних настанов, орієнтацій, цінностей національних суспільностей. Визначальним моментом у розкритті сутності поняття національного є спосіб мислення етнічно однорідного загалу, який при тривалому накопиченні досвіду колективного існування витворив власну самобутню модель світобачення та, відповідно, поведінки. Як зазначає Г. Лозко «ментальність – це національний тип світовідчуття, який ґрунтується на етнічних образах і символах (часто підсвідомих), що зумовлюють стереотипи поведінки, психічні реакції, оцінку певних подій чи осіб, ставлення до навколишньої дійсності» [146, с. 89].

При аналізі етнографії та етнопсихології дослідники окреслюють два типи поведінки, які домінували протягом довгого шляху становлення української нації. Так, Ю. Липа у творі «Призначення України» (1938 р.) визначає найбільш характерними як «хліборобський» та «войовничий» тип світогляду. За визначенням Б. Стебельського найбільш представленими є «хліборобський» та «лицарський» складові українського характеру. Підтвердження такої класифікації також знаходимо у працях І. Огієнка, М. Костомарова, О. Кравець, М. Максимовича, В. Яніва та ін. Зокрема, подібну думку наводить і А. Пономарьов зазначаючи, що «є два типи ментальності – землеробський та козацький» [172, с. 283].

Узагальнюючи думки дослідників, зазначимо, що під першим типом, вони вбачають такі риси українського характеру, як «сердечність, лагідність, чуттєвість, емоційність, замріяність, ліричність, сентиментальність, музикальність, співучість, милування природою, толерантність, схильність до духовного усамітнення» [63, с. 12].

Не менш важливою складовою даного типу характеру є вшанування образу Жінки-Матері, «істоти, що єднає коло себе родину. Найдавніший символ того агрикультурного населення – це образ Великої Матері, божества прадідів сучасних українців» [136]. Багатство природних дарів сприяло,



водночас, «закоханості в природу, ліризму, споглядання і спокою» [136]. Отже, цей тип демонструє глибокий зв'язок з прошарками давньої культури (особливо з трипільською культурою).

«Лицарський», «козацький» тип поведінки утвердився у часи становлення державності і характеризувався активністю, рішучістю, волелюбністю, дієвістю. Його поява спровокована історичним передумовами «оскільки ця країна потребувала захисту від численних завойовників» [136]. Історичні умови витворили особливий прошарок українського суспільства – козацтво, внаслідок чого «козак став ключовою постаттю не лише в історії України, а й у національній свідомості українців, як ковбой у американців чи вікінг у скандинавців (О. Субтельний). В Західній Європі українців стали часто називати козацьким народом, а Україну – «країною козаків»» [173, с. 9]. Своєю чергою постать козака є аналогом середньовічного лицаря із характерним тяжінням до героїчних вчинків через самопожертву і загостреним почуттям справедливості. Для кожного українця усталеною нормою є уявлення про козака як особистість з високими моральними рисами, духовними принципами, шанобливим ставленням до рідної землі, її звичаїв, традицій. Козацько-лицарський тип мислення й досі є особливо актуальним, адже й нині триває неспинна боротьба за становлення української державності як повноцінної демократичної європейської інституції.

Обидва ці типи характеру нерозривно пов'язані між собою своїм світовідчуттям. Однак, така амбівалентність призводить до наявності в національному характері антагонічних пар, що і становлять основу складових української ментальності. Відтак, у вигляді продовження пар «хліборобсько-селянський» – «козацько-лицарський», постають такі елементи національного характеру: «інтравертний та екстравертний, етичний та логічний, інтуїтивний та сенсорний, кордоцентрично-вольовий – як жіноче та чоловіче» [63, с. 13].

Окреслені антиподи структури поведінки українського характеру знайшли своє збалансоване врівноваження у театральній сфері та, найголовніше, – у жанрі української опери. Таке співвідношення можемо простежити на рівні декількох складових оперної вистави. Зокрема, жанру, сюжету, відповідно й драматургічного навантаження на кожен окремий персонаж (у т. ч. хор). Незважаючи на жанровий різновид українських опер, хоровий компонент – тією чи іншою мірою наділений ментальними характеристиками, що робить можливим його розгляд із позиції національної категорії.

Зауважимо, що в останні роки у колі українських дослідників зростає особливий інтерес до вивчення явища музичної ментальності. У результаті з'являється дисертаційна робота Г. Джулай «Музична ментальність: соціально-філософський аналіз». В роботі «здійснено комплексне дослідження музичної ментальності як соціокультурного феномену, виявлено його взаємозв'язки з іншими соціальними явищами, а також з іншими компонентами системи більш широкого порядку – ментальності, у якій відображаються найсуттєвіші особливості культури народу, нації, соціальної групи та індивіда, рівень їх розвитку та світосприймання» [60, с. 3]. Як зазначає дослідниця «музична ментальність являє собою складну, високо впорядковану динамічну систему, здатну до активного регулювання своїх внутрішніх процесів у відповідності з навколишнім світом, соціальним середовищем, суспільним устроєм, що сприяє не тільки відображенню, але й перетворенню їх силою художнього впливу» [60, с. 17].

Відтак, ментальність є продуктом життєдіяльності, який викристалізувався в певному, історичному, природному, політичному, культурному середовищах.

Варто зазначити, що попри перехідність та перемінність історичних епох, позначених розквітом або ж частковим занепадом, завдячуючи наявності традицій, комплекс психічної поведінки народу залишався у більш-менш сталому вигляді. Водночас, крокуючи в ногу з часом, традиція також

зазнавала перевтілень згідно з новими вимогами. Ті її елементи, що надавались до гнучкої адаптації, залишались постійними супровідниками у ролі світоглядних орієнтирів. Не менш важливою умовою для становлення особливого типу колективного мислення є тісні зв'язки з різними етнічними групами-сусідами, що в результаті створювало розгалуженість, подекуди суперечливість поглядів. Прикладом різновекторності, в основі якої різне світоглядне сприйняття, можуть слугувати етноси, що проживали на територіях Закарпаття, Полісся, східних земель тощо. Відзначимо, що наповнення та повноцінний розвиток традицій виключно стає можливим за постійного інноваційного додавання, який відбувається, у тому числі, і завдяки наявності потужного комунікаційного фактора. Завдяки цьому національна ментальність і є тим складним сповненим суперечностями феноменом, що об'єднує не тільки погляди, невеликої групи людей, але й цілих етнічних груп, що в результаті представлені як народ, нація. Саме хоровий спів як одна з прикметних ознак національної ментальності є тим феноменом, що об'єднує увесь український народ.

Природно, що особливо милозвучна, співоча мова завжди гармонійно взаємодіяла із розгорненим ладо-інтонаційним комплексом, представленим у музиці. Звідси маємо наявність широкого арсеналу різножанрових народних пісень, що у своїй тематиці осягнули усі сфери життя. Про пісенність як одну з притаманних рис української ментальності митці висловлюються протягом багатьох поколінь. М. Шлемкевич у роботі «Душа і пісня» зазначав, що «пісенність – вияв реального, а не уявного, як в інших народів, світобачення українців, що найбільша духовна революція України, її християнізація відбулася під впливом співу, що коли можна говорити про опій для народу, то для українського народу, не була ним і не є релігійність, але пісенність» [225, с. 101]. Варто нагадати відомий вислів М. Гоголя, який захоплено писав: «Покажіть мені народ, у якого було б більше пісень. Наша Україна дзвенить піснями!». Або ж вислови О. Кошиця, який підкреслював, «що ні один народ не говорить у своїй колективно-музичній творчості, в своїй пісні,

такою тонко-художньою психологічною мовою... Ні один народ не писав своєї історії піснею, тільки народ український» [111]. Таким чином, через пісню, яка в історичному розрізі була постійним супровідником людини, відображувалося її художньо-образне сприйняття світу. Пісенний український фольклор завдяки своїй багатій функціональності посідає вельми значуще місце в процесі історичного розвитку етносу. Співоча природа українського слова стала головним рушієм для формування широкого кола поезії, яка збереглася до наших часів завдяки її музичному оспівуванню, представленому сольним та хоровим виконанням.

Позаяк українська ментальність представлена у багатьох сферах існування нації, все ж вона найбільш відображена у культурному осередку і безпосередньо у мистецькому компоненті. «Мистецтво це – частина культури, а культура – головне і краще з того, що склалося в ментальності» [72, с. 170]. Як зазначає М.Каган, «Порятунок людини і природи можливий через порятунок культури, носіями якої є етноси. Тому збереження культури є збереженням насамперед етнічності, а значить і ментальності, й архетипності. Природно, що культура пов'язана з культом предків, з народними переказами і традицією; має духовну основу, оскільки є продуктом творчої роботи духу над природними стихіями і охарактеризована як динамічний процес здійснення нових цінностей, як жива доля народів та етносів. [81, с. 90]. Культура народу є системою набутих суспільною діяльністю усталених естетичних норм, архетипів. Її багатство та розмаїття чи не найбільше представлено у фольклорних традиціях, що свого часу стали головними носіями виразу суспільних рухів, прагнень, думок, звичаїв, обрядів тощо. У свою чергу український фольклор тісно та нерозривно взаємодіяв із словом, яке у найбільш розгорнутому вигляді проголошувало сенс того чи іншого дійства. Саме послуговуючись зверненням до фольклору як невичерпного інформаційного джерела варто проводити дослідження українського менталітету.

Народна пісня розкриває широке коло тематики, що є близькою суспільним групам, виступає у ролі носія провідних актуальних ідей та думок, виконує виховну функцію, створює образ ідеального. Через пісню представлені головні риси українського світогляду: любов до рідної землі, почуття гідності та честі, відкритість почуттів, непокора рабству, прославлення героїв, шанування батьків тощо.

Через широке залучення народної музичної сфери у повсякденному побуті утворився певний сталий колективний досвід сприйняття та розуміння музики. У такий спосіб на рівні національної психології сформувалася думка про виняткову роль музичної фольклорної спадщини як невід'ємної важливої складової національної ідентичності.

Важливим виразовим засобом, за допомогою якого представлений пісенний фольклор, є хорове виконання. Саме воно є одним із найпоширеніших видів виконавства, що ще з давніх часів представляло українську культуру. Тогочасне колективне виконання пісень демонструвало єдність спільного підходу щодо вирішення широкого кола проблематики, символізувало та відображало консолідовану згуртованість тогочасного етносу.

Народне хорове виконавство є чи не найбільш представницьким форматом, який розкриває особливості національного менталітету. «Спів не обслуговував ідеологію, не функціонував на соціальне замовлення. Його живила внутрішня потреба людини підтримувати духовну гармонію з природою та її Творцем. Український народний спів завжди був спрямований на духовний саморозвиток, самореалізацію людини. Сутність українського співу зумовлена особливим психологічним механізмом: людина відчувала себе часткою природи земної й часткою Всесвіту. Світобачення, світосприйняття й світорозуміння були невіддільні від них» [154, с. 81]. Цей жанр зумів зберегти від часів зародження народнопісенних традицій до сьогодення усю повноту засобів музичного вислову, архаїчні традиції виконання. Як зразок, наведемо особливість порядку, за яким функціонував

ансамблевий спів у різних обрядах. Його суть полягала у проникненні та закріпленні культових традицій у хорове виконавство. У такий спосіб формувались прадавні національні устої ранньофольклорного стилю, де хор вже був представлений як засіб виразу колективного співпереживання. На думку вчених хоровий спів виник із початком хліборобської діяльності та сприяв становленню обрядовості. Відзначимо, що через розвиток хліборобської культури відображується прагнення наших пращурів до полегшення виконання робіт, духовного самовдосконалення та гармонійного злиття воєдино із природою.

Також фольклорний спів відіграв важливу етнокомунікаційну роль. Попри значну неоднорідність тематичного спрямування та різний мовно-діалектичний склад, завдяки природній асиміляції різних географічно розташованих груп, ансамблеве виконання одних і тих самих пісень на інших територіях сприяло ідентифікації різних груп як єдиного народу. Таким чином, народнопісенні традиції увесь час супроводжували та утверджували процес становлення національної ідентифікації. Вони є відбитком соціальних, історичних та культурних подій. Яскраво виражений сталий підхід до трактування невичерпної української хорової спадщини, плекання та збереження її первинних традицій промовисто вказують на неабияку значимість цього жанру, закарбовану глибоко на ментальному рівні.

Здавна український народ вирізнявся непересічними талантами, найяскравішим серед яких є музичне обдарування. Між ним та національним менталітетом простежується безпосередній зв'язок, що полягає у тонкому світовідчутті, романтичності, сердечному переживанні. Дослідники української ментальності неодноразово вказують на особливу емоційність як характерну рису українського характеру. Зокрема, В. Липинський наголошував, що «українському народові притаманні перевага емоційності над волею та інтелігентністю, де з надмірної чуттєвості випливає мінливість симпатій, орієнтацій та ідей, легка запальність і швидке остигання, нахил до романтизму» [229, с. 170]. Д. Чижевський, окреслюючи основні риси

психічного складу української нації, називав «емоціоналізм і сентименталізм, чутливість та ліризм, які найяскравіше виявляються в естетизмі життя та обрядовості» [222, с. 19]. І. Старовойт вважає емоційність та індивідуалізм, основними ментальними ознаками характеру. Причому «емоційність розуміється тут як перевага чуттєво-емоційних чинників над раціональними підходами у сприйнятті та інтерпретації світу [211, с. 12]. Вказані ознаки є відповідниками стану творчого натхнення, яке спонукає до швидкої та результативної віддачі у вигляді появи різнохарактерних музичних зразків із високою мистецькою вартістю. Емоційна площина української ментальності широко презентована у «філософії серця» (Г. Сковорода та П. Юркевич) через явище кордоцентризму – переваги емоційного начала над інтелектуальним. «Оригінальність «філософії серця» визначається передусім її генетичним зв'язком з українською національно-культурною традицією, в якій емоційний момент переважає над раціональним» [140, с. 68]. Гіпотеза, сформована у «філософії серця», є прикладом неабиякого значення емоційної сторони в житті суспільства. Відповідно, загострена емоційність, щирість та відкритість почуттів українського народу знаходить своє вивільнення у породженні вокально-пісенної сфери. Також наголосимо, що через тяжіння українців до народної творчості відбувалося культурно-мистецьке наповнення аури народу.

Варто наголосити, що основу ментальності складають стереотипи, які формувались під впливом набутого колективного досвіду (представленого традиціями). Поняття «ментальність» і «культура» є тісно пов'язаними, адже в їхньому корені лежить результат відображення внутрішнього світу як особистості так і народу. «Ментальність [...] виступає як цілісне духовне утворення. Це душа народу, що пронизує всі сфери життєдіяльності людини і виявляється у домінуючих життєвих настроях, у характерних особливостях світосприйняття, у системі моральних вимог, норм, цінностей, принципів виховання, у формах взаємин між людьми, родинних засадах, у ставленні до природи і праці, у національному характері» [192, с. 170]. Відтак, найбільший

прояв ментальності також знаходимо у сфері сповідання духовних цінностей, оскільки духовність виражається через комплекс етичних та естетичних норм, сформованих у процесі становлення національно-культурних традицій. У кожній нації вона увиразнюється власними набутими та збереженими багатьма поколіннями культурними цінностями. «Вершинною формою вияву української ментальності є духовність як квінтесенція свідомого творчого життя – служіння високим ідеалам істини, добра, краси, мудрості» [228, с. 188]. «Український народ – глибоко релігійний народ у якнайширшому розумінні цього слова. Чи так чи інакше склалися його обставини, чи таке чи інше було його виховання: він берегтиме в собі релігійні основи доти, доки існуватиме сума головних ознак, що становлять його народність: це неминуче виходить із його поетичного настрою, яким одрізняється його духовний склад» [230, с.248-249]. Важливу роль у житті українського етносу завжди відігравала релігійна сфера. Український етнос здавна вирізнявся вельми прихильним ставленням до віросповідання. Його розквіт був тісно пов'язаний із такими психічними національними особливостями як терпимість, доброта, великодушність. Бог уособлювався як всеприсутнє втілення ідеального, тому народ прагнув бути гармонійним у повсякденному житті. Духовно-практичне трактування навколишнього світу стало основою для витворення у подальшому національного хорового мистецтва із яскраво самобутнім колоритом. «...Українське сакральне хорове мистецтво є особливою формою національного світогляду народу і може слугувати основою морального виховання особистості...» [153, с.10]. Закладена у ньому тематика, наповнена традиційним баченням усіх сфер життєдіяльності людини та порядку світобуття.

Прагнення до ідеалу знайшло естетичне вираження у літургійному співі, який був складним мікстом власних фольклорних та канонічних традицій. Із поетизацією та оспівуванням релігійної тематики продовжилась тенденція прагнення до краси.



Наявність хору спостерігаємо і в християнській традиції, зокрема православної, прикладом чого був дует священика та співця під час Служіння Господнього, який у подальшому трансформувався, відповідно, в дует священика та хору. Найвищою ж точкою розвитку церковного співу стало створення партесних хорових концертів, в яких застосовані складні композиторські техніки європейського типу. Таким чином, відбувалось самовираження, яке призвело до підняття церковного співу в ранг самодостатнього високого мистецького жанру.

Таким чином, хорове виконання є однією із найважливіших складових духовності українців. Співаючи разом та маючи певну виконавську свободу, утворювався єдиний емоційний порив, що сприяв становленню колективного світосприйняття. Нескладна технологія виконання, знання його численних зразків широким колом суспільства, вказують на загальну доступність.

Органічні передумови появи хорового співу в Україні багато в чому пов'язані із особливостями світосприйняття та його відображення у культурі крізь призму сталих суспільних норм, традицій, звичаїв тощо. У переважній більшості обрядових звичаїв провідну роль відігравало колективне начало, що спричиняло духовну єдність, спільну емоційну настроєність. Ця потреба індивідів у згуртуванні призвела до того, що хоровий спів став однією з прикметних ознак мислення та побуту українського народу.

У формуванні пісенних традицій в цілому надзвичайно важливу роль відіграла мова, особливість природи якої полягала у її фонетичній милозвучності, де поетичні рядки природно та невимушено лягали на мелодії з традиційними ритмами та інтонаціями. Широка популярність, спровокована принципом наслідування та збереження традицій, призвела до усенародного ужитку на всіх рівнях буття. Така тенденція усебічно сприяла становленню явища хорового виконання.

Не менш важливою ознакою ментального обумовлення українського хорового співу є духовна відкритість нації, що виявляється через сентименталізм, кордоцентризм, чутливість. Наявність хліборобського та

козацько-лицарського типів ментальності (які по суті є формами колективного вияву) сприяє актуалізації вивільнення творчого начала через пісенно-хорову музику, що зрештою знаходить своє безпосереднє втілення в численних хорових жанрах, а також і в національній опері.

### **1.3. До питання генези української опери (шляхи формування жанру).**

Жанр опери в українській культурі став одним із тих жанрів, що найбільш глибоко та тонко, з часу своєї появи і до сьогодні, розкривають духовний потенціал цілої нації. Саме в опері якнайповніше розкрилися різні соціокультурні процеси, що відбувалися в Україні протягом довготривалого періоду культурного становлення.

Народившись, досить пізно (в порівнянні з європейським зразком) та розвиваючись в руслі західноєвропейських тенденцій, українська опера мала своє національне підґрунтя та власний шлях історичного становлення. Безпосередніми передумовами зародження музично-театрального мистецтва стали різноманітні культурні дійства, що традиційно відбувалися в Україні віддавна.

Різні заходи, безперечно, супроводжувалися колективними зібраннями, а відтак, саме в колі суспільного об'єднання відбувалося зародження нових музично-театральних жанрів. Тому відзначаємо особливу роль колективного начала, в якому природно практикувався народний хоровий спів. Поступово такий вид музикування набував усе більш професійних рис, звідси відбулося й збільшення його музично-драматургічної ваги. А відтак, хорові епізоди та сцени стали важливим носієм образу народу не лише у масових народних дійствах, але й органічно акумулювалися у оперному жанрі. Саме розгорнуті сцени, із залученням хору, досить часто стають кульмінаціями драматургічного розвитку, стверджуючи основні ідеї та розкриваючи принципи оперної композиції.

Передвісниками зародження оперного мистецтва в Україні стали різноманітні театральні вистави, що одночасно розвивалися в народно-

побутовому житті, в стінах навчальних закладів, в середовищі панських маєтків. Найбільш популярними у селянських колах були різноманітні обрядові вистави, зокрема пов'язані з календарно-обрядовим циклом. Такі язичницькі дійства (ніч на Івана Купала, Масниці) паралельно співіснували з християнськими обрядами та святкуваннями.

Одним із них, що й досі продовжує свою традицію, залишається святкування Різдва Христового, що здавна супроводжувалося так званою вертепною драмою. В її основі був ляльковий театр, що мав свою специфічну форму вираження (двоповерховий будиночок, що поділявся на два яруси, відповідно до сюжетного змісту). З часом він перетворився на яскравий вуличний театр з переодяганнями та різноманітними забавами. За принципом побудови драматургії лялькового театру двом поверхам різдвяної скрині відповідали дві частини дійства. Перша – висвітлювала традиційно релігійний сюжет, друга – демонструвала народно-побутове дійство. Між цими частинами виконувалися різноманітні інтермедії, в яких співи, ансамблеві хорові епізоди та інструментальний супровід були важливою складовою театрального дійства, що й надавало йому видовищності та оригінальності.

Не менш унікальним явищем української культури є шкільні драми, відомі ще з XVII століття. Назва «шкільна» пов'язана безпосередньо із виконавцями ролей, якими ставали спудеї навчальних закладів, зокрема Острозької, Києво-Печерської Академії (за часів якої цей жанр отримав кульмінаційний розвиток).

Драми переважно створювалися викладачами поетики. За тематикою це були твори здебільш релігійного змісту, в яких висвітлювалися різні християнські повчання та біблійні сюжети (народження Ісуса Христа, чудесні діяння святих: Богородиці, св. Миколая та ін.). В цих виставах музика слугувала як доповнення до театрального-сценічного дійства. Важливу роль у музичному оформленні виконували хорові номери. Зазначимо, що «хор виконував функцію персонажа. Як свідчать тексти співів хору, він

роз'яснював, коментував дію, засуджував негативні вчинки одних персонажів, співчував іншим, прославляв героїв драм; були співи хорів і моралізуючого спрямування» [107, с. 453-454]. Така функція хору в якості коментатора подій за драматургією подібна до хорових сцен античної драми.

Зазначимо, що шкільна драма, безперечно, мала вплив на розвиток музично-театрального мистецтва. В такому разі, як і у вертепних виставах, особливу роль відіграли так звані інтермедії, що виконувалися між частинами драми. Їхнє значення полягало у внесенні розважального моменту, розігруванні гумористичних сцен. Головними діючими особами виступали «селяни, пани, представники різних національностей – українці, поляки, росіяни, білоруси, євреї, цигани» [107, с. 451]. Саме такі розважальні зв'язки, на думку Л. Корній, сприяли «зародженню світського напрямку українського театру» [107, с. 451].

Хоча з плином часу шкільна драма зникає під тиском зміни навчального устрою (переходу від світської програми до духовної), через зміну керівництва (яке забороняло театральні постановки), однак її значення, без сумніву, для розвитку майбутнього оперного мистецтва залишається особливо вагомим. Саме у таких театральних виставах «відбувалося становлення історичної національної української драми і зароджувався ґрунт для опери Нового часу» [106, с. 268].

Умовний історичний поділ України на Право- та Лівобережну значною мірою визначав специфіку розвитку театрального мистецтва у кожній з них. Безумовно, кожна з частин поділеної України зазнавала впливу сусідніх країн через розвиток та зміцнення зв'язків між культурно-мистецькими осередками.

Так, у Західній Україні «із переходом під австрійську владу Галичини (1772) та Буковини (1775) з'являються німецькомовні, польські професійні мандрівні театральні трупи. А в 1795 році у Львові був відкритий і стаціонарний театр у колишньому костелі єзуїтів, у якому спочатку діють німецькомовна, а згодом – польська трупа» [187]. Хоча про питання

постановки власних національних вистав ще не йшлося, що пояснювалося, насамперед, відсутністю репертуару, однак виступи цих мандрівних труп мали величезне мистецько-просвітницьке значення. Вони відкривали принади театрального дійства для світського слухача.

Театральні постановки з 1797 року почали також виконуватися студентами богослов'я у Львівській духовній семінарії. Саме в стінах цього закладу з часом з'являються перші постановки п'єс рідною мовою (зокрема «Весілля на Русі», 1838 р., різні інтермедії). Якщо в цих театральних постановках переважала домена слова, то у наступних важливою складовою є музичне оформлення. Прикладом може слугувати «сценічна народна картина зі співами «Проциха» Рудольфа Моха, до якої дуже гарну музику скомпонував о. Михайло Вербицький» [187].

Одним із прикладів активного розвитку музично-театральної культури на Правобережжі є і відкриття українського аматорського театру у Коломиї, у 1847 році.

Зазначимо, що одним із передвісників появи української опери був жанр співогри, який цього часу набув значної популярності. Творцями цього жанру є композитори М. Вербицький («Підгіряни», «Верховинці», «Гриць Мазниця», «Сільські пленіпотенти»), В. Матюк («Інвалід», «Капраль Тимко», «Нещасна любов», «Наші поселенці», «Простак»). У ньому поряд із літературною площиною велике значення отримало музичне оформлення. Це були «драматичні твори з музикою у вигляді вставок. Використовуючи різні сюжети з побуту, вони поєднували міський і сільський фольклор, розширювали музично-виразову сторону у творах, тобто були побутовими п'єсами з музикою: хорами, обрядовими піснями, колядками, танцями, інструментальною музикою» [150, с. 33]. Жанр співогри сприяв розвитку «мелодрами, трагічної та комічної оперети, водевілю, комічної опери (комедіопери), народної оперети та опери і музики до драматичних вистав (насамперед історичних драм, жартів, фарсів, живих картин, драматичних картин та образів)» [102, с. 90].

У Лівобережній Україні «ще у XVIII столітті козацька верхівка з метою організації культурних розваг та дозвілля почала створювати свої невеликі акторські трупи та оркестри інструментальної музики» [187]. Культурно-освітянський підйом спостерігаємо з часу гетьманства Кирила Розумовського, який створив у Глухові свій театр (1741 р.), залучивши до постановки як приїжджі трупи, так і місцеві виконавські сили.

Репертуар театру охоплював широкий стилістичний діапазон. На сцені виконувалися «п'єси Есхіла, епічні поеми Гомера, ставилися п'єси західноєвропейських авторів, інтермедії та діалоги українських письменників (Івана Некрашевича, та ін.). У бібліотеці К. Розумовського були драматичні твори старогрецьких письменників, а також твори таких видатних драматургів як Гольдоні, Мольєра, Шекспіра, тощо» [187]. Як зазначає Ірина Сенюра у цьому театрі була показана і балет-опера «Венера і Адоніс» французького композитора А. Демарша за текстами В. Шекспіра. Тобто, вже на початку XIX століття українці були знайомі із зразком західноєвропейської опери, до якої у постановці залучалися солісти, хор, балет та оркестр.

Протягом XIX століття на теренах України відбулись значні зрушення у різних галузях, зокрема – культурній та науковій. У цей час з'являється ряд історіографічних, етнографічних та фольклористичних розвідок, праць, у яких дослідники фактично розпочинають активний пошук інформації задля легітимізації самого поняття «Україна» в усіх її виявах. Члени Кирило-Мефодіївського братства, «Старої громади» пропагували народницьку ідеологію, розуміючи її як історично сформовану передумову української духовної спадщини. 1873 року у Києві розпочинає діяльність Південно-західний відділ Російського географічного товариства, основним напрямком якого були дослідження української мови, історії, фольклору. У результаті наукового переосмислення наявних джерел стала можливою поява історичної об'єктивності, тобто розпочався процес поступового відходу від надмірної традиційної міфологічності та героїзації минулого. З цього часу у колах

прогресивної освіченої молоді починає формуватися ідеологія народництва. В її основі закладена думка про те, що духовний та культурний стрижні нації повною мірою представлені лише в селянському прошарку суспільства.

Однією із цілей згаданих товариств, що об'єднали прогресивну студентську молодь, провідних діячів культури, була популяризація «простонародної» культури в міському середовищі. При цьому цей процес передбачав збереження канонічності народницького вияву. В результаті так званий народницький канон став тією сформованою формулою, за якою у другій половині ХІХ відбувався процес становлення української опери. Згідно з ним, тодішнє мистецтво на фоні загарбницьких дій сусідніх країн активно пропагувало показ афективної емоційної сфери, в центрі якої постав образ стражденної жінки-матері (йдеться не лише про людський образ, а й про Україну в цілому) та пасивного й виснаженого патріархату (козацтва) із славним історичним поступом, що минув. Тотальна перевага кордоцентричного типу мислення, що постала внаслідок об'єднання названих чинників, століттями стверджувалася у вигляді відмінної національної риси. Як зазначає О. Ясь, «народники-романтики трактували цей термін у метафізичному й ідеалістичному розумінні, тобто спиралися на давню ідею тотального одухотворення суспільства і природи, врешті-решт усього макрокосмічного порядку» [234].

Попри значні досягнення в науці, українське національне музичне мистецтво все ще залишалося у рамках доволі константної народницької моделі. Відбувалося узгодження творчості композиторів із ідеологічною загальноприйнятою нормою, яка мала ознаки домінуючої. Як вважає М. Новакович, продовження сповідування такої ідеології в культурі «підпорядковувало композиторський внутрішній світ і творчу свободу – національному обов'язкові, що у кінцевому підсумку призвело до несприйняття тогочасною музичною думкою тих нових мистецьких ідей, які не заохочували до активного націєтворення» [158, с. 8].

Проте, наявність етнозахисної функції у народницькому каноні сприяла розвитку професійних театральних форм (театр, опера) із яскраво національним колоритом.

Неабиякою важливою сторінкою розвитку національної культури став театр. Його функції полягали у плеканні надбань української культури, протидії русифікації, популяризації української літературної мови та, найголовніше – у поступовому становленні цього жанру на європейський професійний щабель. Таким чином, розпочинається період національно-культурного відродження.

Особливої популярності в цей час набувають театральні постановки в будинках дворян. Виконавцями ролей у таких виставах ставали представники інтелігенції. Відсутність спеціалізованої освіти надавала їм аматорського характеру. Такими осередками стали маєтки «Д. Трощинського, А. Лобанова-Ростовського, родини Тарновських» [74]. Однак, не зважаючи на аматорський, на перший погляд, характер таких постановок, їх наповнення, виконавські сили (серед яких був і І. Котляревський), репертуар (що складався з п'єс «російських (Я. Княжніна, М. Сумарокова, М. Хераскова, М. Загоскіна, Д. Фонвізіна, І. Крилова) та західноєвропейських драматургів (Ж.-Б. Мольєра, А. Коцебу) драматургів» [74]) доводили зовсім протилежну думку. Саме в цих постановках пробуджувались мистецькі погляди, закладалися паростки національної свідомості. Зрештою «діяльність аматорського театру і прогресивний настрій інтелігенції, яка висунула ідею заснування постійного загальнодоступного театру, призвели до виникнення Полтавського «вільного» театру у 1818 році» [74], яким керував з часу заснування і до 1821 року Іван Котляревський. Створення театру відкривало широкі обрії для розвитку вже повноцінного світського жанру. Саме для цього театру І. Котляревський пише свої п'єси «Наталка Полтавка» та «Москаль-чарівник», які стали своєрідними символами зародження національної самосвідомості. В «Наталці Полтавці» вперше серед українських п'єс в центрі сюжетної лінії постали прості вихідці з народу, зі



своїми характерами, звичаями, стражданням та радістю. Українська мова, легке сприйняття поетичного викладу, правдивість розкриття українського менталітету, приналежного дійовим особам, відвертість висловлювань, емоційна наповненість, оригінальний сюжет, пронизаний тонким гумором – усі ці складові вплинули на те, що ця п'єса у подальшому стала одним із зразків класики українського театру.

Мистецьке значення «Наталки Полтавки» для становлення українського театру є надзвичайно важливим. Насамперед, п'єса своїм спрямуванням позначила вектор розвитку українського театрального мистецтва, який згодом оберуть для себе Г. Квітка-Основ'яненко (в п'єсі «Сватання на Гончарівці»), Т. Шевченко (в «Назарі Стодолі») та інші. Також у ній закладено основу для створення самобутнього жанру – української опери. Сам І. Котляревський окреслював свою п'єсу як «малоросійська опера». Пісні, що були введені між розмовними діалогами, завдяки своїй глибині, щирості, співучості стали однією з головних принад вистави. Свідченням цього є майбутнє самостійне життя цих пісень в якості народних. Приєднаймося до думки Віти Сарацин, що ця «малоросійська» опера «заснована на традиціях народного мелосу цілком закономірно: саме в пісні – ліричній чи героїчній, за гердерівською тезою, найбільш точно й проникливо кристалізується «дух народу» – його національний характер і духовно ціннісна система» [186, с. 132]. Попри значне музичне наповнення провідна роль у п'єсі все ще залишається за розмовними діалогами. Однак, безперечно, поява п'єси І. Котляревського стала безпосереднім передвісником народження української опери, поєднавши риси «водевілю, зінгшпілю, комічної опери з розмовними діалогами, вертепу, шкільної драми» [74].

Саме такі театральні постановки сприяли активному зростанню культурно-мистецького осередку, об'єднанню кола однодумців. Такий зріст призводить до створення прошарку творчої еліти, інтелігенції, яка обирає шлях становлення самобутнього національного мистецтва. Тому поява у 1862

році першої національної опери «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського є результатом довготривалого історичного процесу зародження та становлення цього жанру в Україні. Поява повноцінної опери з перевагою музики над словом знаменувала новий шлях розвитку національного музичного мистецтва.

Друга половина XIX століття стала часом активного розвитку музично-драматичного мистецтва в Україні. Майже одночасно з'являється цілий пласт опер українських композиторів. Починаючи з 1859 року, постають твори П. Сокальського «Мазепа» (1859), «Майська ніч» (1863) (що залишились незавершеними композитором) та «Осада Дубно» (1878). 1862 рік знаменний появою «Запорожця за Дунаєм» Гулака-Артемовського, у 1892 році з'являється «Катерина» М. Аркаса. Цього ж року А. Вахнянин створює оперу «Купало». З'являються й перші музично-драматичні твори М. Лисенка – «Різдвяна ніч» (1874), «Утоплена» (1883), «Чорноморці» (1872), «Тарас Бульба» (1890).

Незважаючи на майже одночасну появу перелічених опер, кожна з них стала новим щаблем розвитку національного оперного мистецтва. Запропонована композиторами множинність інтерпретацій цього жанру дозволила надати композиціям значний простір для втілення широкої драматургічної палітри. В залежності від жанрової основи, сюжету, тематики опери, хор як виразник думки народу що раз отримує нове ідейно-сміслові наповнення.

### **Висновки до розділу 1**

Хорові традиції мають більш ніж тисячолітню історію та відображають засади національного мислення, світогляду, адже здавна властивістю буття українського суспільства було тяжіння до згуртування (колективне виконання праці та загальнонародне проведення звичаєвих дійств). Додатковим чинником, який сприяв становленню народнопісенних традицій, стала мова. Її милозвучні інтонації органічно поєднувалися із традиційною мелодикою.

З огляду на факт надзвичайного поширення хорового виконавства в Україні можемо говорити про його винятковість, яка полягає у сприйнятті цього виду мистецтва як яскраво національного та самобутнього, яке увесь час супроводжувало багато попередніх поколінь. Роль хорового мистецтва є особливо ваговою і через, те що завдяки йому відбулося увиразнення «українства» в європейській музиці.

Саме завдяки йому втілилися прагнення етносу до суспільного єднання, національного увиразнення, відбувалося збереження духовних первнів, які є складовими нашого генетичного коду. Українське хорове мистецтво, зазнаючи постійного розвитку, вдосконалення, завжди було дотичним до поля національної пам'яті. Його широта проявів протягом тривалого часу сформувала ментальні символи, які через збагачення арсеналом виразових засобів знайшли своє подальше органічне відображення в жанрі української опери.

Хоровий спів став справжнім виразником українського менталітету, особливостей національного характеру. Окреслені у розділі ознаки української ментальності дозволяють визначити два типи національного мислення: «селянсько-хліборобський» та «козацько-лицарський». Вони органічно знайшли своє відображення в українському мистецтві. Зокрема в опері. Обидва ці типи характеру нерозривно пов'язані між собою своїм світовідчуттям, їх можливо простежити на рівнях композиторської ідеї, жанровому втіленні та способу драматургічного розв'язання змісту.

Підкреслимо, що синтетична природа оперного жанру передбачає масштабність викладу, багатовекторність розгортання сюжетної канви, залучення численного виконавського складу, виявилася особливо близькою українському суспільству, що з давніх часів відзначалося потягом до естетизму (вишиванки, писанки, вироби з дерева тощо) та театральності (обряди, вертепи). Логічним виглядає той факт, що ранні зразки української опери демонструють глибоку закоріненість в національних традиціях, через звернення до побутових сюжетів, колоритних народних образів, близькості

до народнопісенного тематичного матеріалу. Їх драматургія укладена у площину народницького канону, за яким відбувалося збереження традиційності, наслідування усталених віками загальноприйнятих норм. Звідси, логічним виглядає висновок про те, що національне музичне мистецтво, навіть зазнаючи професіоналізації, все ще залишилося у рамках доволі константної народницької моделі.

## РОЗДІЛ 2.

### Хор в українській опері ХІХ століття

ХІХ століття стало часом активного зрушення у сфері національної культури, в результаті якого виник жанр української опери. Народництво як «ідеологічна модель розвитку української культури другої половини ХІХ століття» [156, с. 84] в опері безпосередньо втілюється у внутрішньому, драматургічному наповненні. «Народницька парадигма є динамічною та різномірною. Вона набуває різних форм - українофільства і власне народництва, має романтичні та позитивістські конфігурації, співвідноситься з досить різними моделями [...], зокрема з такими, як «народна», «просто народна» і «загальнонародна» літератури, має свої естетику та поетику[55, с. 73].

Звернення до національних сюжетів, відтворення традицій (через народно-побутові замальовки, відповідні колоритні народні персонажі), просякнутість музичної мови народними народнопісними інтонаціями стають домінуючими прикметами тогочасної української опери. Підвищений інтерес до народництва значною мірою вплинув на співвідношення та характер викладу усіх її складових, зокрема хорового компонента. Хор як відображення народу отримує різнопланове образно-тематичне навантаження, не лише в межах цілої опери, але й його видозміни простежуються у межах окремих композиційних номерів. Також відзначимо, що еволюційний етап становлення жанру безпосередньо пов'язаний із поступовою професіоналізацією композиторської творчості. Тому і драматургічна функція хору теж зазнає поступового ускладнення у вигляді переходу від ролі народно-побутових замальовок до самостійного, активного дійового персонажу.

Жанр опери по суті є синтетичним жанром. Часто окрім поєднання виразових компонентів співіснують різні типи драматургії, відповідно до представлених героїв. Таке переплетення декількох сюжетних ліній допускає одночасне функціонування двох зазначених типів в межах однієї композиції.

Завдяки спільній світоглядній позиції вони мають взаємодоповнювальний характер. Поєднання різних ліній впливає і на видозміну ваги хорového компоненту протягом розгортання оперної композиції.

Попри власний шлях розвитку українська опера увібрала також і європейські традиції, що позначилися через жанрове наслідування, запозичення сюжетів, принципів формотворення. Такі зразки знаходимо у творчості Д. Бортнянського («Алкід», «Сокіл»), Д. Березовського («Демофонт»).

Відповідно до поставленої мети аналіз драматургічного навантаження, яке несе хорový компонент в українській опері ХІХ століття дозволяє глибше осмислити процес синтезу національних та європейських традицій у формуванні феномену української опери.

## **2.1. Драматургічні функції хору в ранній українській опері**

### **2.1.1. Загально-європейська генеза української опери на прикладі опери «Алкід» Д. Бортнянського**

Розглядаючи виникнення опери в Україні не можна залишити поза увагою оперні артефакти М. Березовського та Д. Бортнянського. Перебування цих композиторів в Італії, опанування знаннями з теорії музики, поліфонії, гармонії, музичної форми дозволяє українським митцям створити самобутні композиції у оперному жанрі. Їх поява датується саме в той період, коли з'являються опери Х.В. Глюка, перші опери В.А. Моцарта та Д. Чімарози та ін. Відповідно можемо зробити припущення про певну суголосність культурно-історичних процесів двох культур. Водночас оперні зразки М. Березовського, Д. Бортнянського створені під впливом італійської опери *seria*, що проявляється у «зверненні до міфологічного сюжету, використанні вокальної культури *bel canto*, блискучої віртуозної техніки» [27, с. 4]. Однак оперні зразки цих композиторів, окрім потужного впливу західноєвропейських традицій, демонструють також зв'язки з українською

національною культурою. Насамперед це стосується елементів музичної мови в операх Д. Бортнянського.

Поєднавши здобутки італійського музично-театрального мистецтва та привнісши національно забарвлені елементи у музичну мову, Д. Бортнянський створив цікаві оригінальні композиції в оперному жанрі. Відтак, й сьогодні спостерігається активний інтерес до вивчення спадщини композитора не лише як творця духовної музики, а й митця, що вніс важливу нішу у розвиток оперного жанру української культури.

В операх Д. Бортнянського наслідування традицій опери *seria* проявилось на багатьох рівнях музичної драматургії. У всіх трьох операх італійського періоду, – «Креонт» (1776 р.), «Алкід» та «Квінт Фабій» (1778 р.) відзначаємо звернення до історико-міфологічних та легендарних сюжетів, де «основою драматургічного конфлікту [...] стають не любовні переживання, а вище почуття громадського обов'язку героїв» [27, с. 4].

Зауважимо, що переосмислення складових лібрето в сторону глибшого усвідомлення моралізаторського змісту стає прерогативою більш пізнього етапу розвитку опери *seria*.

Тривалий процес розвитку італійської опери різними етапами, упродовж яких відбувалося збагачення новими виразовими елементами, сприяло розвитку музично-драматичного дійства, де вперше «в історії опери музика зайняла центральне положення, організовуючи всі інші компоненти музично-театральної вистави і визначаючи художній стиль опери *seria* як мистецтва виключно гармонійного» [197, с. 7].

Флоренція стала містом, яке подарувало світові перші зразки оперного мистецтва. Я. Пері, Дж. Каччині, звертаючись до античної тематики, наслідували ідеї давньогрецької трагедії. Це своєю чергою вплинуло і на співвідношення її компонентів. Так, у опері «Евридика» Я. Пері (1600 р.) «відтворюючи приклад з античної трагедії, композитор ввів до своєї опери хор, який виконував не лише функцію обрамлення дії, але й був учасником музично-драматичного акту» [12, с. 16].

Іншим центром розвитку італійської опери стала римська школа, наскрізь просякнута релігійним змістом, моралізаторською тематикою. Особливим досягненням римських композиторів, зокрема С. Ланді, Л. Вітторі та інших, стало те, що вони «зуміли досягнути більшої єдності і цілісності оперної композиції, хори і ансамблі вони поєднували з новими формами сольного співу – аріозо і аріями...» [12, с. 17]. Центральною фігурою римської школи стала постать К. Монтеверді. Його перші опери «Орфей» та «Аріадна» демонструють новий шлях розвитку оперної драматургії. Акцентуючи увагу на розкритті внутрішнього світу героїв, композитор значну роль відводив і хоровому компоненту, який підкреслював особливо важливі моменти драми.

Подальшим яскравим осередком розвитку італійської опери стає Неаполь. Саме в цій оперній школі, що представлена творами А. Скарлатті, Л. Лео, Л. Вінчі та інших, італійське мистецтво прекрасного співу *bel canto* досягає свого кульмінаційного втілення. Це своєю чергою призводить до того, що у драматургічній побудові композиції завдяки культу співака, домінуюче значення отримують різні види арій. Демонстрація вокальної техніки, водночас, відсутність глибинного зв'язку між драматургією, музикою та текстом, досить часто перетворювали оперу на так званий «концерт в костюмах». Цим пояснюються випадки повної відмови від хору та балету в окремих оперних зразках цього періоду. Хоч варто зауважити й те, що хор переважно був присутнім, виконуючи другорядні функції, суттєво не впливаючи на сюжетний перебіг.

Італійські композитори середини XVIII ст., такі як Н. Йомеллі, Т. Траєта, Б. Галуппі щораз частіше критикували оперу *seria*. У їхніх поглядах та нововведеннях чільне місце мав посісти хор як учасник динамічних сцен наскрізного розгортання. Однак, ці прагнення не дали радикальних результатів, вони здебільшого створили швидше передбачення та ґрунт для подальшої оперної реформи. Важливе місце у реформуванні опери *seria* належить лібретисту П'єтро Метастазіо. Літератор, віршотворець,



музикант за своїм покликанням та професією, він створив основи оперних зразків, до яких зверталася переважна більшість європейських композиторів цього періоду. Його обдарування виявилось в «умінні майстерно будувати сюжет, плавно переплітаючи нитки складної інтриги і надаючи образам міфологічних або античних героїв «чуттєві» людські риси, поетична одухотвореність тексту в монологіях, свобода і витонченість діалогу робили його лібрето своєрідним твором літературного мистецтва. Нове бачення оперної вистави здебільшого стосувалося естетичного наповнення, натомість все ж пріоритетне та домінуюче значення отримувала партія соліста, а хори та ансамблі залишалися в більшості драматургічно доповнювальними елементами, які не впливали на протікання сюжетної лінії.

У 1779 р. до лібрето П. Метастазіо звернувся і Д. Бортнянський. Зацікавлення античним міфом вилилося у створення одного з найяскравіших творів цього періоду – опери «Алкід». Тематика твору, емоційний тонус музики, виразні у вокальному плані партії солістів вказують на суголосність із операми *seria*. Однак, окрім потужних впливів італійських традицій можемо говорити про індивідуальність стилю Д. Бортнянського. Композитор, який з дитинства виховувався на традиціях хорового співу, не зміг залишити без належної уваги цей компонент. Хор стає невід'ємною складовою усіх трьох дій опери. Відтак, стає актуальним визначення ролі хору у драматургії опери «Алкід», при тім слід зазначити спільні моменти його трактування в стилістиці раннього європейського класицизму, координатах опери *seria* та, власне, нововведень самого Д. Бортнянського.

Хор в опері є уособленням персонажів вищих сил – геніїв, німф, злих духів. Його значення у розгортанні сюжетної лінії композиції залежить від образу, який він демонструє.

Протягом усіх трьох дій хор з'являється обов'язково наприкінці кожної з них, засвідчуючи або коментуючи вчинки та вагання головного героя. Спокуси, принади, боротьба з «темними силами» постійно наповнюють внутрішній світ Алкіда і хор якнайтонше підкреслює цю лінію

емоційного розгортання. Підкреслимо, що поява хору в кожній дії стає певним підсумком емоційного згустку подій та спілкування, що відбувалися з головним героєм протягом конкретного часового проміжку. Перша дія, що демонструє «нерішучість Алкіда, активність Фроніма, лірико-пасторальні настрої Едоніни» [133, с. 80], пронизана душевною щирістю, теплотою людських почуттів. Музична мова витримана переважно у світлих мажорних фарбах. Поява Едоніни, її речитативи та арії відкривають головному герою світ спокуси, насолоди, підсумком яких стає фінальний хор геніїв та німф з I дії «Вас життєве манить море». Продовжуючи емоційну лінію Едоніни звучить хор, наповнений лірико-пасторальним настроєм. Його функція в даному розділі пов'язана із створенням святкової атмосфери, відтворенні образу, який пропонує йому кохана. Метрична тридольність, підкреслена характерними інтонаційно-ритмічними зворотами (закінчення фраз низхідними секундовими зворотами рівними тривалостями, що підсилюються, водночас паузою на третій долі, інтонації терцового оспівування) вносить у загальний характер звучання риси галантності та танцювальності.

Щодо мелодизму хорових партій зазначимо, що їх інтонаційні лінії побудовані переважно на загальноповживаних формах руху (елементи гамоподібності, або ж ходи по звуках головних тризвуків). Простота викладу інтонаційної лінії доповнюється прозорою гомофонно-гармонічною вертикаллю. Попри загальноприйнятні європейські засоби музичного розгортання, що логічно вписуються в естетику раннього класицизму, варто підкреслити суто національні елементи, які простежуються в окремих епізодах музичного розгортання. Так, у другому реченні першої частини терцова втора верхніх голосів, разом з остинатністю тенорового голосу нагадують спосіб кантового викладу, що доповнений кварто-гострими крапленнями басового голосу. В репризній третій частині хору (на словах «Нам життя несе із ранку») зустрічається подібний момент. Гнучка мелодична лінія жіночих голосів, що рухаються, переважно, в терцію (за

винятком окремих фрагментів, в яких гармонія призводить до кварто-секстових сполучень), висхідні секстові ходи демонструють близькість до української пісенно-інтонаційної сфери. Поряд з тим, у середній частині, яка починається зі слів «Хай вас почесні не сліплять», відчувається зовсім інша інтонаційна сфера. Камерність у використанні засобів музичної виразності (сольне виконання сопрано, прозорий оркестровий супровід струнних) створюють тло для розгортання примхливо-вишуканої мелодичної лінії. Вокальні прикраси (у вигляді форшлагів), ювелірні оспівування дрібними тривалостями вказують на відповідність традиціям *bel canto*.

За подібним принципом побудований і хор з II дії «Душі славної...». Рондоподібна форма номера призводить до чергування рефрену у виконанні всього хору та епізодів у дуєтному або сольному виконанні. Такі сольні фрагменти щораз отримують більше інтонаційне та ритмічне наповнення. Збагачення інтонаційної лінії різноманітними стрибками (на дециму, характерні інтервали), примхлива ритміка, підсилена м'якими ладогармонічними відтінками (часті відхилення у близькі тональності) знову ж вказують про впливи італійської традиції прекрасного співу. Зазначимо, що роль цього хору у драматургії цієї дії полягає у передачі нової образної сфери. Аретя, що з'являється на її початку, відкриває головному герою світ добродетності та героїчних подвигів. Поява хору, рефрен якого будується на широкому розташуванні акордової вертикалі у розміреному темпі, створює атмосферу особливої вагомості, переможності, водночас, накреслюючи шлях, який пророчить йому напівбогиня подвигів та добродетності.

Проаналізовані два хори логічно вписуються в естетику опери *seria*, оскільки попри нові композиторські знахідки щодо способу музичного викладу, вони все ж залишаються вставними номерами, кардинально не впливаючи на особливий перебіг сюжетного розгортання. Натомість, фінальний хор з II дії «Дише вогонь...» є певною мірою новаторським шаблоном використання хорового компоненту у драматургії дії. Цей та наступний номер («Танець фурій») стають драматичною кульмінацією всієї

опери. Насичено-емоційний тип розвитку дії, динамізм її розгортання, дуетні взаємини хору та соліста, образна сфера мимоволі викликають асоціації з П дією опери Х.Ф. Глюка «Орфей». Будучи фактично першою реформаторською оперою, створеною 1762 р., Глюк, окрім ряду видозмін, намагався зробити хор не лише обов'язковим компонентом оперної вистави, а насамперед надати йому роль активного учасника драматургії дії. Зразком чого є згадана сцена наскрізного розгортання з опери «Орфей», побудована за принципом діалогу. Композитор тонко підкреслює кожен образно-емоційну сферу відповідними засобами музичної виразності. Подібний принцип використання хорового компоненту та насичення його характерними засобами виразності спостерігаємо у Д. Бортнянського. Хор та танець фурій стають ключовим моментом сюжетного розгортання опери. Залишаючись на умовному перетині двох світів, головний герой проводить боротьбу із темними силами, зрештою перемагаючи їх. Фінальна сцена складається фактично з трьох частин, не зважаючи на умовний номерний поділ. Перша – хоровий номер, друга – сольні репліки Алкіда і третя – танець фурій. Слід відзначити, що оркестровий вступ і поява хору відразу вносить образний контраст до пасторально-світлих емоційних фарб, що попередньо панували. Вся сцена пронизана драматичною напругою, чому сприяє насичення супроводу різноманітними фігураційними проведеннями, лаконічними та гостро-ритмічними зворотами (пунктирний ритм, тріолі і т.д.). Вступ хору (за рахунок акордового викладу у тісному розташуванні) створює враження емоційного моноліту, який відтворює таємничо-заворожену атмосферу. Створення ефекту примарності, злободенності відбувається також за рахунок дисонуючих гармонічних барв. Протягом усього номеру хорова фактура будується на септакордових вертикалях. Особливого колориту звучанню надають фарби зменшених гармоній, що досить часто призводять до різноманітних ладових відхилень. Характерною особливістю викладу стає і те, що дисонантні гармонії зустрічаються не фрагментарно, а на них цементується уся гармонічна канва цілих фраз,

отримуючи лише в їх кінці тональне розв'язання. Згусток зменшених гармоній призводить до ефектної кульмінації на словах «палає, вирус довокола!». Октавний унісон трьох партій, що будується на ляментозній інтонації низхідної малої секунди, при максимальній динаміці створює враження емоційної напруги, що досягає своєї вершини у кінці фрази.

Наскрізність цього номера пов'язана із подальшою появою Алкіда, який намагається вгамувати примар. Рішучість його прагнень підкреслюється виразною мелодичною лінією вокальної партії. Про це свідчить наповненість її стрибками на широкі (ч.8), характерні (зб.4) інтервали, вживання вишукано-ювелірних прикрас (форшлагів). Натомість, супровід, у якому спостерігаємо розрідження фактури, наповнення його ритмічними фігураціями, символізує образи примар та злих сил, що поступово видозмінюють своє образне навантаження. Відбувається певна компенсація хорового компоненту оркестровим заповненням.

Таким чином, хоровий компонент в даній сцені стає однією із важливих складових драматургічного розгортання дійства. Тематичне насичення хору та оркестру, динамізм розгортання, наскрізність викладу (з включенням солюючої партії головного героя), драматизм образної сфери надають цій сцені значення ключового та кульмінаційного моменту в перебігу не лише II дії, а й опери загалом.

Підсумком розвитку сюжетної лінії опери є третя, найменша за обсягом дія. Хор, що з'являється на початку і в її кінці, створює враження символічної арки, що обрамлює тематичний розвиток дійства. Так, перший хор «Йди, Алкіде...», що наповнений світлим, піднесено-святковим настроєм, запрошує Алкіда увійти у храм «де славетні і мужні герої». Його значення та роль полягає у відтворенні атмосфери перемоги, добротності, на яку заслужив герой після попередньої драматичної боротьби. Нова образна сфера цілком вписується в естетику раннього класицизму. Про що свідчить «святковий, мажорно-світлий тонус музики, ясність і простота виразових засобів, краса і одухотвореність музичних образів, витонченість і

завершеність форми» [27, с. 6]. Водночас, як і в хорі з I дії, тут також виявляються особливості стилю композитора, що ведуть свої паростки з народнопісенних традицій. Зразком наведеного може слугувати початок хорового викладу, де струнка гармонічна вертикаль крайніх фраз I-ї частини співставляється з серединою, позначеною більшою мелодичною виразністю. Відсутність басового голосу, гомофонно-гармонічний тип викладу, середній регістр проведення надають фразі більшої камерності звучання. Відтак, таке співставлення крайніх розділів та середини сприймається як чергування розділів *tutti* та *solo*, що надалі стане прикметною особливістю хорових концертів Д. Бортнянського.

Заключний хор «Душі добрі, цурайтесь зарання насолод» виконує роль піднесеного фіналу. Закладений пунктирний ритм у помірному темпі, що підкреслюється контрастною динамікою, створює враження неспішної ходи. Акордовий виклад, глибина звучання *Es dur*, загально пануючий святковий настрій надають цьому номеру рис гімнічності. Даний номер слугує фінальною крапкою в опері, також виконує роль сюжетно-образного епілогу. У цій частині оперної форми хору належить функція висловлення ключової думки, яка полягає у виголошенні морально-етичних заповідей поведінки особистості зі «світлою та доброю душею». І саме такий шлях обирає головний герой, пройшовши через спокуси та боротьбу, опинившись на шляху доброчесності і Слави.

В музичному плані переважає ясність музичного викладу, логічність функцій на визначеність гармонічної мови, виваженість та стрункість будови форми. Особливо цікавим моментом музичного розгортання стає фраза «Душі добрі, цурайтесь зарання» із середньої частини. Дуетний виклад середніх голосів (альта та тенора) отримує цікаве поліфонічне оздоблення. Самостійний інтонаційний та ритмічний розвиток кожної мелодичної лінії нагадує вишукане, ажурне плетиво голосів, близьких за тембральною окрасою.

Підводячи підсумки, зазначимо, що хоровий компонент в опері «Алкід» Д. Бортнянського відіграє важливе значення у драматургічній будові композиції. Про це свідчить те, що кожна дія отримує фінальне, а в III дії і початкове хорове обрамлення. У цих номерах хор є виявом волі так званих вищих сил. Він, подібно як і в античній трагедії, висловлює думку богів, – контролюючи, коментуючи вчинки головного героя, даючи поради щодо його подальших кроків. Водночас, хор щоразу демонструє нові образні сфери й інших дійових осіб. Так, хор з I дії «Вас життєве манить море» є виявом спокусливого світу Едоніни, натомість хор з II дії «Душі славні...» підкреслює образ доброчесності напівбогині Аретеї. Відтворити образний світ кожної з героїнь композитору вдається завдяки характерним засобам музичної виразності, які на рівні лейтобразів та лейтінтонацій переходять із сольних партій у хорові номери. Значення хору в окремих моментах відповідає драматургічним канонам опери *seria*. Зокрема, міфологічна тематика, яка є притаманною ознакою даного жанру, сприяє тому, що одну з пріоритетних ліній розвитку сюжету займає громадська позиція. Хору належить роль виголошення морально-етичних норм, до яких прагне, а з часом і приходить головний герой. Свідченням наведеного стають хорові номери з III дії. Останній хор «Душі добрі...», завдяки пануючому святково-гімнічному типу висловлення, відповідному характеру музичного розгортання, стає фінальним акордом у звучанні всієї опери.

Ознаки опери *seria* прослідковуються не лише на рівні тематико-сюжетної лінії, а й у викладі музичного матеріалу. В окремих хорових фрагментах, особливо у середніх частинах форми, що відповідно позначені більшою камерністю (зокрема *solo* сопрано з хору I д., або ж епізод з хору «Душі славні» з II д.), відзначаємо наслідування культури *bel canto*. Це виявляється у насиченні вокальних ліній прикрасами (форшлагами), оздобленні вишуканими фігураціями, примхливою ритмікою, стрибками на широкі інтервали. З іншої сторони, у викладі музичного матеріалу, відзначаємо і близькість до українських народно-пісенних традицій.

Свідченням чого стають фрагменти з використанням терцової втори жіночих голосів, зразки фактури, яка близька до кантового викладу, застосування унісону в кінці фраз, а також при самостійних проведеннях.

Попри певне наслідування традицій опери seria, відзначаємо і прагнення композитора до нових пошуків у сфері драматургічного навантаження хорового компоненту. Ці тенденції співмірні з реформаторськими ідеями Х.В. Глюка. Зростання тематичного навантаження, динамізм сюжетного розгортання, емоційність та драматизм музичного викладу призводять до того, що хор у кінці II дії стає самостійною дійовою особою. Поява головного героя, його діалогічні звернення до хору сприяють тому, що номер перетворюється на розгорнуту сцену з наскрізним розвитком.

Таким чином, хоровий компонент в опері стає важливою складовою драматургії театральної вистави, в залежності від сюжетного перебігу, демонструючи різне тематичне та функційне його навантаження. Опера «Алкід» Д. Бортнянського є цікавим симбіозом адаптування окремих здобутків європейської опери та українських народнопісенних традицій.

### **2.1.2. Драматургічні функції хору в ранній українській опері С. Гулака-Артемівського «Запорожець за Дунаєм».**

Поява у 1862 році першої національної опери «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського є результатом довготривалого історичного процесу зародження та становлення цього жанру в Україні. Поява повноцінної опери з перевагою музики над словом знаменувала новий шлях розвитку національного музичного мистецтва.

Продовжуючи традиції І. Котляревського, С. Гулак-Артемівський обирає головними діючими особами звичайних представників з народу.

Дві центральні драматургічні лінії (лірична, що представлена партіями Андрія – Оксани, та жартівлива, яку втілюють Іван Карась – Одарка) розкривають особливості характерів, змальовують побут, звичаї



представників українського селянства. Глибоко національний задум опери сприяв зверненню і до відповідних народно-жанрових прототипів, якими виступили пісня, романс. Однак не лише на жанровому, але й безпосередньо на мелодико-тематичному рівні виявляється зв'язок з народно-пісенною творчістю. Цьому свідченням, як приклад, є низхідні секстові інтонації у романсі Оксани з I дії «Місяцю ясний, зорі прекрасні», або ж мінорні трихордові поспівки у пісні Одарки «Ти гуляєш дні і ночі». Зрештою, майже у кожному сольному номері прослідковуємо тісний мелодико-гармонічний зв'язок з інтонаціями жартівливих, ліричних народних пісень.

Контрастні за характером образи солістів є центральними в драматургії опери, саме їм належить провідне значення у розвитку головної сюжетної лінії. Музичні портрети кожного з героїв передають психологічні стани, що так притаманні окремо взятій особистості з народних верств. З їх уст звучать оспівування в коханні, жартівливі залицяння, звинувачення, виправдання. Однак, поза цією побутовою тематикою виявляється головний підтекст опери – бажання повернутися до своєї неньки України. І в цьому аспекті як вираження народно-колективного начала, безумовно, найбільшу роль відіграє хор. Саме хорові сцени додають опері масштабно-патріотичного значення.

Вперше образ народу показаний в опері відразу після увертюри, на початку I дії. Хор «Ой збирайтесь працювати», що виконується за кулісами, розкриває образ працюючого, стриманого народу, що тужить за своєю Батьківщиною («за тобою, Україно, вік ми будемо тужить»). Музично-тематичний матеріал номера, як зауважує Л. Кауфман, «інтонаційно пов'язаний з поширеною українською колядкою «Бачить Бог, бачить творець» [87, с. 112]. Композитор успадкував з оригіналу пісні напрямок інтонаційного руху, додавши власну гармонізацію, що витримана в стилі народно-пісенного багатоголосся (про що свідчить терцова втора жіночих голосів, квартові гармонічні ходи басового голосу). Цей хоровий номер є своєрідним виразом лейтмотиву туги народу. Його поява вносить у загальну

драматургію елементи світлої, ліричної ностальгії. Так, він звучить після пісні Оксани «Прилинь, прилинь» у I дії, а також після каватини Карся з II дії «Тепер я турок, не козак».

Безумовно, найбільш яскравим епізодом опери, в якому одне з чільних місць відіграє хор, є фінальна сцена з III дії. В цьому фрагменті «хор несе важливе ідейно-сміслові навантаження. Це – «жива, діюча і мисляча народна маса, яка гостро реагує на події, що відбуваються» [87, с. 126]. Підхоплюючи фрази головних героїв, хор стає носієм виразу основної думки опери, що передає спільну мрію українського народу.

Перший номер – це сцена молитви Андрія з хором «Блаженний день, блаженний час». Номер побудований на діалогічному співставленні соліста та хору. Усю сцену пронизує музично-тематична єдність. Настрої внутрішнього емоційного піднесення, закладені у вступі, органічно передаються у партію соліста. Квартові висхідні вступні інтонації, чистота та піднесеність тональності C dur, розлогий, фігураційний (арфоподібний характер супроводу), на який накладається рельєфна, інтонаційно виразна, із затримкою на кульмінаційних вершинах інтонаційна лінія соліста, виражають благородство, велич прагнень та думок окремої особистості. А ось вступ хору, що будується на тому самому ладогармонічному, тематичному матеріалі, виражає духовну піднесеність усього народу. Використана композитором акордово-гармонічна фактура у хорі, що збагачується *divisi* жіночих голосів, надає цьому фрагментові характерних рис святкового гімну. Подальший вступ партії Андрія сповнений наростання внутрішньо емоційного руху. Хвилювання від очікування омріяної радості волі та повернення на Батьківщину вдало передається у супроводі розкішними фігураційними заповненнями, які пронизують номер до самого завершення. Тема соліста складається з двох контрастних періодів. Якщо перший піднесений, святковий, то другий овіяний настроєм м'якої зажури. Паралельний мінор, зміна характеру супроводу на акордово-піщикатний, сентиментально-ляментозні інтонації у вокальній партії навівають тугу,

переживання, що панують в душі дійової особи. Однак поява хору, яка будується на піднесено-святковій темі, розвіює усі передчуття тривоги. Якщо перший вступ хору, за задумом композитора має виконуватися на тихій динаміці (*p*), виражаючи внутрішній стан людей, що досягли омріяного, то друге проведення - це маестозна декламація-виголошення українського народу про його досягнуті бажання.

Емоційно-піднесеним підсумком, не лише III дії, але й усієї опери є фінальний номер «Там за тихим, за Дунаєм». Легкий, жвавий вступ оркестру вносить образний та музично-тематичний контраст у настрій колективної гімнічної ейфорії попереднього номера. Партія Оксани, що звучить на слова «Там за тихим за Дунаєм», спирається на грайливі танцювальні інтонації. Про що свідчать октавні стрибки, оздоба інтонаційної лінії дрібними прикрасами (форшлагами). Як і в попередньому номері, загальний запал сцени відтіняється вступом партій ліричного характеру. В першому випадку такий епізод виконує Карась («Верби, явори похилі»), в другому – Одарка («Україно, рідний край»). Квартові висхідні інтонації, хвилеподібний характер руху мелодії, загальний стан смутку та задушевності споріднюють їх з другою, лірично темою Андрія з минулого номера. Однак, усі внутрішні жалі вмить тануть при вступі хору на першій танцювально-жартівливій темі Оксани на текст «Там за тихим за Дунаєм». Широке розташування хорових партій, підсилене граничною динамічною звучністю (*ff*), акордово-гармонічна фактура надають звучанню масштабності, піднесеної переможності. Кульмінацією всього розвитку є друге проведення хору, на яке накладаються ще й партії солістів. Емоційною вершиною стає метро-ритмічна зупинка на слові «край». Подальше тематичне завершення сольних партій, на яке накладаються акордово-гармонічні дублювання хору та оркестру, доводить свято народного гуляння до переможної, святково-піднесеної логічної крапки.

Опера «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського є зразком першої національної опери України. Складний шлях зародження та

становлення цього жанру відбувався протягом тривалого періоду. Передумовою появи стали дійства, пов'язані із язичницькими, християнськими обрядами, шкільною драмою. Важливим імпульсом в становленні національної опери стали п'єси І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненка, в яких діалогічно-поетичні сцени супроводжувались музичним доповненням. І саме поява опери «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського, з перевагою музики над діалогічними вставними епізодами, стала вінцем довготривалого розвитку. Вагоме драматургічне значення отримує хор. Саме він стає виразником думок, прагнень та бажань українського народу. В драматургічному плані він відіграє роль не лише коментатора подій, що перекликається з античною драмою, але й активного діалогічного співбесідника. Залучення хору у фіналі опери сприяє розширенню оперної сцени, надаючи звучанню особливої духовної піднесеності. Відтак, хор як вираз колективного начала стає важливою драматургічною одиницею загального сценічного дійства.

В С. Гулака-Артемівського хор стає безпосереднім відображенням народно-побутового середовища. Його значення полягає у відтворенні національної атмосфери. Функційна роль зосереджена на передаванні народного колориту, змалюванні жанрових сцен. Водночас, будучи сповненими національно-патріотичного змісту, хорові сцени додають масштабності та розлогості усьому сценічному дійству. Музика, побудована на народно-пісенному тематичному матеріалі, відтворює духовну піднесеність національних традицій.

Отже, українська опера увібрала кращі здобутки національних та європейських традицій. З одного боку, власний соціокультурний розвиток створив підґрунтя для зародження та становлення даного жанру в Україні. З іншого – перебування українських митців за кордоном, можливість оволодіння професійними навичками у кращих європейських майстрів, відкривало їм шлях до досконалого знання європейської музики, зокрема опери. Два окреслені вектори призвели до появи перших українських опер,

які на шляху становлення цього жанру стали вельми значимими для української культури. Традиції, які призводять до появи цих зразків, впливають і на драматургічну будову композицій.

## **2.2. Хорові сцени в українській опері кінця XIX століття.**

Розвиток української опери у другій половині XIX століття репрезентують твори П. Сокальського, М. Аркаса, А. Вахнянина.

Важливе значення для створення П. Сокальським композицій в жанрі опери, як відомо, мала презентація «Запорожця за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, що відбулася у Петербурзі на сцені Маріїнського театру. Маючи не лише музичну (не закінчив Петербурзьку консерваторію), а й освіту хіміка, він був надзвичайно різноплановою по-мистецьки обдарованою особистістю. Свої таланти виявляв як у музичній сфері (автор ряду опер, кантат «Пир Петра Великого», фортепіанних фантазій («Українські вечори», «На берегах Дунаю»)), так і громадсько-політичній діяльності (секретар консула в Америці), а також і як публіцист (багато років працював у низці газет і журналів – «Одесский вестник», «Санкт-Петербургские ведомости», де публікував музичні фейлетони та критичні статті [7, с. 149]). Одна з його рецензій стосувалася прем'єри опери «Запорожець за Дунаєм» Гулака-Артемовського. Зауважимо, що відгук мав досить критичний характер. Рецензент зазначав, що «ні лібрето її (опери), ні музика не претендують на рішення якихось особливих завдань і, по суті досить безбарвні... в оркестрі та ж скромність і простота [...]». Підсумовуючи, дослідник зауважив – «ми не виголошуємо вироку новій опереті тому, що вона сама себе звільняє від цього відсутністю будь-яких претензій. З появою її не вноситься нічого нового в мистецтво, все лишається на своїх місцях [87, с. 141]».

Гострі зауваження до твору, який фактично був першим зразком українського оперного жанру, свідчать про те, що П. Сокальський, отримавши хоч незавершену, однак професійну музичну освіту, мав своє

бачення щодо створення української опери. Можливо це також пов'язано із світоглядом мистця, який формувався під впливом «кучкістів». Культурне середовище, в якому відбувалося спілкування зі Стасовим, Балакіревим, Кюї, приятелювання з Даргомижським [7, с. 149] певною мірою спонукало Сокальського до перегляду жанрових особливостей опери. Відтак композитор намагався створити зразок опери, яка відповідала б вимогам часу. Саме жанр опери посідає одне з провідних місць у творчості композитора. Перші зразки музично-драматичного жанру відносяться до 60-х років XIX ст.: опера «Мазепа» (1857-1859), «Богдан Хмельницький» (або ж «Боротьба на Україні», 1862) та «Майська ніч» (1862-1863).

Зважаючи на той факт, що опери до кінця не були завершені самим композитором, а сценічну постановку побачили окремі фрагменти лише «Майської ночі», стає очевидним, що названі опери відіграли малозначну роль у розвитку українського музично-драматичного мистецтва. Однак із позиції історичної перспективи слушним буде підкреслити той момент, що в опері «Майська ніч» композитор повністю відмовився від розмовних діалогів. Розглядаючи драматургічне навантаження окремих складових театрального дійства, зауважимо, що Сокальський надає хору щораз вагомішу роль, хоча його «функційне значення (зокрема в опері «Мазепа») залишається у вигляді коментатора й виразника ідейної суті твору» [84, с. 64]. Хор як виразник думки народу з'являється в найбільш драматичні моменти, висловлюючи почуття та помисли, думки головного героя. Таке драматургічне функційне навантаження хору близьке до прототипу музичної драми античності. Хоча вислови самого композитора, зокрема, які він залишив у чернетках передмови до «Майської ночі», розкривають зовсім іншу позицію. Його розмірковування – «я ретельно подивився на народ, – серйозно в душу зазирнув... Я ... хочу лише відтворити в музиці реальне життя» [84, с. 65]. Якщо в ранніх операх прагнення композитора залишилися все ж на рівні бажань, то зріла опера «Осада Дубно», що з'явилася у 1879

році, змогла реалізувати програму Сокальського вже більшою практичною мірою.

Звернення композитора до героїко-патріотичної тематики в час активного національного гніту стає своєрідним культурним викликом чинній владі. Композитор прагнув повною мірою зобразити незламний дух українського народу в боротьбі за волю. Таке прагнення ми вбачаємо через вибір композитором сюжету, а саме гоголівської повісті «Тарас Бульба». Період національно-визвольної боротьби, вбивство сина батьком за зраду Вітчизни стають концептуальними вузлами музичної драми.

Образ центрального героя Тараса Бульби у композитора тісно пов'язаний з українським народом. У зв'язку з цим його поява дуже часто супроводжується звучанням хору. А відтак, масові хорові сцени набувають особливо важливого значення у загальній драматургії опери. Вагому роль хору у загальній концепції опери відзначав і сам П. Сокальський. Зазначаючи, що «побутовим сценам, – всупереч доктринерам, які лицемірно проповідують, що вони затримують хід драми, – я надав особливого значення, бо лібрето Тараса Бульби є передусім героїчний епос, і драма в ньому – епізод, що набуває драматичного змісту тільки при повному освітленні його побутовим життям» [84, с. 202]. З цієї позиції заслуговують уваги народно-побутові сцени з I дії. Їх функція полягає у відтворенні традицій та колориту українського села. Відтак, відразу після оркестрового прологу на початку дії звучить хор поселян «Ой, как выйдешь на зеленый луг».

Народ, що зібрався перед садибою козацького полковника Тараса Бульби, зображується у мирний час. Безтурботні юнаки та дівчата танцюючи, співаючи, відтворюють реалістичну народно-побутову сценку. Номер побудований за принципом динамічного наростання.

Цікавим фрагментом першої дії є ще одна побутова замальовка, в якій народ продовжує свої молодецькі веселощі. Жартівлива народна пісня «Ой, варила горлиця лободу» стає канвою для розгорнутої оперної сцени.

Відштовхуючись від куплетної форми першоджерела, П. Сокальський вибудовує номер з наскрізним розвитком.

Зазначимо, що вся сцена пронизана українськими пісенно-танцювальними інтонаціями. У хоровому викладі особливо підкреслимо присутність типової народної втори, використання унісонних проведень, а також застосування в мінорних епізодах («Чую тебе. Старий дід») IV високого ступеня із гострими форшлагами.

П. Сокальський протягом опери неодноразово звертається до оригінальної народної пісні. Так, у сцену відпочинку козаків у корчмі з II дії композитор символічно вводить кілька народних зразків. У виконанні запорожців звучить обробка «Ішов Гриць», а згодом і пісня «Ой, хто п'є, тому наливайте». П. Сокальський намагається максимально відтворити дух української народної пісні, тому в обробках обмежується унісонним або терцієво-секстовим звучанням чоловічих голосів. Відзначимо, що в цій сцені композитор час від часу вставляє вигуки окремих козаків. Такий принцип виокремлення з хорової маси яскравих персонажів, що закликають до тієї чи іншої дії та надання їм самостійної дієвої ролі, стали характерним прийомом розвитку драматургічної лінії в окремих провідних сценах опери. В першій дії поява будь-якого головного персонажа твору завжди супроводжується діалогічними вставками з народу. Незалежно чи це буде поява старого пасічника з Литви – Тита, чи поява самого Тараса Бульби, хор завжди реагує на дію того чи іншого персонажа. Тим самим, демонструючи активну роль у розгортанні сюжетної лінії. Одним із найяскравіших моментів опери, в якому певні хорові групи виступають як окремі дійові особи, стає сцена запорізької ради з другої дії. Козаки, будучи незадоволеними передусім кошовим, вимагають від нього скласти повноваження. Відтак, дійовими персонажами сцени, окрім Тараса Бульби та Кошового, стають три старійшини, чоловічий хор та дві групи запорожців, що виділяються із загальної маси. Саме хор в цій сцені стає рушійною силою розвитку. Наскрізність побудови утворюється завдяки почерговому вступу та подекуди



накладенню реплік окремих персонажів. Діалогічні вставки запорожців побудовані на висхідних інтонаціях запитання. Тональні зсуви (буквально з самого початку перший період в b-moll, а другий в h-moll), звичайний та перерваний паузами пунктирний ритм в супроводі надають мелодичним інтонаціям запорожців героїко-войовничого звучання. Композитор ставить акцент саме на домінуючій функції хору, оскільки саме він виносить вирок щодо вибору того чи іншого головнокомандувача. У такому разі вставки окремих груп перетворюються на лаконічні декламаційні виголошення, що посилюються хроматичними пасажами оркестру. Наскрізність драматургічного розгортання із залученням персонажів з натовпу Сокальський концепційно замислював ще з самого початку написання опери. Звертаючись у письмовому вигляді до Бородіна, композитор зазначав, – «у такому вигляді майже вся дія буде представлена як ряд хорів...» [84, с. 212].

В цих баченнях Сокальського спостерігаємо вплив російської традиції, зокрема використання деяких засобів «могучої кучки». Проведемо умовну паралель до історичних опер Мусоргського. Зокрема у пролозі до опери «Борис Годунов» відбувається подібний поділ на окремі хорові групи та надання їм окремої самостійної провідної ролі. Таким чином, народ представляється не в якості пасивного спостерігача, а як одного з рівноправних дійових осіб сцени. Цей принцип стає можливим саме завдяки залученню «маленьких ролей» з хорового масиву. Хор стає повноцінним учасником не лише сцени козацької ради, але й повністю усієї дії. Однак, зазначимо також те, що якщо у певних епізодах йому надається окреме самостійне значення, то в інших він все ж залишається коментатором подій, які відбуваються. Зокрема, в сцені «розповіді про події на Україні» після виголошень Остапа, а згодом і Тараса Бульби чоловічий хор діалогічно повторює основну думку оповідок у вигляді окремих музичних фраз (наприклад на тексти «Ужасно! Настала тяжка пора» і т. д.).

Кульмінацією у показі українського козацтва стає заключний хор з другої дії «Есть защита для Отчизны». За образним навантаженням,

характером, функційною близькістю він асоціюється з чоловічим хором «Гей не дивуйте» з III дії опери «Тарас Бульба» М. Лисенка. Наведені два номери стають символічно образно-емоційною вершиною у розгортанні та розкритті образу українського козацтва. Зауважимо, що навіть низхідний квартовий хід з наступним його тетрахордовим заповненням у інтонаційній лінії хору пунктирний ритм у супроводі викликають алюзії до мелодії української народної пісні «Гей, не дивуйте, добрії люди». Героїко-патріотичний дух композитор відтворює завдяки тембровій насиченості хорових партій. Унісонний виклад в чоловічих голосах в першій частині надає звучанню особливої густоти та динамічності.

Середня частина (написана в однойменній тональності F-dur) стає своєрідним гімном-закликом. Divisi партій, із залученням високого теситурного викладу надають звучанню особливого піднесення. Водночас насичення супроводу висхідними та низхідними пасажами повернення в другому періоді середньої частини до мінорної тональності (a-moll) вносять елементи стривоженості, при тій же мужності та витримці.

Апофеозом розвитку стає репризне проведення теми в тональності c-moll. Максимальна динамічна звучність, граничні теситурні межі хорових партій, акордове насичення супроводу надають темі ознак маршу, символізуючи тим самим увагу та саможертвність у досягненні вищої мети.

Підкреслюємо, що образ народу багатогранно розкривається, здебільш в перших двох діях. Протягом цього часу композитор висвітлює окремі картини народного життя, які в музичному плані відтворюються завдяки залученню певних пісенно-танцювальних інтонацій, а в окремих випадках і оригінальних народних мелодій. Наступна III дія присвячена характеристиці табору польської шляхти. Створюючи контраст ворогуючих таборів, Сокальський як в драматургічній, так і в музичній площинах намагається максимально їх протиставити. Так, якщо в попередніх діях розвиток відбувався завдяки розгорнутим наскрізним сценам, з активним залученням хору, то у наступній дії акцент переноситься на сольні номери. III дія стає

своєрідним ліричним центром опери. Відтак, головна сценічна зав'язка постає між донькою польського воєводи Урсулою та Андрієм. Служниця Аглая, католицький Патер та хор створюють фон на якому розгортається ця дія. Відтворюючи названі образи з нового середовища, Сокальський вводить найбільш яскраві національні риси польської музичної культури. Зокрема, у каватину Андрія «Красавица панна» проникають риси вальсовості, а у супроводі присутні характерні фігураційні, аріозно-ареджовані перебори. Індивідуальна характеристика героїв підсилюється і колективним зображенням народу. На початку дії хор горожан «Горе, горе нам» вводить слухача в нову образну та музичну сферу. Акордовий виклад мішаного хору у вигляді двотактових фраз нагадує звучання католицького хоралу.

У подальшому розгортанні сюжетної лінії хор виконує роль підтримки та коментатора подій. Підтвердженням наведеного є наступна сцена (І картина III дії) під назвою «Молитва». Драматургія розвитку утворює справжню хорову сцену, де домінуючими та провідними стають благання панни Урсули. Звучання хору, який за побажанням композитора розміщений за сценою, накладається на сольну партію.

Підсумовуючи зазначимо, що П. Сокальський створив перший зразок української героїко-патріотичної опери. Незважаючи на окремі недоліки, що стосувалися безпосередньо самої будови твору (масштабність, конфліктність драматургії), вона все ж стала значним етапом становлення українського оперного мистецтва (відсутність розмовних діалогів). Мистецьке середовище, в якому перебував П. Сокальський, вплинуло на становлення його світогляду та композиторського письма, а це своєю чергою проявилось через синтез традицій російської та української культур. Таке поєднання виявилось на різних рівнях музичної драматургії твору, зокрема і на значенні хорового компонента опери. Так, наслідуючи традиції композиторів-кучкістів, хор як відображення народу в окремих епізодах стає одним із головних дійових осіб драми. Про це свідчать розгорнуті сцени наскрізного розвитку з активним його залученням, зокрема в I та II дії. Слід підкреслити,

що вилучення з хору окремих персонажів, надання їм самостійної діалогічної партії свідчить про реалістичне зображення образу народу. Підтвердженням цього є яскрава, динамічна сцена вибору кошового з II дії. В окремих діалогічних вставках репліки з натовпу базуються на лаконічних, декламаційних виголошеннях, що споріднює їх, водночас з виразними речитативами М. Мусоргського. Проводячи паралель з російською традицією, відзначимо прийом показу ворогуючих таборів. Відтворюючи образи двох народів, Сокальський залучає найбільш притаманні музичні риси. Подібний принцип показу польського табору із залученням характерних елементів національної музичної культури зустрічаємо наприклад і в опері «Іван Сусанін» М. Глінки. З іншої сторони, звернення П. Сокальського до української тематики, бажання показати український народ у різних життєвих умовах, зобразити його цілісно та багатогранно, свідчить про відданість національній традиції. На це також вказує і залучення народно-інтонаційного матеріалу у лірико-побутових жанрових замальовках опери (хор з першої дії «Выйдем на зеленый луг»). Таким чином, синтезуючи традиції двох культур, хор як відображення образу народу в опері, в певні моменти стає самодостатньою дійовою особою, так званою рушійною силою розвитку сюжетної лінії, а в інших все ж залишається коментатором подій або ж вносить лірико-побутові жанрові замальовки.

Не менш цікаво, широко й різноманітно хор представлений у ліричній народно-побутовій опері М. Аркаса «Катерина».

Цей твір, створений 1892 року, став першим зразком трактування Шевченкової поезії в українському оперному мистецтві. Зазначимо, що цього часу на мистецькому небосхилі українського мистецтва вже з'явився цілий ряд опер, зокрема, М. Лисенка («Різдвяна ніч» (1874 р.), «Утоплена» (1883 р.), «Чорноморці» (1872 р.), «Тарас Бульба» (1890 р.), С. Гулака-Артемівського «Запорожець за Дунаєм» (1862 р.), П. Сокальського («Осада Дубно» (1878 р.). Проте даний твір при розгляді ми відносимо до ранніх українських опер. Це пояснюється, насамперед, відсутністю професійної

музичної освіти у М. Аркаса, що безумовно вплинуло на якість підходу до опрацювання тематичного матеріалу. Мистецьке обдарування композитора найбільше виявилось у створенні гнучких, виразних, мелодичних ліній у народнопісенному стилі, які зустрічаємо як у партіях головних героїв, так і ансамблях, хорових сценах. Глибоке знання фольклорного першоджерела, що пояснюється колекціонуванням народних пісень, виявилось у насиченні опери виразним національним колоритом. Простота музичної мови в опері виявляється у гармонізації окремих номерів, що подекуди являє собою оперування функціями чистої діатоніки (з відхиленням у тональності S чи D) та оркестрування. Опера є першим зразком розкриття Шевченківського слова в українському оперному мистецтві.

В центрі опери вперше в українському музично-драматичному мистецтві гостро зазвучала тематика трагічної жіночої долі простої селянської дівчини. Теми романтизму – нещасливе кохання, зрада, самогубство - підсилюються соціально-побутовим стрижнем. Аркасу вдалося показати справжню психологічну еволюцію жіночого образу – від грайливої життєрадісної дівчини до зрадженої палкої жінки, доведеної до відчаю. Тонко відтворюючи зміни емоційного стану головної героїні, композитор завжди апелює до середовища, в якому вона перебуває. Основна психологічна драма Катерини показана на тлі картин народного життя. Таким чином, для «музичної драматургії твору характерна двоплановість, тобто з одного боку - це драма Катерини, що розкривається у стосунках з Андрієм та Іваном засобами речитативних сцен і сцен-дуетів. А з другого – картини народного життя, його побуту, відтворення світосприйняття» [5]. Звідси особливо важливого значення у загальній драматургії твору набувають масові сцени, окремі ансамблі із залученням солістів та певних хорових складів. Їх роль та значення залежать від моментів сюжетної драми, в яких вони з'являються.

Три дії опери поділяються на 18 номерів. Однак, незважаючи на номерну структуру, у драматургії відчувається наскрізність розвитку. Окремі

завершені номери складаються з чергування арій, дуєтів, ансамблів головних героїв, що досить часто відбуваються із залученням хору різного складу. Варто прослідкувати драматургічну лінію сюжетного розгортання опери, оскільки від неї залежать драматургічні функції хору. Відтак, I дія, слугуючи прологом майбутньої драми, відтворює середовище, з якого походить Катерина. Перші сумніви, переживання головної героїні звучать на фоні народно-побутових сцен. Поряд з лінією Катерини, основний акцент у дії відводиться хоровим епізодам. У II дії відбувається відречення батьків від Катерини. Дія повністю побудована на діалогічно-аріозних співставленнях головних героїв. Кульмінацією всієї опери стає III дія, яка повністю присвячена образу головної героїні. Окремі епізодичні вставки чоловічого хору відтіняють глибину та жахливість трагічної розв'язки. Отож, з огляду на сюжетний перебіг хор стає важливим драматургічним компонентом у I та III діях, відіграючи різнобічну функціональну роль.

У I дії вперше хор дівчат звучить за кулісами під час перемовин Катерини та Андрія. Починаючи з цього моменту, номер перетворюється у справжню розгорнуту живу хорову сцену. Бажаючи відтворити народно-побутове середовище, передати національний колорит, композитор вдається до цитування української оригінальної пісні. Так, сцена складається з ряду обробок народних пісень та оригінальних авторських композицій, які написані в стилі фольклорного першоджерела. Захоплення фольклором у Аркаса простежується протягом усього творчого життя. Як відомо, більшість свого часу композитор присвячував збиранню та опрацюванню народної пісні. Мабуть цим пояснюється тонке розуміння народного мелосу, гармонії, фактури. Здобуті навички композитор втілює у згаданій хоровій сцені. В основі початкового хору закладена українська народна пісня «Ой на горі, на горі». У цьому моменті жіночий хор передає життєрадісний настрій гурту молодих дівчат. Два куплети пісні стають фоном, на який накладаються суперечки молодих людей. Для відтворення національного колориту композитор вживає типове народне триголосся, в якому два голоси

виступають у вигляді терцової втори, а альтовий голос - акордової опори. На останній тонічний унісон накладається невеликий прозорий оркестровий програш, який слугує зв'язкою до наступної пісні. Відтворюючи ілюзію наближення дівчат, композитор вводить у їх виконанні наступну українську пісню «Вечір вечоріє». Тиха динамічна звучність, секстова втора жіночих голосів, гармонічно прозорий оркестровий супровід створюють розмірено спокійний ансамбль молодих дівчат. Водночас, на звучання такого злагодженого фону накладаються щемливі репліки Катерини «Їм весело. А я, мов чужа», в основі яких – речитативно-мовні інтонації, де особливо показним є початковий мелодичний хід на зб. 4 вниз. Вперше в опері, завдяки накладанню вокальної лінії головної героїні та тематичного матеріалу хору, створюється образний контраст.

Надалі зав'язується діалогічна розмова між дівчатами та Катериною, що звучить на фоні чоловічого хору «По синьому морю». Закулісний хор, слугуючи тлом, стає вираженням та демонстрацією справжнього, глибокого козацького духу. Використовуючи текст народної пісні композитор досить вільно підходить до обробки самої мелодії. Створенню враження внутрішньої піднесеності сприяє і стрункий гомофонно-гармонічний фактурний виклад. Кварто-квінтова гармонізація, що межує з унісонним викладом, офарбована гостротою II низької ступені фригійського ладу, надає приспіву першого куплету певної архаїчності. Цікавий момент спостерігаємо у приспіві другого куплету, де на чоловічу вертикаль накладаються жіночі голоси. Тут відбувається нашарування двох тематичних матеріалів. З одного боку, чоловічий хор завершує музичну думку, з іншого – жіночі голоси починають нову. У такий спосіб відбувається демонстрація справжнього живого народно-побутового середовища. Діалогічні співставлення різних хорових груп багатогранно розкривають національні традиції, обряди, звичаї. З такої позиції наочним є наступний жіночий хор «Ой, в неділю раненько», в основі якого закладена старовинна українська веснянка. Колоподібна мелодія в амбітусі квінт отримує прозоре, гармонічне та фактурне обрамлення.

Намагаючись компенсувати повтори звуків у мелодії, композитор вводить підголоскові елементи в альтовому голосі.

При створенні національного колориту М. Аркас не лише використовує народні зразки, але й створює оригінальні авторські пісні, що стилістично відповідають фольклорному прообразу. Такими невеличкими прикладами є такі пісні танцювального характеру, зокрема «Ой там на дзюбу» (для жіночого хору), що буквально вклинюється у попередню веснянку, а також композиція для мішаного хору «Гей, хлопці, дівчата, разом з солов'ями». Життєрадісна замальовка вносить в сцену запальний, танцювальний настрій, що на динамічному *crescendo* підводить до кульмінації всієї сцени – хору «О краю, мій рідний!». Звучання мішаного хору у широкому розташуванні, при голосній динаміці, що підкреслюється тришаровим фактурним супроводом, сприймається як піднесений гімн рідній землі. У простому періоді М. Аркас відтворив велич та піднесеність внутрішнього духу українського народу. Отож, хор в I дії стає одним з визначальних драматургічних компонентів дії. Однак, все ж його функція залишається досить традиційною для оперних хорів. В одних епізодах він є фоном, в інших – через народно-побутові замальовки передає національний колорит, вводить в емоційну атмосферу сюжетної дії.

Іншу драматургічну функцію покладено на хор у III дії, що повністю присвячена драмі головної героїні. Внутрішній біль, відчай безвиході відтворений у монолозі Катерини, вершиною якого стає її знаменита колискова. Емоційний надрив героїні композитор намагається надалі відтворити в оркестровому номері. Створюючи картину пізньої осені, оркестр підсилює та загострює образно-психологічний настрій сцени. І ось, сум'яття емоцій, що тісно переплітається з вихором та бурею, перериваються тихими звуками барабана. Десь здалека наближається загін російських солдат. У їх виконанні звучить російська народна пісня «То ли не березка, то ли не кудрява». Вибираючи для чоловічого хору російський фольклорний зразок, композитор «узагальнює та асоціює його із зрадливим Катерининим



коханням» [7, с. 267]. Маршова, похідна пісня, в основі якої гармонізація діатонічними функціями, з типовим гомофонно-гармонічним викладом, з октавно-унісонними ходами в кінці фраз, вносить вагомий контраст у емоційно-насичену, динамічну моносцену. Окремі благальні репліки головної героїні гостро відтіняються рівністю, стриманістю звучання чоловічого хору. Саме цей хор слугує противагою душевних страждань Катерини.

Підводячи підсумки, зауважимо, що при побудові сценічної дії М. Аркас в опері «Катерина» важливу роль відвів хору. Його тематичний матеріал повністю побудований на народнопісенній основі. В одному випадку, це фольклорні зразки, в іншому – авторські композиції, витримані в народному стилі. Українські пісні у виконанні хору в I дії вносять та розкривають національний колорит народно-побутових сцен. Також роль хору зводиться до образного камертону, що налаштовує та передає внутрішній стан головної героїні, що на початку випромінює юність та радість. Хоча вже і в цьому моменті прослідковуємо окреме протиставлення почуттів та емоцій окремого героя колективові. Натомість, у III дії невеликий хоровий епізод розкриває образ іншого культурного осередку. Основна його функція зводиться до посилення контрасту між глибокою психологічною драмою головної героїні та стриманого, байдужо-холодного суспільного начала. Отож, ми бачимо, що в одній з ранніх українських опер М. Аркас надає досить різнопланового значення хору, від яскравих народно-побутових замальовок до окремого психологічного чинника, що впливає на драматургічне розгортання всієї сценічної дії.

Значну драматургічну вагу хор отримав у ранніх оперних зразках композиторів західної України. Передумовою такого активного його залучення став доволі розвинутий хоровий рух на теренах Західної України. Зокрема, перемиська школа (на чолі з М. Вербицьким та І. Лаврівським) заклала потужний фундамент, з якого народився цілий пласт хорового мистецтва. Поява хорових товариств (розгалужена мережа хорових

колективів «Боян», (зокрема, «Дрогобицький Боян», «Тернопільський Боян», «Станіславський Боян», «Бережанський Боян», «Коломийський Боян», «Перемиський Боян» та ін.), співацько-академічне товариство «Бандурист», хор «Сурма», «Український просвітянський хор», чоловічий хор «Зоря» та ін.), їх збагачення новим репертуаром, демонструють тенденцію неабиякого зацікавлення хоровим мистецтвом не лише композиторами-аматорами, а й безпосередньо широкими верствами населення. Постійно зростаючий інтерес до хорового мистецтва органічно призвів до його активного залучення і в оперному мистецтві. Яскравим свідченням цього стає поява у 1892 році опери «Купало» А. Вахнянина, де хорові номери, завдяки охопленню широкого діапазону образних сфер, отримують вагоме значення у побудові та розгортанні музичної драми.

Психологізм драми головних героїв, в центрі якої гостра внутрішня боротьба між коханням та самозреченням, самопожертва, розкривається не лише на фоні народних святкувань, звичаїв, традицій, але й демонструє із ними тісну взаємодію. Відтак, жанр опери постає у вигляді співогри. Зосереджуючись на головних функціях хору в опері, Я. Горак визначає три групи, в яких хор отримує своє різнопланове та широке образне та музично-виразове застосування. Зокрема, «перша група – це народно-обрядові хори, друга – релігійного характеру, третя – героїчного плану» [45, с. 11]. Варто додати ще одну групу, яка полягає у розкритті образів татарського стану. В залежності від окреслених образних сфер хору в загальній драматургії відводиться різне тематичне та драматургічне навантаження.

Так, народно-обрядові хори, що яскраво представлені у I дії – «Гей на Івана», «Гори, гори, купалонько», «Ходили дівоньки» мають подвійну тематично-драматургічну функцію. По-перше, хорові номери створюють розгорнуті народно-побутові сцени, що мальовничо та колоритно змальовують традиції та звичаї вшанування купальських свят на Галичині. По-друге, окремі фрагменти хорових номерів завдяки динамічному розвитку перетворюються у справжні опери, що виконують роль контрастного фону.

Піднесені та святкові настрої, що панують у гурті, різко протиставляються переживанням, передчуттям Одарки (це, зокрема, відчувається у репліках «Серце близьке до плачу» на фоні звучання хору, що заспіває «Неси, мій віночок»). Хоровий виклад у переважній більшості має чотириголосну акордову структуру, в якій можна відзначити прагнення композитора до відтворення «старих фольклорних зразків» [45, с. 7].

З іншого боку, саме струнка гармонічна вертикаль, пройнята народнопісенними інтонаціями, є близькою до німецької Liedertafel. Гомофонно-гармонічний тип викладу сприяє створенню ефекту більшої масовості та масштабності. Поряд з тим, такі акордові фрагменти межують з епізодами, де використовуються окремі прийоми поліфонічного викладу. Наприклад, у хорі «Ходили дівоньки» чоловічий та жіночий хори, мають власну мелодію викладу та поступово вступаючи, накладаються один на одного. Такий фактурний прийом сприяє створенню картини реалістичного наближення натовпу. Подібний засіб також використовується під час звучання дуету Галі та Одарки. У цьому випадку репліки дійових осіб звучать на фоні чоловічого хору «Гори, гори, купалонько». Початковий унісонний та рівний ритмічний виклад створюють враження помірної, неспішної ходи.

Подібні фактурні прийоми сприяють динамічності розвитку дії та надають завершеним хоровим номерам певної наскрізності, утворюючи розгорнуті окремі форми. Свідченням цього стає подальший розвиток хору «Гори, гори, купалонько». Завдяки прийомам імітаційного проведення у чоловічих партіях та накладанням жіночих реплік (вигуків «ха-ха-ха») з'являється динамічна кульмінація, яка відображає масове, яскраво-народне гуляння.

В подальшому розгортанні сюжетної канви хор відображає різні образи, зокрема, стани українського та татарського народів. За задумом автора хори релігійного характеру («І знову знак лихої долі», «Пречистая Діво») розкривають внутрішні переживання та благання українського народу.

Хоральний тип викладу на фоні домінуючої мелодично виразної партії сопрано, помірний темп розгортання сприяють тому, що ці хорові номери сприймаються як внутрішня молитва усього народу. Особливого суму звучанню надають вживання альтерованих ступенів, особливо на сильних долях ( $\beta VI$  на фразі «не мало крові»,  $\#V$  – «і знову знак»). На наш погляд, хори релігійного характеру слугують певною емоційною розрядкою наростаючого психологічного та дієвого конфлікту.

Хори ж героїчного плану («До зброї») сприяють динамічності розгортання сюжетної лінії. Застосовані автором лаконічні репліки, в основі яких закличні інтонації ( $\uparrow$ ч.4), гострий пунктирний або характерний затактовий ритмічний малюнок, цілісність гомофонно-гармонічної фактури (початково чоловічих голосів) та стриманий темп, створюють враження героїчного маршу-поступу.

Поява у III дії татарського табору вносить не лише образно-емоційний, але й музично-виразовий контраст. Уся дія побудована на чергуванні арій, закінчених сольних номерів різних дійових осіб та хорових сцен. Образи ворогуючого стану композитор відтворює завдяки насиченню вокальних ліній хорових партій перемінною ритмікою, що мають близький до речитативу вигляд речитативного, насиченим вживанням альтерації (у порівнянні з I та II діями). У такий спосіб досягається зростання емоційного напруження.

Таким чином, вже у першій західноукраїнській опері «Купало» А. Вахнянина хор отримує вагоме драматургічно-тематичне навантаження. Відтворення традицій святкування купальських свят, з одного боку, стає тлом, на якому зав'язується майбутня драма, з іншого – слугує зображенням народних традицій та звичаїв. Саме такі побутові сцени вносять яскравий національний колорит, розкриваючи ментально притаманні звичаї, що виявлялися у згуртуванні та шанобливому ставленні до природи.

### **2.3. Типологічні особливості хорової драматургії в оперній творчості М. Лисенка**

Визначний етап становлення українського оперного мистецтва пов'язаний з ім'ям М. В. Лисенка. Його творчість стала вершиною довготривалого процесу зародження та становлення національного музично-драматичного мистецтва. Саме він зумів на народнопісенному ґрунті створити зразок професійної, якісно нової музики. Це стосувалося багатьох аспектів: від вибору сюжету, героїв, образів до музично-тематичного втілення (ролі оркестру, значення функції хору, зв'язку увертюри з оперою, наповненість гармонічних, фактурних пластів, значення лейттем тощо).

При розкритті широкої палітри настроїв, образів композитор звернувся до різножанрових опер: від ліричних, фантастичних, народно-побутових до історично-героїчної музичної драми. Досить часто композитор виступає в ролі творця окремих оперних жанрів в українській музиці.

Опера як синтетичний жанр вимагала не лише професійного, змістовного музичного оформлення, але й нового якісного літературного опрацювання. Такий тандем став можливим завдяки тісній особистій та творчій дружбі з М. Старицьким. Блискучий актор, неперевершений драматург, геніальний письменник, він як і Лисенко у музиці відкрив нові обрії розвитку українського театрального мистецтва, виховавши велику плеяду видатних, талановитих акторів. Саме співпраця двох мистецько-обдарованих, професійно освічених діячів змогла дати справжні плоди українському професійному мистецтву.

Близькість за ідейним духом Старицького та Лисенка, бажання показати народний побут, українські правдиві, реалістичні образи на професійному рівні призвели до тісної співпраці митців в межах конкретних театральних постановок. Так, М. Старицький опрацьовуючи вибрані М. Лисенком вистави, стає лібретистом більшості його опер та оперет (зокрема, «Чорноморці», «Різдвяна ніч», «Утоплена», «Тарас Бульба» та ін.).

Зазначимо, що завдяки режисерським постановкам М. Старицького вперше з'являються окремі масові сцени, які «завжди відносилися до найтрудніших і які до того ще тоді були й взагалі новинкою на сцені, викликаючи здивування навіть досвідчених знавців театру[...]» [88]. Для М. Лисенка таке режисерське бачення було природно близьким та прийнятним. Еволюція його композиторського письма, що прослідковується в операх різних історичних періодів, свідчить про надання хоровому компоненту різного тематичного навантаження: від створення фону, колориту, настрою до абсолютно самостійної дійової особи. Відтак, стає очевидною потреба розгляду драматургічних функцій хору в операх різних творчих періодів митця.

Одним із перших завершених творів музично-театрального жанру М. Лисенка є композиція «Чорноморці» за п'єсою Я. Кухаренка «Чорноморський побит на Кубані». Написаний 1872 року, твір належить до раннього композиторського періоду та є яскравим зразком жанру української оперети. У творі присутні поширені прикметні ознаки даного музично-сценічного різновиду. Зокрема, присутність розмовних діалогів, комічний сюжет, поділ на традиційну номерну структуру. Будучи зразком легкого, розважального характеру, твір накреслює шлях розвитку української комічної опери. Про це свідчить зв'язок увертюри з оперетою, наявність завершених оркестрових номерів, а також введення композитором цікавих, різнохарактерних хорових епізодів.

Хорові номери як і інший музичний матеріал оперети М. Лисенко повністю будує на «народно-пісенному матеріалі, використовуючи мелодії майже в недоторканому вигляді» [9, с. 72]. Обрані композитором пісні розкривають слухачеві тонкий внутрішній світ не лише кожного окремого героя, але й підкреслюють характерні настрої, що панували в народному середовищі. Хоровими номерами композитор передає не лише картини народно-побутового характеру, але й, що особливо цікаво, наче фоново, тобто без втручання в основну сюжетну лінію, відтворює риси українського

народу. Протягом усієї оперети зустрічаються два чоловічі, два жіночі і один загальний фінальний хор. Попри мале кількісне музичне співвідношення з загальним музичним матеріалом, вони настільки самобутні, цікаві, емоційно насичені, що заслуговують окремої уваги.

Так, чоловічий хор «Гей, гук, мати гук», що з'являється буквально на самому початку п'єси, демонструє дві драматургічні функції. З одного боку мужній, героїчний характер музики відтворює образ чесного, добropорядного головного героя Івана, з іншого – гомофонно-гармонічний виклад чоловічих голосів характеризує настрої згуртованого, відважного українського козацтва, яке готове до бою за волю та честь будь-якої миті. Підкреслюючи образ, що відтворює народне середовище, композитор у опрацюванні мелодії дотримується характерних народнопісенних прийомів. Не порушуючи ритмічну структуру, що запозичена від першоджерела, у фразах використовує перемінний розмір (4/4 – 6/4), де кінцівки фраз завершуються октавними унісонами. Два куплети, побудовані на одному тематичному матеріалі, М. Лисенко збагачує поліфонічно-імітаційними проведеннями (початок другого куплету «Куди вони йдуть»), контрастними динамічними співставленнями.

Ще одним не менш яскравим та, напевне, найвідомішим чоловічим хором оперети є номер – «Засвистали козаченьки». За цією піснею в історії вже закріпилася певна асоціативна традиція. Завдяки Марусі Чурай ця композиція стала відігравати роль певного символу прощання козака з дівчиною. В опереті їй надається та ж сама роль – відважний козак Іван від'їжджає з військом і як відгомін, здалека звучить хорова обробка цієї пісні. Знову ж таки, гомофонно-гармонічний виклад, чеканний, рівний ритмічний малюнок, при метричній дводольності, підкресленні акцентованих долей змальовують образ войовничого, відважного, сильного духом козацтва, що відправляється у похід.

Зовсім інші за настроєм та складом жіночі хори. Їхня функція полягає у розкритті ліричного, ніжного характеру жіночого образу як складової

українського народу. Обидва хори звучать у III картині, супроводжуючи підготовку і сам обряд весілля. Так, хор «Ой, матінко, голубонько» передає усю тугу та внутрішню печаль головної героїні. Хорова обробка сповнена ліричного смутку та журби. У музичному плані це відтворюється за рахунок виразної, щемливої мелодичної лінії, що гармонізована типовою для народного співу терцовою второю. Висхідні, виразні підголоски сопранового голосу у другому куплеті, вживання альтерованих ступенів у супроводі (що призводять до відхилень) відтворюють внутрішній супротив та біль головної героїні.

Натомість, хор подружок, які супроводжують молодих з вінчання, «Летів горностай» має світлий, прозорий характер. Незважаючи на акапельне виконання, хор звучить досить наповнено та гармонійно, що стає можливим за рахунок виразної лінії альтового голосу. Вишуканості звучанню надають тонкі мелодичні прикраси в партії верхнього голосу, які композитор філігранно доповнює витриманими гармонічними вертикалями інших голосів.

Підсумком розгортання усієї сюжетної лінії та кульмінацією всієї оперети стає фінальний номер, що виконується мішаним хором, – «Слава!». Роль хору у фіналі зводиться не лише до підкреслення позитивного завершення, а насамперед полягає у прославленні образу українського народу. В основі хору чітко простежується поєднання двох образних сфер. У крайніх частинах простої тричастинної форми закладений тематизм пісні «Засвистали козаченьки» (висхідний квартовий хід, чеканний ритмічний малюнок, низхідний тетрахордів рух паралельними терціями). Відтак цей розділ стає прообразом чоловічого, героїчного начала. Натомість, у середній частині терцова втора жіночих голосів, з підголосково-гармонічними вкрапленнями чоловічих голосів, при легкому, прозорому оркеструванні символізують вияв ліричного, жіночого начала. Таким чином, хор в фіналі оперети поєднує воедино дві образні сфери та підбиває підсумок у розгортанні двох сюжетних ліній твору – ліричної та героїчної.



Підсумовуючи зазначимо, що введені композитором хорові номери, з позиції оперної драматургії є ще досить традиційними. Тематизм хорів побудований на обробках народних пісень. У них М. Лисенко відтворює як узагальнений образ народу так і окремі його групи. За допомогою хору відбувається демонстрація традицій українського народу. У образному плані функція хору полягає також у підтримці перебігу дійства.

Значно зростає драматургічна вага хору у зрілих операх композитора. Оперна тріада на гоголівські сюжети – «Різдвяна ніч», «Утоплена», «Тарас Бульба» посідають одне з центральних місць у творчості М. Лисенка. Усі згадані опери композитора об'єднані українською тематикою, глибоко національним змістом. За типом драматургії вони значно переростають побутуючі в репертуарі українських мандрівних театрів оперети чи вистави з музикою і репрезентують типовий для національних романтичних шкіл вид великої романтичної опери на національний сюжет. На це вказує ряд факторів: музичні характеристики цілком визначають образні сфери того чи іншого головного героя, сцени; присутність в окремих фрагментах завершених номерів, що об'єднуються наскрізною драматургічно-сценічною лінією; увертюра стає коротким змістом опери за рахунок закладених основних лейттем; супровід отримує щораз самостійнішу роль, збагачуючись новими оркестровими фарбами. Видозміни торкнулися і значення хору. Якщо раніше хорові епізоди, наслідуючи традиції українського театру ХІХ ст., переважно виконували роль народно-побутових замальовок, створювали емоційний тон розгортання сюжетної лінії, в окремих епізодах отримували самостійну роль, контрастуючи або продовжуючи тематично-образне розгортання, то у цих операх попри традиційне значення, функційність хору істотно розширена.

Народ у М. Лисенка постає як справжній живий образ, зі своїми настроями та характерами. У зв'язку із жанровим різновидом тієї чи іншої опери композитор виводить на перший план різні сторони життя народу, намагаючись найбільш реально, колоритно та достовірно відтворити у музиці

його страждання, біль, піднесеність та радість. Саме різноманітні хорові епізоди, різні за складом, змістом, будовою змогли розкрити та втілити ідейний задум М. Лисенка. Прагнення урельєфнити образ народу, що є споконвічно носієм національної ідентичності, призводить до побудови багатоплановості самої драматургії опери. Так, поряд з окремими лініями, наприклад: ліричною (у опері «Різдвяна ніч» – Вакула-Оксана, «Утоплена» – Левко-Галя, «Тарас Бульба» – Андрій-Марильця); жартівливою («Різдвяна ніч» – залицяльники Солохи, «Утоплена» – сцени Горпини з Писарем); фантастичною (образи русалок в «Утоплений»), окремий пласт у названих творах посідає образ народу. У кожній з опер ці лінії мають свої особливі точки дотику. В одних – народ продовжує думки головних героїв, в інших – виступає в ролі контрасту або протидією. Проте, все ж можливо виявити в усіх трьох операх ряд тотожностей у способах їх трактування. З цієї позиції стає очевидним паралельний розгляд драматургічних функцій хору у трьох опер з метою виявлення їх типових змістовно-виразових значень та підкреслення нових композиторських знахідок у його розкритті.

Невід’ємною частиною зображення будь-якого народу є колоритне відтворення його середовища через характерні обряди, звичаї. Саме тому досить традиційним стає яскраве змалювання та музичне відтворення українських народних дійств. В двох операх народні обряди, пов’язані з різдвяними святами та купальськими традиціями стають ключовими у показі народу. На традиціях святкування цих свят, народних повір’ях вибудовується окрема тематично-драматургічна лінія опер.

В залежності від сюжетних поворотів образ народу, через хорові епізоди, розкривається дуже багатогранно. Його поява завжди тісно пов’язана зі сценічною дією. В одних випадках хорові включення отримують досить традиційне функційне навантаження, проте в інших – демонструють новаторські рішення щодо його введення у драматургічну лінію опери.

Хорові епізоди на початку опер, що розглядаються, налаштовують слухача на відповідний емоційний настрій та вводять в атмосферу яскравих народних сцен.

У опері «Утоплена» чоловічий хор на текст «Туман хвилями лягає» створює вже на початку твору мрійливо-побутовий фон для розвитку подальших романтичних стосунків Левка та Галі. Поетичні картини теплої, світлої травневої ночі розкриваються через неквапливий, розмірений рух рівними метричними тривалостями. Задумливість та задушевність характеру підкреслюється інтонаційною близькістю до народної пісні, яку композитор майстерно тонко «обплітає» різними поліфонічними підголосками. Такі контрапунктичні обрамлення, збагачуючи загальне звучання, свідчать про спорідненість з прийомами народної підголосковості. Ефект пожвавлення, неочікуваності у сцену вносить раптова поява жіночого гурту, що на відстані починає виконувати власну пісню. Це своєю чергою призводить до контрапунктичного звучання двох самостійних тем зі своїми характерними ладовими, а також метро-ритмічними особливостями. Цікавим є одночасне накладання дво- та тридольного метру, яке призводить до появи поліритмії. Благозвучне контрапунктичне поєднання двох самостійних тем ще раз засвідчує високу професійну та майстерну досконалість володіння прийомами хорової поліфонії.

Даний епізод є прототипом середньої II частини, розробкового характеру. Завершеності сцені надає III частина, в якій об'єднуються два гурти у запальну, танцювального характеру, тему. Вступ тенора імітує прийом народного заспіву. На тематизмі цього двотактового вступу у мінорі та подальшого вступу мішаного хору у мажорі вибудовується ця частина. Ефекту жвавого, емоційного гомону юрби надає повсякчасне співставлення різних тембрів, що філігранно обрамлюються імітаційними та секвенційними проведеннями. Колористичності звучанню надають ладові мажоро-мінорні співставлення, що посилюються і динамічними контрастами.

Перша поява хору у опері «Різдвяна ніч» відбувається у моносцені, присвяченій експозиції образу Оксани. Звучання народних колядок на фоні роздумів головної героїні вводять слухача в атмосферу світлих різдвяних свят, що здавна традиційно проводяться у побуті українського села. Композитор як і в попередній опері, відразу демонструє цілу народну сцену. Наче здалека, при стишеній динаміці чоловічий хор виконує відому українську колядку «Ой радуйся, земле!». На неї накладається жіноча – «Чи дома, дома». Таке поєднання призводить знову ж до благозвучного контрапунктичного поєднання двох самостійних тем, на які водночас накладаються і репліки Оксани.

Експозиція образу народу у опері «Тарас Бульба» також показана через побутовий план. Його драматургічна функція на початку опери полягає у створенні жанрових сцен. Епічний, побутовий, комічний плани розкривають життя різних прошарків українського суспільства, – козаків, міщан, покупців і т.д. В центрі сцени постає образ Кобзаря, який у думі передає весь біль від поневолення, надію на світле майбутнє усього українського народу. Підкреслимо, що композитор тонко та рельєфно підходить до музичного обрамлення кожного з пластів. Так, образ козацтва, завдяки розміреному поступу рівними тривалостями, при билинному розмірі 6/4, постає вже на початку як сила, сповнена мудрості та незламності. Підкреслює епічність образу унісонно-терцієвий виклад, який поділяється на акордовий склад лише у кульмінаційній зоні.

Натомість друга сцена «Ринок на Поділлі» відтворює зовсім іншу образно-емоційну картину. Темброве співставлення різних хорових голосів, часто перемінний розмір, раптові акценти на різних метричних долях, створюють ефект жвавого людського спілкування. Поява бурсаків супроводжується введенням альтерованих ступенів, сприяючи вкрапленням комедійно-жартівливих елементів. Зауважимо, що в цій сцені вже відчувається тенденція до виокремлення із загальної маси окремих індивідів. Завдяки діалогічним реплікам «Геть те! Що вам треба? Та куди ти?», що

будуються на власних інтонаційних, ритмічних тематичних лініях, відбувається індивідуалізація хорових партій. Таке їх усамостійнювання, де кожній з них надається не лише тематичне, але й емоційно-образне навантаження, зустрічаємо і в попередніх операх. Показною у цьому сенсі є сцена з I акту «Різдвяної ночі» (5 вихід). Жартівливі залицяння Грицька до Одарки звучать на фоні парубочих та дівочих коротких реплік, в основі яких закладено мовно-декламаційні звороти. Такі прийоми в опері є непоодинокими, про що свідчать й інші не менш цікаві фрагменти, зокрема сцена Вакули з хлопцями та дівчатами (7 вихід).

В усіх трьох операх у певних фрагментах сюжетної дії хорові вставки виконують функцію традиційних народно-жанрових фінальних сцен. Фінали, що супроводжувалися святковими піснями, танцями, розвагами, є надбанням українського театру XIX століття, традицій шкільної та вертепної драми. В операх «Різдвяна ніч» та «Утоплена» із оптимістичним закінченням зустрічаємо таке їх традиційне введення. Фінальні сцени обох опер характеризуються піднесеним емоційним настроєм, торжеством взаємної любові, суспільним народним святом. Музична мова наповнена характерними народно-пісенними інтонаціями.

Хор «Слава нашим молодцям» опери «Утоплена» композиційно укладений в досить традиційну структурну будову. Крайні частини сповнені піднесеності, урочистості, за рахунок стрункої гомофонно-гармонічної вертикалі, розширення теситурного діапазону високих голосів, при динамічних та ритмічних акцентах. Середня частина проводиться в паралельному мінорі із залученням ладових відхилень. Фінальною, урочисто-гімнічною крапкою як номера, так і всієї опери стає кодовий розділ. У ньому октавно-унісонні ходи по звуках чистої кварта нагадують звучання хвалебних та святкових дзвонів.

Народно-жанрові святкування органічно вплітаються у фінал опери «Різдвяна ніч». Діалогічні переклички головних героїв, чергуючись із мішаним хором, перетворюють фінал у розгорнуту масову народну сцену.

При всій наскрізності розвитку, вона умовно поділяється на три частини. В основі крайніх – закладена святкова, піднесена тема на текст «щастя, Боже, у здоровлі». Зазначимо, що народно святкові віншування композитор тонко обрамлює класичними прийомами музичної виразності. При збереженні цілісності поетики літературного першоджерела, на що вказує перемінний розмір (5/4-4/4), яскравого збагачення зазнає інтонаційна сторона музичної виразності. Середня частина представлена у вигляді сольних епізодів Оксани, Вакули, Чуба, що відразу підхоплюються хорovими репліками-коментарями. Реприза виконує роль апогею народного свята, де воедино поєднуються співи та танці. Підкреслюючи запальний характер сцени заради надання темі рис танцювальності, композитор обрамлює її дводольною метрикою. Традиційним стає кодове завершення. Широкий виклад хорovих партій, максимальна динамічна звучність (*ff*) на витриманих довгих тривалостях при акордово-фігураційних нашаруваннях супроводу створюють враження піднесеності, проголошуючи «Слава» усьому українському народу.

Не менш цікаву народно-жанрову сцену виявляємо в опері «Тарас Бульба». Однак, варто відразу підкреслити, що її функційне навантаження у загальній драматургії опери дещо інше у порівнянні з попередніми зразками. Якщо в «Різдвяній ночі» та «Утоплений» народно-жанрові сцени, в яких основна функційна роль, безперечно, надається хору, звучать у фінальних розділах окремих дій та опери в цілому, то в опері «Тарас Бульба» вона вводиться в середині другої дії. Між двома емоційно-глибокими сценами (епічною оповіддю Тарас «Гей, літа орел» та квінтетом головних героїв з щемливо-тужливим причитаннями Насті) введена жартівлива народно-побутова замальовка вносить як емоційно-образний так і музично-стилістичний контраст.

Надання хорovі ролі контрастного елемента в образному і музичному плані зустрічаємо і в другій картині I дії даної опери. Жіночий хор, що оспівує важку жіночу долю часів кріпацтва, з'являється у сцені, присвяченій образу польської панни. Тема хору за характером близька до ліричних

українських народних пісень. Про це свідчить рельєфна мелодична лінія, в основі якої закладені перемінний лад (a moll – C dur), розмір (5/4-6/4), прозора гомофонно-гармонічна фактура триголосся з характерним унісоном в кінці фраз на домінантовому звуці. Типова куплетна форма отримує яскраве варіаційне оздоблення за рахунок фактурних видозмін у вигляді поліфонічно імітаційних підголосків в усіх голосах.

З погляду емоційного навантаження хор в операх відіграє роль не лише контрасту, але й досить часто і навпаки емоційного нагнітання. Для прикладу наведемо сцену – дует Оксани і Вакули з другої картини I дії опери «Різдвяна ніч». Хор, побудований на коротких репліках, фразах, загострює емоційне наростання. Загальні насмішки чоловічих та жіночих гуртів посилюють та загострюють психологічний настрій головного героя, доводячи його до відчаю.

Порушуючи питання співвідношення хору та солістів, зазначимо, що в усіх трьох операх є невеликі фрагменти, де хору надається роль коментатора подій (з позиції співчуваючої сторони героям у момент сюжетних колізій). Наприклад, показною є фінальна сцена з II дії опери «Тарас Бульба». Тут гірке прощання матері з синами зворушливо підтримується хоровими репліками. На початку тугу Насті символічно підхоплює жіночий хор – «Ох, нещасна, бідна мати!», до якого згодом долучається весь хоровий склад. Стрункі гармонічні вертикалі фактурного викладу надають загальному звучанню ознак трагічності та безвиході.

Таке залучення хору, де майже відсутня функційна роль типового коментатора подій, призводить до введення його у ранг однієї з дійових осіб. Якщо в «Різдвяній ночі» та «Утоплений» на відміну від попередніх ранніх опер роль хору значно зростає, то в опері «Тарас Бульба» він стає повноцінною дійовою особою усього драматичного дійства. У цьому й полягає один з новаторських принципів підходу М. Лисенка до функційного значення хору. Сюжетний розвиток кожної з опер тісно пов'язаний з лінією народу. В окремих сценах народ стає невід'ємною частиною сюжетного

розгортання. А це своєю чергою призводить до виникнення масштабних, розвинених хорових сцен.

В опері «Різдвяна ніч» хор при відтворенні обряду різдвяних колядувань завжди активно включається у сюжетний перебіг кожної зі сцен. Традиційне новорічне дійство розкривається через хорові епізоди, які є провідними в перших двох діях. Дві найбільш відомі народні колядки «Ой радуйся, земле» та «Чи дома, дома» відіграють роль лейттем, які з давніх-давен є символами обряду українського колядування. Їх поява в різних епізодах має різну функцію. Якщо на початку, як вже згадувалося, вони виконували роль образного камертона, з'являючись на фоні роздумів героїні, то надалі стають важливим тематичним зерном розгорнутих хорових сцен. Для прикладу наведемо сцену з другої картини I дії. Почергова поява чоловічих та жіночих гуртів із самостійними темами надають сцені колоритних зображальних відтінків. Виконуючи колядку, чоловічий хор «Ходив, походив місяць по небі» відтворює картину наближення парубочого гурту. Чотири куплети звучать при поступовому динамічному наростанні. Збільшення гучності звучання відбувається паралельно із фактурними видозмінами, завдяки виразним імітаційним підголоскам або ж унісонним проведенням. Подібні видозміни спостерігаємо і у дівочій колядці «Ой, співали три анголи». Центральним епізодом сцени стає накладання звучання двох колективів. Сумісне виконання переростає у галасливу, жартівливу сцену. В цьому епізоді варто підкреслити індивідуальну роль хорових партій, де кожній надається самостійна репліка. Переклички, побудовані на окремих інтонаціях, ритмічних зворотах, посилюючись введенням раптових коротких пауз, акцентів, створюють яскравий, живий образ юрби. На показі такого реалістичного образу народу, в основі якого хорову партію відтворюють самостійні невеличкі гурти, побудоване подальше музичне розгортання дії. Короткі запитальні фрази переростають у розвинуті тематичні речення з притаманними різними інтонаційними, гармонічними, літературними особливостями.



Окремо зупинимося у цій опері на ролі хору у сценах, де він виступає у тандемі з солістами. В такому разі хорові включення отримують значення активної дійової особи, що емоційно реагує на кожне запитання чи ствердження головних героїв. Такі сцени є основою розгортання фіналу першої картини, майже повністю другої картини I дії, сцени дарування черевичків з IV дії. Діалогічні переклички окремих груп хору та солістів призводять до активної динамізації розвитку сюжетної лінії, де поряд з головними героями повноцінними учасниками дійства стає народний колектив.

Проводячи паралель між «Різдвяною ніччю» і «Утопленою», відзначимо подібну тенденцію до рельєфнішого експонування хорової лінії у загальній драматургії опери. Купальські свята, на тлі яких розгортається сюжетна канва, розкриваються через введення окремих обрядових композицій. Основне навантаження у цьому значенні покладається на жіночий хор, в якому дівчата демонструють традиційній народний обряд гадання у ніч на Івана Купала. Введення таких завершених номерів у безперервне сюжетне розгортання сприяє створенню особливо таємничого колориту. Однією з таких композицій є дівочий хор з I дії «Ой, зав'ю вінки», в основі якої закладена оригінальна народна пісня. Йдучи за фольклорним прообразом, композитор притримується її гармонічного (з використанням фригійського мінору), структурно-формального (куплетно-варіаційна будова), фактурного (з введенням прийомів народної підголосковості) стрижня.

Як і в «Різдвяній ночі» в опері «Утоплена» в окремих сценах народ стає активним учасником розгортання сюжетної лінії. В окремих номерах, для прикладу, в жартівливій сцені з другої картини першої дії за участю Левка та парубків «А в голови з нашого села», хору належить роль діалогічного співбесідника та тематичної зв'язки. Зокрема, в першому випадку структурне речення поділяється на дві фрази, де перша доручена солісту, а друга – хору. Елементи гумору та висміювання у їх співставленні відтворюються завдяки

неочікуваним тональним співставленням (Fdur – b moll). В іншому випадку хоровий епізод слугує тематичною зв'язкою, об'єднуючи увесь сюжетний матеріал.

Поряд з тим у деяких сценах хор виконує функцію незалежної дійової особи. Він активно включається у сюжетний перебіг. Заакцентуємо увагу на фіналі другої картини I дії, учасниками якої стають, окрім солістів, соцькі та парубочий хор. Якщо на початку сценічного розвитку їх репліки складаються з коротких декламаційних, мелодично виразних фраз, на зразок «Піймали, піямали!», «Помилуйте, панове» і т.д., то надалі, завдяки поєднанню партій солістів та двох чоловічих хорів, отримують самостійну тематичну лінію. Причому, у кожному з колективів відбувається поділ на окремі групи, де репліки отримують характерні ритмічні та артикуляційні прийоми. Зауважимо, що М. Лисенко підкреслює соціальний статус кожної з груп. Відтак, у партії соцьких як представників військової служби, зустрічаються характерні звороти у вигляді пунктирного ритму та чітких ритмічних зворотів. Натомість, характеризуючи парубків як прошарок типової сільської молоді вводить короткі, лаконічні фрази, часто підкреслені жартівливими мовними зворотами «Ха-ха!».

Кульмінацією у зображенні народу як повноцінної дійової особи стає безперечно опера «Тарас Бульба». Історичний сюжет з основним акцентом на образі народу вимагав від композитора особливого підходу. Композитор зумів показати колективний образ багатогранно, індивідуально та динамічно. Порівняно з «Осадою Дубно» Сокальського, М. Лисенко музично зобразив народ у його еволюційному розгортанні – «від епічно-розповідних сцен біля брами Братського монастиря, через яскраві побутові сцени в хаті Бульби [...] до центральних, найважливіших сцен на Запорозькій Січі (вибору кошового) та під стінами Дубна» [7, с. 204-205]. Останні названі сцени демонструють повністю новаторський підхід М. Лисенка до показу колективного образу. З позиції драматургічного навантаження він стає основною та провідною рушійною силою сюжетного розгортання. Думка народу постає як ключова,

від її перебігу залежить увесь тематичний розвиток. Сцени перетворюються у розгорнуті монументальні фрески. Поряд із зростанням функційної ролі видозмінюється і музичне оформлення хорової партитури, в якій спостерігаємо процес виокремлення деяких ліній. Своєю чергою, увиразнення хорових партій призводить до породження індивідуальних, самостійних ролей, які відтворюють атмосферу козацького середовища.

Так, у III дії «Запорожської ради» М. Лисенко свідомо, ще до початку створення опери, визначав драматургічне розгортання сюжетної дії. Свої міркування з цього приводу виклав у листі до І. Нечуя-Левицького, в якому зазначав: «...рада козацька повинна якнайефектніше обставлена бути. Сперечання, гомін, змагання хорів (котрі можна поділити на два табори або партії); отдільні речі промовців (ораторів) до кола радного. Згода, ухвала тут, несогласка деінде в задніх лавах, така турбація, вагани на в голосах, в цілих навіть купах козачих; росте той вигук голосніш та голосніш, наче море до гамору великого, потім зачина тихшати помалу, наче море по одливі, і уповні стиха, як деінде кінечної згоди. Бучна, велична рада повинна грандіозне враження на слухачів зробити» [9, с. 126].

Задум композитора щодо концепційного розгортання дії втілюється у двох наймасовіших картинах. Перша з них відтворює монолітний, могутий образ козацтва у хорі «Гей, не дивуйте!». Чеканий, рівний ритмічний малюнок, при парній метричності на гучній динаміці (ff) та повному дублюванні оркестру у першому куплеті, надають музиці ознак маршовості, демонструючи ідейну кульмінацію у показі народу. Гнучко слідуючи кульмінаційним вершинам літературного тексту, композитор виділяє їх за допомогою інтонаційно-декламаційних зворотів, артикуляційних акцентів.

Поява Тараса Бульби, що підбурює козаків до зміни кошового, сприяє поділу єдиного, могутнього, монолітного колективного образу на дві окремі групи. Така індивідуалізація відбувається ще на рівні співставлення двох партій (тенора і баса). Погоджуючись із запропонованою думкою, козаки активно та динамічно реагують мовно-декламаційними зворотами коротких

завершених фраз. Зміна темпу у бік прискорення (*Allegro*) відтворює пожвавлення та енергійний запал козаків до дії. Подальший дуєт Андрія та Остапа тимчасово образно відтіняє бурхливе, емоційне наростання, вершиною якого стає п'ята картина «Запорожської ради». Наскрізний розвиток сцени побудований на співставленні сперечанні козаків, що поділяються на три самостійні гурти, старійшин та окремих сольних персонажів (Кошовий, Кирдяга, Бунчужний). Відтворюючи образний стан кожної з перелічених дійових осіб сцени, М. Лисенко індивідуально підходить до їх музичної характеристики. Гурти козаків представлені у динамічній проекції. Дві самостійні лінії, контрапунктично накладаючись одна на одну, відтворюють атмосферу козацької ради. Підсилює ефект емоційного спілкування звуковисотне виведення на перший план домена слова. Внутрішнє нагнітання відбувається і завдяки окремим тональним співставленням (до прикладу партія Кошового звучить у *f moll* фрігійському – козаків *C dur*). Партія січових дідів як образ мудрих поважних старійшин представлена у вигляді квартету. Їх репліки будуються на гармонічно збалансованих акордових вертикалях та поважно-стриманому унісонному викладі. Динамічність сцени із залученням окремих індивідуальних музичних характеристик повністю розкрила задум композитора. Завдяки цьому «бучна, велична рада повинна грандіозне враження на слухачів зробити» [9, с. 126].

Не менш насичена в емоційному плані і п'ята дія, в якій розгортаються дві тематичні лінії. Центральний епізод, в якому показана драма головних героїв (вбивство за зраду), побудований на фоні динамічної сцени – битви біля мурів Дубна. Досягають кульмінаційної вершини дві лінії – солістів та народу, які сповнені героїзму, рішучості, патріотизму. Свідченням непоборності козацького духу стає останній фінальний хор. Заклики до боротьби, саможертвність виявляються у постійному динамічному та темповому наростанні.

Активна участь хору в сюжетному розгортанні сцени, що підсилена характерними музично виразовими прийомами, свідчить про те, що образ народу отримує одну з центральних драматургічних ролей у загальній концепції. У такому його монументальному відтворенні простежується тенденція до персоніфікації учасників хору.

В опері «Тарас Бульба» композитор наділяє ворожий табір прикметними характерними інтонаціями. М. Лисенко вводить типові елементи музичної мови польського народу. Це безперечно стосується і хорових включень. Їхня драматургічна роль полягає у внесенні контрастного елемента польської культури. У першій дії хор хлопчиків, до якого згодом долучається і мішаний склад, виконує фрагменти духовних пісень католицької служби. Струнки гармонічні вертикалі, в яких мелодія рухається поступенно у невеликому діапазоні, а інші голоси виконують роль гармонічної опори, символізують звучання хоралу. Зауважимо, що при приєднанні інших голосів у вокальних партіях з'являється характерний пунктирний зворот, який ще з попередньої сцени (появи жандармерії) асоціюється з образом війська польського.

Надалі в опері при поєднанні з солістами хор переважно виконує роль коментатора подій. Прикладом слугує фінал IV дії. Короткі, перервані паузами фрази акордово-гармонічної фактури, при тихій динаміці накладаються на інтонаційно рельєфні, емоційно насичені та пристрасні партії солістів. Самостійне значення хор отримує у сцені освячення Андрія. Хор «Слава! Слава! Віват! Віват!» сповнений типових полонезних рис як у оркестрі так і в хорі. Поступово із вступом солістів номер перетворюється в розгорнуту хорову сцену. Однак в ній хор представлений не у вигляді діалогічного співбесідника, а швидше як тематична зв'язка, в основі якої лаконічні прославляючі вигуки «Віват! Хай жиє пан!».

Тонке відтворення паралельно існуючих двох світів спостерігаємо і в опері «Утоплена». У народно-жанрові побутові сцени опери М. Лисенко в III дії вводить дивовижний світ, сповнений загадковості та таємничості.

Персонажі фантастичного світу представлені Панночкою та Русалками. Відтак, основне драматургічне навантаження поряд з солісткою покладається на хорівий компонент. Жіночий хор стає повноцінною дійовою особою даної дії. Почергове накладання співів, танців, сольних епізодів призводить до розгорнутої сцени, з наскрізним розвитком. Відтіняючи реальний та фантастичний світи композитор з самого початку і протягом усієї розгорнутої дії обирає для їх характеристики бемольні тональності (As dur, F dur, B dur, Des dur, Ges dur). Показовим у цьому сенсі виглядає мить світанку. В тональному плані це зображено через енгармонічну модуляцію з Ges dur в Fis dur.

Одним з яскравих сольних номерів Русалок є хор «Вже місяць над нами високо». Легкість, повітряність образу персонажів підводного царства відтворюється завдяки вишуканому двоголоссю, що накладається на прозорий оркестровий супровід. Витонченість звучання жіночих голосів підкреслюється фігураційними пасажами арфи, низьких струнних (альта, віолончелі), з дублюванням теми у дерев'яно-духових інструментів (кларнету, флейти). Тридольність (6/8), плинний інтонаційний рух вокальних партій створюють враження легкого, вальсового кружляння.

Подальші дії Русалок, зокрема їх танці та гра у ворона відтворюють давні купальські традиції. Музична мова їх насичується прямими гармонічними вкрапленнями, колористично зображальними техніками у супроводі, щедро насиченими багатими орнаментальними підголосками.

Поряд з відтворенням колективного образу М. Лисенко паралельно вдається і до індивідуалізації окремих партій. Так, з хору виокремлюються персонажі першої, другої, третьої Русалки. Таким чином, ірреальні персонажі Русалок завдяки вишуканому музичному оформленню, активним хоровим включенням відкривають перед слухачем справжній, реальний, сповнений своїх настроїв, мрій та емоцій образний світ.

Проводячи паралель до інших опер М. Лисенка зазначимо, що принцип двоплановості хорових співставлень образних світів зустрічається і в інших

творах. Зокрема, наприклад, і в пізній опері «Енеїда», в якій протиставляються образи троянців та богів. Так, троянці демонструють пласт відважних людей з емоціями, переживаннями. Їх хорові номери, наприклад, «Ну, разом, хлопці» (з I дії), або ж «Ну, братці» (з III дії) наповнені українськими народнопісенними інтонаціями. Натомість світ богів представлений у вигляді коротких хорових номерів-вставок, на зразок «Хвала! Хвала!» (з I дії). Трактовані як виразно негативні персонажі, олімпійські боги характеризуються композитором тими виразовими прийомами, що в музиці кінця XIX ст. розкривали гротескні, пародійні образи. Про це свідчить використання М. Лисенком пряної гармонічної мови (насичення музичної тканини гармоніями VI низького, II низького ступеня в мажорі, модуляціями в однойменний мінор), постійна зміна розміру, метру, струнка вертикаль чоловічих голосів, що межує з їх діалогічними репліками-вигуками.

Підводячи підсумки, зазначимо, що музично-драматична творчість М. Лисенка становила окремий та вагомий етап у розвитку драматургічних функцій хору. Еволюційний розгляд ранніх, зрілих, із залученням пізніх оперних зразків дозволив зробити ряд висновків. Відтак, починаючи від першого завершеного музично-театрального твору і надалі, вагому частину у драматургічній будові опери займають численні, різнохарактерні хорові епізоди. В залежності від жанрової приналежності твору хор як носій народного образу займає різну функційну позицію, що обумовлює і його тематично-стилістичне музичне наповнення.

Так, у комічній опереті «Чорноморці», що є продовженням втілення музично-театральних ідей І. Котляревського, народ (через чоловічі, жіночі, мішаний хор), отримує ще досить узагальнене оперне трактування. Тематизм хорових епізодів повністю побудований на оригінальному народнопісенному матеріалі. Їхня роль полягає у передачі колориту народно-побутових сцен, створенні емоційного та образного настрою, відтворенні настроїв головної героїні (жіночий хор «Ой, матінко, голубонько»).

Зазначимо, що в зрілих операх значного розширення зазнає палітра функційних навантажень хору. У гоголівській тріаді, завдяки проведеному аналізу, простежуємо ряд традиційних та новаторських композиторських засобів щодо його трактування. Зупиняючись на функційному значенні хору обумовимо, що хорові включення стають тісно пов'язаними з сюжетним перебігом. До типових функцій віднесемо наслідування традицій вертепної, шкільної драми, українського театру, що виявилось у відтворенні народно-обрядових дійств, введення народно-побутових сцен, присутність розгорнутих пісенно-танцювальних фінальних епізодів. Однак навіть у такій традиційності композитор демонструє новий оригінальний підхід. Так, відтворення обрядових дійств у всіх трьох операх перетворюється у розгорнуті, з наскрізним розвитком, оперні сцени. Хорові епізоди у них посідають чільне місце поряд з партіями солістів. Тематичною основою у цих сценах слугує оригінальний або авторсько-стилізований народнопісенний матеріал, що межує з діалогічними введеннями. У тандемі з солістами хор лише в окремих епізодах стає коментатором подій, що зумовлюється його виразною лінією. Діалогічні переклички, запитання сюжетні вставки стають основою розвитку сцен. В таких народно-побутових жанрових сценах чітко прослідковуємо тенденцію щодо персоніфікації окремих складових груп, про що свідчить виокремлення індивідів з хорової маси. Починаючи від опери «Різдвяна ніч», «Утоплена» і до «Тараса Бульби» такий прийом стає важливим елементом формобудови сцен. Таким чином, образ народу отримує реалістичне відтворення та стає одним з головних персонажів у драматургічній будові опери.

## **Висновки до розділу 2**

Народницький напрям став одним із магістральних в українській музиці XIX століття, згідно з яким бурхливого розвитку зазнали усі жанрові моделі. Також народництво стало ідеологічною основою розвитку української опери XIX століття. Його вплив простежується як на рівні



сюжетів (звернення до народно-побутової тематики, образів народних героїв), жанрових прототипів (від лірико-побутової до героїко-патріотично-народної музичної драми), засобів музичної виразності (мелодико-інтонаційна сфера, ладогармонічні звороти, жанрові різновиди пісенно-танцювального матеріалу та ін.) і до розкриття значення кожної драматургічної складової оперної вистави. При різному поєднанні згаданих компонентів образ народу через хор відповідно отримує й різне образно-тематичне навантаження. Множинні варіанти вияву хорового компонента сприяли отриманню чільного місця в архітектоніці загальної композиції. Звідси постає можливість його застосування у розширених драматургічних рамках.

Ідеологічна модель народництва резонує із типами національного характеру та поведінки, які яскраво адаптуються у різновидах української опери XIX століття. Окреслені у попередньому розділі «селянсько-хліборобський» та «лицарсько-козацький» типи знаходять своє умовне відображення як на рівні жанрового вибору структури твору, так і на рівні його окремих складових. Зокрема, прототипом «лицарсько-козацького» типу є опери героїко-патріотичного змісту. («Осада Дубно» П. Сокальського, «Тарас Бульба» М. Лисенка). Індивідуальний героїзм у них тісно переплітається із боротьбою суспільства в цілому, що втілюється у специфіці драматургічної функції хору. Він постає уособленням суспільної думки народу, його прагнень та роздумів.

Другий «селянсько-хліборобський» тип проявляється в операх народно-побутового змісту або ж у творах із психологічними загостреннями. Таким прикладом можуть слугувати опери «Катерина» М. Аркаса, «Купало» А. Вахнянина, «Утоплена» та «Різдвяна ніч» М. Лисенка.

Вже в ранній українській опері «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського хору вже надаються різнопланові драматургічні функції. Його роль полягає у відтворенні як народно-побутових замальовок (I дія), так і вираженні ідейно-сислової сфери (III дія). Його залучення у фінальній

сцені сприяє створенню особливої масштабності та завершеності композиції, особливого піднесення та гімнічності. Тематичний матеріал хорів пов'язаний із інтонаційною народнопісенною сферою через напрямок інтонаційного руху, акордово-гармонічного, фактурного викладу (терцова втора жіночих голосів) та ін.

Опера «Алкід» Д. Бортнянського, із характерними впливами італійської культури, демонструє зовсім іншу образну сферу. У драматургічній будові прослідковуються типові елементи опери *seria*, що впливає і на тематичне навантаження хорового компонента. Будучи виразником громадської позиції, хор досить часто наслідує принципи побудови античної драми (засуджує, коментує вчинки головних героїв). Новаторська форма використання хору спостерігається лише у II дії, де він стає однією із домінуючих складових драматургічного розгортання дійства.

Таким чином, народження та становлення української опери демонструє тенденцію суголосності європейському процесу. Хоровий компонент як один із складових оперної вистави, вже у ранніх зразках демонструє важливе значення у драматургії музичної композиції, що своєю чергою пояснюється ментальною обумовленістю хорового співу української музичної культури.

Першим композитором, що представив героїко-патріотичний напрям, став П. Сокальський. Особливістю опери «Осада Дубно» є спосіб застосування хору. Образи головного героя та народу часто показані у нерозривній єдності, тому композитор у таких епізодах вдається до рівноправного відображення хору відповідно до соліста (наскрізні сцени з I та II дії). Вперше в українській опері П. Сокальський застосував метод вичленення окремих реплік із загального хорового цілого. Значної уваги композитор надавав як народно-побутовим сценам, де він презентує колоритний образ українського народу у різних життєвих умовах, так і показу ворожого стану, де хор втрачає активну дійову функцію, виступаючи здебільшого в ролі коментатора подій.

Опера М. Аркаса «Катерина» є зразком української ліричної народно-побутової опери із загостреним психологізмом. Сюжет драми розгортається на фоні народно-побутових сцен, в яких хор створює не лише національний колорит, але виступає й у якості виразника внутрішньої колізії головної героїні. Таким чином, хор отримав можливість впливу на драматургічне розгортання всієї сценічної дії.

На прикладі опери «Купало» А. Вахнянина вбачаємо перші спроби західноукраїнських композиторів до подальшого увиразнення хору, використання його максимальних виразових можливостей як у сфері образного навантаження, так і у драматично-функційній площині.

Творчість М. Лисенка є новим щаблем розвитку не лише українського оперного мистецтва, але й новою віхою розкриття виразових можливостей хорового компоненту в драматургії композиції. Якщо у ранніх зразках творчості композитора роль хору залишається ще досить традиційною для українського театру ХІХ століття (замальовки народно-побутового плану, емоційний тон розгортання дії, виконується лише у визначених епізодах самотійна роль), то у зрілих операх хору надається значно ширша драматургічна роль. Фактично він стає одним з головних та дійових осіб. При взаємодії із солістами хор доволі рідко виконує коментаторську функцію, основою ж хорових партій здебільшого стають діалоги, сюжетні вставки. Коли застосовують прийом персоніфікації через виокремлення з хору окремих груп або ж яскравих індивідів, в драматургії відбувається втрата споглядальництва та з'являється реалістичне відображення образу народу. У такий спосіб композитор сприяє введенню слухача в атмосферу яскравого живого спілкування. Попри те для композиторського письма характерний монументальний виклад звучання хору.

Отже, Лисенкова доба, а також творчість безпосередніх його попередників, демонструє окремий щабель становлення української опери як професійного жанру, в якій хор є невід'ємним компонентом побудови оперної драматургії.

### РОЗДІЛ 3.

#### Драматургічні новації у трактуванні хору в українських операх XX століття

XX століття в історії української опери стало часом інтенсивного становлення даного жанру. Століття, насичене історичними подіями, різними соціо-економічними зрушеннями, наклало відбиток і на його розвиток. Це виявляється у постійних пошуках українськими композиторами нової наповненості внутрішнього стрижня опери.

Активні культурні зрушення у суспільстві в перші десятиліття XX століття накладають вагомий відбиток і на розвиток жанру української опери. Внаслідок відкриття вищих професійних музичних закладів (Київ, Львів, Одеса) композитори отримали змогу професійно зростати в межах власної країни. Це своєю чергою, призводить до інтенсивного розвитку опери, симфонії, вокально-інструментальних жанрів. Паралельно із освітою важливою галуззю розвитку культури стає тенденція відкриття різноманітних мистецьких закладів, зокрема, оперних, музично-драматичних театрів (Харків, Київ, Одеса, Львів та ін.), філармоній. Відтак, зростає потреба у вихованні професійних виконавців, яких активно примножували заклади освіти. Генерація молодих і талановитих виконавців різних галузей (співаки, інструменталісти, диригенти), розкриваючи власний творчий потенціал, сприяє підвищенню мистецького рівня загального суспільного середовища. Таким чином, тандем різних складових призводить до активного культурного зростання нації, в основі якого глибинне пізнання самосвідомості і власної генетичної ідентичності. І саме жанр опери як один з універсальних в плані складових компонентів, стає площиною для вияву самоідентифікації «психічного складу нації» (термін І. Федорченко).

Особливо плідними для української музики стає час після 60-тих років. Про це свідчить кількість опер, що з'являються протягом короткого проміжку часу. Зокрема, «майже 30-річний період з 1959 по 1988 роки ознаменувався появою 80 оперних полотен та понад 20 дитячих опер» [217, с.

60-61]. Зразки творів музично-драматичного жанру зустрічаємо у цей час майже у більшості українських композиторів, зокрема М. Вериківського, В. Губаренка, Г. Жуковського, О. Канерштейна, В. Кирейка, Д. Клебанова, Л. Колодуба, Г. Майбороди, Ю. Мейтуса, О. Сандлера, Є. Юцевича та ін.

У наступні десятиліття, за спостереженнями дослідників, ця тенденція зберігається. Так, згідно з даними довідників Спілки композиторів України, які наводить М. Черкашина-Губаренко, серед творів українських композиторів, написаних між сьомим і восьмим з'їздами СКУ (1979–1984), – є 8 опер, 16 балетів і 23 оперети (мюзикли). А за п'ятиріччя між дев'ятим і десятим з'їздами СКУ (1989–1994) було створено 28 (!) опер, 9 балетів і 23 оперети (мюзикли)» [17, с. 192-193]. Численна поява творів музично-драматичного жанру, супроводжувалася неабиякою складною ситуацією у суспільстві, – «через брак коштів і матеріальну скруту майже припинилися гастролі театрів, практично зникла нова українська драматургія, керівні органи в галузі культури остаточно збайдужіли до театрів, а самі театри втратили інтерес до творчості своїх сучасників [17, с. 192]. Наведені статистичні показники ХХ століття засвідчують тенденцію збільшення інтересу композиторів до оперного жанру.

Варто відзначити, що на початку ХХ століття на зміну народницькій ідеології в українське мистецтво проникає модерністський напрям. На думку М. Драгоманова, у цей час наслідування культурними діячами провідних європейських тенденцій (які сповідували вільнодумство та просвітництво), сприяло витворенню опозиційного до народництва (етнографізм та традиційність) напрямку. Тобто, активного поширення набуває «західницька» модель. «Модернізація як процес самообмеження суб'єктивного духу загалом вибудовується на раціональному протиставленні «свого» і «чужого», універсального і простонародного, західного і національного, центрального й маргінального, вищого та низького, європейського і локально-народного» [55, с. 73].

Зазначимо, що в музичному мистецтві першої половини ХХ століття модернізм, що постає в результаті «еволюції народницької ідеології, психології, народницької моделі культури, вносить власну, не запозичену із Заходу, а питома українську колізію в розвиток модерністської свідомости в Україні» [55, с. 73]. Музична культура того часу значною мірою залишалася в естетичному вимірі романтизму, що органічно відображав ментальність та світобачення українського народу. У той же час модернізм сприяв втраті «простонародництва», провінційності, спонукав до глибшого національного самоусвідомлення.

В музиці найяскравіше відобразився у творчості окремих митців центральної та східної України (Б. Яновського, Ф. Якименка, М. Вериківського, Л. Ревуцького, Б. Лятошинського) та композиторів «празько-віденської» школи (С. Людкевича, В. Барвінського, Н. Нижанківського, М. Колесси та ін.). Творчий доробок композиторів Галичини пройнятий «ознаками імпресіонізму, експресіонізму, сецесії, неокласицизму, конструктивізму. Це дає підставу стверджувати про наявність у їх музиці характерних ознак модернізму, що проявив себе насамперед на рівні музичного вислову» [158, с. 10]. М. Новакович, окреслюючи це явище, наголошує на особливій вазі елементів естетики модернізму, «до яких зараховуються індивідуалізм, інтелектуалізм, трагізм, міфологізм, оскільки без них модернізм як явище та «художня ідея» ніколи б не зумів повноцінно себе реалізувати» [158, с. 11].

Зазначимо, що модернізм в українській музиці знайшов своє відображення через жанр опери. Його широкі виразові можливості дозволяли митцям втілювати оригінальні рішення щодо komponування усіх його складових, виводячи на перший план головного героя-соліста або ж колективний образ через акцентування уваги на хорі чи балеті. Відкриття композиторів також стосувалося, насамперед, розширення тематики, залучення сучасних технік письма, експериментування із жанровою основою.

Це, своєю чергою, призвело до появи оригінальних, в певній мірі, унікальних композицій даного жанру.

### **3.1. Модерністичні тенденції хору в операх «Іфігенія в Тавриді» К. Стеценка, «Сапфо» М. Лисенка як інтерпретація античної традиції.**

Модернізм в українській музичній культурі початку ХХ століття став часом пошуків нових засобів виразності, сюжетів. Міфологічний напрям у цей час стає одним із найбільш актуальних та вживаних. Звертаючись до нього митці відображають прагнення до «єдності з природою, одухотвореності світу [...], спілкування з живим, пристрасним, вічним. Міфологізм тут виступає як художній принцип, в основі якого лежить особливе світовідчуження митця, що він у такий спосіб долає будь-які хронологічні й просторові рамки» [56, с. 17]. Міфологічна тематика завжди була об'єктом прискіпливої уваги серед митців різних поколінь, але саме в цей час, як зазначає Д. Сараб'янов, «вона увійшла в плоть і кров мистецтва, намітивши тим самим шлях до художніх систем ХХ століття» [185, с. 201]. В європейській опері зразками-прикладом такого звернення є опери Р. Вагнера («Парсифаль»), Р. Штрауса («Електра», «Дафна», «Аріадна в Наксосі»), І. Стравінського («Цар Едип», «Персефона») та інших.

Історично склалося так, що антична культура стала одним із життєдайних джерел для розвитку та розквіту багатьох видів мистецтва у європейському просторі. Особливу роль у цьому процесі відіграє феномен давньогрецького театру. Як відомо, антична театральна традиція проведення вистав походить від ритуальних дійств на честь бога Діоніса, що завжди відзначалися особливо багатою палітрою виразових засобів, таких як музичний супровід, пісні, танці, поезія, декорування святині квітами, предметами прикладного мистецтва. Обрядова концепція дійства включала поділ на три основні сегменти вираження – слухача, виконавця та хору. Хор у ньому виявлявся одним із домінуючих важелів і обов'язковою ознакою

жанру давньогрецької драми. У продовж свого розвитку антична драма поділилася на три основні різновиди – трагедію, комедію та драму-сатиру. В кожному з них обов'язковим учасником завжди залишався хор – «ранні грецькі трагедії нагадували, швидше за все, ліричні кантати і майже повністю склалися з пісень хору і актора» [4, с. 666]. Трагедія, як зрештою й інші жанри, зазнала еволюційних видозмін, які можемо простежити на прикладі творчості трьох афінських трагіків – Есхіла, Софокла, Еврипіда. У кожного з них дослідники підкреслюють індивідуальний підхід до створення форми вираження ідеї у цілому, а також до пошуку варіантів обігравання змісту згаданими вище засобами. Паралельно відбувався перегляд ролі дійових осіб, їхньої присутності впродовж дійства. Зокрема, якщо «в ранніх трагедіях хорові партії складають більшу половину п'єси, то в більш пізніх відіграють вже значно меншу роль» [174, с. 158]. Така тенденція пояснюється тим, що у ранніх трагедіях хор був ключовою фігурою дійства, а з часом, завдяки появі соліста, його функційне навантаження слабшає. Конфлікт, що закладений у сюжетному розвитку, міг розвинутися в межах декількох солістів, а хору здебільшого відводилась роль супроводжувача дії. Згодом в античній трагедії сформувався канон структурної побудови, відповідно до якого визначався певний порядок розгортання окремих епізодів та розділів, чергування номерів, а також і функційне та тематичне навантаження на солістів та хор. Відтак, як зазначає А. Лосєв, «майже всі трагедії починаються з прологу, де відбувається зав'язка дії. Потім йде *парод* – пісня, яку виконує хор, вступаючи на оркестру. Далі відбувається чергування *епісодіїв* (діалогічних частин, що виконуються акторами, іноді за участю хору) та *стасимів* (пісень хору). Заклучна частина трагедії називається *гексодом*; ексо́д – це пісня, під час якої хор покидає сцену. В трагедії зустрічаються також *гіпорхе́ма* (радісна пісня хору, що зазвичай звучить в кульмінаційний момент, перед катастрофою), *коммоси* (спільні пісні-плачі героїв і хору), *монологи* героїв, які виконуються речитативом [139, с.78]». З наведеного стає очевидним не лише домінуюче значення хору, а й його поліфункційне навантаження



протягом усієї драматургії розгортання (виражає суспільну думку, представник більшості, слухач, дійова особа, голос автора). У кожному випадку хор виконував функцію колективного дійового персонажа, виступаючи у ролі посередника між божественним та людським, наголошуючи на дотриманні постулатів, даних божествами, що проголошували порядок людського буття. В залежності від сюжетного перебігу трагедії він міг отримувати різноманітне функційне навантаження. Досить часто спостерігаємо випадки, де протягом визначеного епізоду його значення часто переакцентується із пасивного на активного дійового персонажа, і навпаки роль хору в давньогрецькому театрі пов'язувалася «по-перше з загальнонародним характером театру: хор відображав відношення слухача до подій п'єси; по-друге – слугував своєрідним «гласом народу» і по третє одночасно виступав так як дійовий персонаж» [174, с. 161].

Аналізуючи функційне значення хору в жанровій структурі грецької трагедії, Я. Забудська виділяє ряд його основних драматургічних функцій, які умовно можна розділити на окремі групи. В першій групі дослідниця вказує на специфіку функцій, пов'язаних з естетичним сприйняттям. У даному разі автор акцентує увагу на непрямому залученні хору в дію. Він виконує роль інструмента для «створення будь-якого ефекту, що сприяє посиленню враження та донесення до глядача основних ідей трагедії [69, с. 7]. В інших випадках хор створює медитативний фон, у якому присутні «роздуми на вічні теми, розкриття глибинного сенсу подій» [69, с. 7]. Дослідниця також вказує на присутність функцій оплакування та прославлення. Має місце функція зображення «ідеального слухача» або ж «голосу автора» [69, с. 8].

У групі, яка пов'язана з питанням сценічної організації, Я. Забудська окреслює функції «називання та розташування хором персонажів; роль пародів і стасимів у зовнішній структурі драми [...], а також «заповненні пауз» [69, с. 10].

Названі естетичні та драматургічні функції хору досить часто накладалися або ж перепліталися між собою. Відтак, завдяки цій розмаїтості

хор органічно вплітався у всі пласти архітекτονіки твору: «як дійова особа – на образному рівні, в медитативній і дидактичній функції – на ідейно-тематичному, у функції фону і контрасту – в сюжетно-композиційному, у функції оплакування та прославлення – в ритміко-інтонаційному; одночасно виключна його роль у формуванні структури драми і сценічної організації» [69, с. 23].

Таким чином, будучи одним із важливих персонажів античної драми, поліфункційний за природою хор мав свою доволі розгорнуту лінію розвитку у межах конкретних структурних будов. Відтак, традиції античної драми дали потужний поштовх для формування потужного арсеналу художніх засобів, без яких неможливе існування вершини музичних жанрів – опери.

Античні здобутки також мали доволі широкий вплив і на українську культуру: «античне мистецтво, як грецьке, з яким українці познайомились через Візантію, так і римське, яке стало найбільш відомим у часи відродження, дало ті мистецькі та архітектурні форми, прийоми зображення світу, організації простору, що в поєднанні з мистецтвом язичницьким викликало до життя високу культуру України, дало митцям можливість і засоби адекватного втілення своїх ідей, сприйняття світу» [149, с. 165]. Дослідники знаходять не лише яскраві безпосередні зразки втілення античності в архітектурних ансамблях, скульптурних витворах, а й головним чином вказують на вплив естетики творчих ідей давньогрецької культури.

Близькими для обох культур є культивування образів природи, людини та їх органічний зв'язок. Українські митці відкривають для себе античне мистецтво після 988 р., у час приходу християнства, яке «увібрало у себе ряд здобутків античної філософської думки, християнська філософія зосереджується на сенсожиттєвих питаннях, проблемі сутності людини» [149, с. 162]. У зв'язку із можливістю доступу давньоруських книжників до надбань античної культури поступового збагачення зазнала і мистецька сфера.

Яскравим зразком перейняття давньогрецьких традицій у сфері театру є жанр шкільної драми, що виник із часу поширення освіти в Київській Русі. У шкільній драмі подібно як в античній трагедії вагоме значення отримала музика. Наголосимо про те, що особливе тематичне навантаження надавалося хоровому компоненту, – «спів хору був невід’ємною частиною «серйозної» шкільної драми. Більше за те, хор виконував функцію персонажа. Як свідчать тексти співів хору, він роз’яснював, коментував дію, засуджував негативні вчинки одних персонажів, співчував іншим, прославляв героїв драм; були співи хорів і моралізуючого спрямування» [107, с. 453-454]. Як в античній трагедії у шкільній драмі відзначаємо спорідненість у його використанні: «в одних драмах хор співав тільки в кінці дій і здебільшого мав моралізаторську функцію; у великій кількості інших драм хор, як персонаж, співав і в середині дії, з якою був тісно пов’язаний» [107, с. 454].

Оскільки виникнення української опери пов’язане із традиціями шкільної драми, тому відповідно говоримо і про її вплив на цей жанр. Звернення українських митців до античної тематики і безпосередній її вплив на структурну будову драматургії української опери можемо прослідкувати на різних рівнях драматургії композиції. По-перше, звернення композиторів до сюжетів античної міфології. Прикладом можуть слугувати опери «Демофонт» М. Березовського, «Креон», «Алкід» Д. Бортнянського, «Сапфо» М. Лисенка, «Іфігенія в Тавриді» К. Стеценка, «Еней на мандрівці» Я. Лопатинського та ін. По-друге, відзначаємо вплив художньо-естетичних засад, а також безпосередній зв’язок структурно-композиційних елементів побудови драматургії композицій.

Проводячи такі паралелі між українською оперою та античною трагедією відзначаємо подібні концепційні підходи у трактуванні ролі хору. Хор як один з головних дійових персонажів античної трагедії стає безперечно вагомим елементом жанру української опери. Водночас варто додати, що майже усі зразки звернення українських композиторів до давньогрецької міфології отримують нове, оригінальне жанрове трактування, такі як

моноопера, драматичні сцени, драматична поема (А. Ольховський «Оргія» за Лесею Українкою). Відтак, актуальним постає визначення питання ролі хору в нових жанрових площинах. Цікавими зразками звернення до античної міфології є дві опери першої третини ХХ століття – «Сапфо» М. Лисенка та «Іфігенія в Тавриді» К. Стеценка.

Твір «Сапфо», що написаний 1989-90-х роках, сам М. Лисенко окреслює як музично-драматичні сцени. Досліджуючи спадщину Лисенка, окремі науковці вказують на те, що твір є незавершеним, аргументуючи тим, що написана лише перша дія замість запланованих двох. Однак, основна частина має визначено завершену сюжетну побудову. Чергування у ній замкнених номерів різних жанрових різновидів (арій, хорів, дуетів), сюжетне та музично-драматургічне розгортання дають можливість розглядати цей твір в площинах оперного жанру. Про що зауважує і В. Витвицький – «відсутність багатосарового художнього простору, коли є тільки лірична реальність, зумовлює звернення до музично-оперних засобів, що свідчать про вихід твору з фольклорно-обрядової вистави і наближення до авторської оперної композиції» [35, с. 74].

Опера «Іфігенія в Тавриді» К. Стеценка (перша редакція написана 1911 р. як мелодекламація для читця, хору та фортепіано та друга 1920-1921 р., в якій «дописано кілька раніше випущених епізодів, створена вокальна партія Іфігенії, збагачено музичне розкриття ряду драматичних ситуацій, розвинута фактура супроводу в клавирі, а згодом оркестровано твір» [164, с. 188-189]) є одним з перших зразків моноопери в Україні. Зауважимо, що цей твір є суголосним пошукам західноєвропейських композиторів стосовно оперної форми межі ХІХ-ХХ ст., в якій накреслюються тенденції до лаконізму висловлювання та камернізації як самого жанру, так і безпосередньо засобів музичного висловлювання. О. Казарінова відзначає – «якщо одноактні опери Р. Штрауса, М. Равеля, А. Шенберга, Б. Бартока, С. Рахманінова представляють собою композиції ще довготривалі за часом, то у 20-х роках намічається тенденція до формування опери малої форми більш стислої за

часом (20-50 хвилин – це опери П. Хіндеміта, К. Вайля, Е. Кшенека, композиторів французької шістки); з лаконічним виконавським складом, з сюжетними, композиційними особливостями, драматургічними параметрами» [82, с. 3].

Таким чином, лаконізм та мініатюрність як явище висловлювання, з одного боку овіяні зверненням до сюжетів античної естетики, з іншого – пов'язані з композиторськими пошуками нової оперної форми кінця ХІХ початку ХХ ст. Перегляд митцями форми висловлювання призвів і до переосмислення ролі хору, в якому відбувається певна кореляція його значення в сторону меншої активності у розгортанні сюжетної канви. Однак, не лише в естетичних координатах можемо відзначити зв'язок з давньогрецькою традицією, але й у структурі побудови загальної драматургії композицій. Так, кожна антична трагедія починається обов'язковим розділом під назвою «парод», під час якого хор виходив на сцену. Проводячи паралель до композицій М. Лисенка та К. Стеценка зазначимо, що хорові сцени на початку опер відіграють подібну важливу драматургічно-тематичну роль.

Опера М. Лисенка розпочинається урочистим хором «Світає!». Його функція у драматургії твору полягає у відтворенні історичної атмосфери, суворо-архаїчного колориту, створенні святково-піднесеного фону для розгортання подальшої сюжетної лінії. Хоровий номер побудований за принципом наскрізної дії, відтворює розгорнену масову сцену. Кожен з трьох розділів, різних за характером та засобами музичного викладу, відтворює певний сюжетний епізод, розкриваючи завісу таємниці традицій вшанування всевидячого божества сонця – Геліоса. Музична мова сповнена елементами звукообразності. На початку, у невеликому вступі відтворюється мерехтіння ранкових променів. Прозоре оркестрове тремоло, на яке накладаються перегуки хорових голосів в різних регістрових площинах, створюють живописний пейзажний колорит. У першому розділі «Гаснуть тихі сйива ночі» звертаючись до Геліоса, хор засвідчує йому свою шану та відданість. В музичному плані цей розділ цікавий викладом музичної думки.

Переважно унісонний виклад хорових партій по звуках діатоніки, інтонаційні звороти в амбітусі пентатоніки, які органічно накладаються на прозорий супровід, створюють враження яскраво колоритної античної стилізації. У третьому кульмінаційному куплеті цього розділу у супроводі відчувається імітація переборів струн кіфар чи ліри.

У другому розділі «Спалахнуло небо!» хор як і в античній трагедії, виконує функцію оповідача, повідомляючи слухача про майбутню сюжетну дію. Однак, це відтворюється не лише у словесно-поетичному тексті, а насамперед у музичному плані. Чиста діатоніка раптово збагачується хроматикою. Секвенційні ланки, що проводяться по тональностях півтонового співвідношення (Es, D) у швидкому темпі, підсилені, водночас, тридольною пульсацією, створюють яскраве картинно-зображальне враження. Останній, найбільш розгорнений розділ «По безмірній просторі» виконує роль піднесеного фіналу. Перехід у глибоку, бемольну тональність Des dur має символічне значення. Відомо, що у багатьох композиторів вона сприймається як тональність морської стихії, а згідно з міфом про Геліоса, – він як володар світового простору з'являється на колісниці із східної частини океану. Завдяки унісону хорових партій (що межується із гетерофонним викладом), плавній інтонаційній лінії в межах діатоніки, рухові рівно витриманими тривалостями, акордовій вертикалі супроводу, створюється враження величного гімну. Розділ побудований за принципом динамічного наростання. Невеликий середній розділ вносить образно-емоційний та музичний контраст у величний загальний характер. Раптова темпова зміна (Allegro), різкий тональний зсув (з Des dur в a moll), вкраплення поліфонічно-імітаційних прийомів посилюють емоційне нагнітання. Кульмінацією є останній репризний розділ. Поступове динамічне та фактурне наростання підводить до величної коди на словах «Геліос могутній! Слава тобі!». Унісонні виклади хору, підсилені октавним дублюванням оркестру, чеканий рівний ритмічний малюнок, підвищення теситурного діапазону демонструють силу, міць та могутність образу, який передається хором.

Таким чином, величний масштабний перший номер слугує своєрідним хоровим прологом до опери. Значення хору в ньому полягає, подібно як і в античній трагедії у створенні емоційно-образного камертону майбутньої дії, відтворенні історичної атмосфери, повідомленні слухача про дію, яка відбуватиметься, а також типовому вшануванні давньогрецьких богів. Завдяки використанню елементів давніх ладів, унісонному викладу хорових партій (що межує із розщепленням на акордово-гармонічний склад та поліфонічні моменти), вкраплення звукозображальних моментів (особливо гри на стародавніх інструментах) створюється враження тонкої стилізації античної музичної культури.

Ще одним зразком перетворення античних традицій на українському оперному ґрунті є «Іфігенія в Тавриді» Кирила Стеценка. Як і у М. Лисенка особливо важливе місце у драматургії музичної композиції займає початковий розділ «парод». Саме під час його звучання, після невеликого оркестрового вступу, з'являється на сцені хор, який за традицією вшановує давньогрецьких богів хвалебними співами. Сцена побудована за принципом наскрізного розгортання, хорові епізоди, подібно як і в трагедіях, вбудовані у єдиний потік музичного розгортання. Відзначимо важливість та водночас символічність у виборі жіночого складу хору. Нагадаємо, що особлива роль у вшануванні культу Діоніса належить саме жіночому образу. З іншого боку, саме жінки зі щирістю та емоційною глибиною можуть співпереживати, розділивши душевний біль головної героїні. Таким чином, у творі присутні дві персоналії, а саме, жіночий хор як вираження громадської позиції та головна героїня Іфігенія. Їх співвідношення відбувається на рівні доповнення та протиставлення як в образно тематичному так і в музично виразовому планах. Контрастність як прийом розвитку присутній не лише у співставленні двох образних сфер, але й безпосередньо у середині кожної з них. Це стосується і хорового компоненту. Поділяючи хор на два склади, – перший та другий, композитор не лише надав кожному з них окремий тематизм, окрему ладогармонію, прийоми інтонаційного та фактурного

розгортання, але й визначив різні функції у драматургії розвитку сцени. Так, перший хор «Богине таємна, велична Артемідю» виконує роль урочистої хвали. Розмірений темп, просвітлена тональність F dur, плинний рух інтонаційної лінії передають слухачу стримано-величний образ богині, якій віддають свою шану. Водночас, висхідні квартові ходи, імітаційно-канонічні елементи у другому голосі відтворюють яскраво картинний образ жінок, дівчат, які неквапною ходою заповнюють простір храму. Покірність ходи підсилюється звукозображальними моментами. Арпеджовані акордові перебори у супроводі імітують награвання на кіфарі. Другий хор «Горе... Горе тому, хто зухвалий» переносить слухача у протилежну образно-емоційну сферу. У цьому розділі сцени хор висловлює покірність та острах перед всевидящими силами. Відчуття тривоги передається завдяки ладотональній зміні (d moll), раптовій появі тридольності (зміна розміру з 2/4 на 9/8), тріольній пульсації у супроводі, речитативному типу викладу вокальних партій. Унісон, колоритна дорійська секста, яка зустрічається як в епізодах розгалужень хорових партій, так і у горизонталі інтонаційної лінії, сприяють відтворенню відчуття архаїки давньогрецької музичної культури.

Перше образно-емоційне та яскраво музичне співставлення хору та головної героїні прослідковуємо у невеликому інструментальному епізоді після завершення другого хору. Імпульсивність розвитку мелодичної лінії, гомофонно-гармонічний тип викладу, використання прийому тремоло в оркестрі, напруженість гармонічної вертикалі засвідчує появу лейтмотиву Іфігенії, який виражає усю пристрасність та схвильованість її внутрішнього стану.

Надалі відбувається цікаве нашарування двох образних сфер. Поява першого хору, де завдяки унісонному викладу, відчувається ще більша велична покірність, піднесена стриманість, супроводжується проведенням в оркестрі виразно-експресивного лейтмотиву Іфігенії. Відтак, наступне проведення хорових партій постійно зазнає збагаченого оркестрового наповнення як у фактурному, так і гармонічному планах.



Це стосується і другого хору, оркестрова партія якого зазнає фактурного розростання. Говорячи про функційне навантаження хору у цьому розділі форми, відзначимо і його «над особову» позицію. Подібно як і в античній трагедії, він оповідає слухачу історію головної героїні, розкриває таємниці її походження, даючи своє передбачення щодо майбутньої сюжетної дії.

Яскраво колористичним виглядає фрагмент безпосередньої появи Іфігенії. Надалі музична сцена розгортається за участю двох хорів та головної героїні. За рахунок використання контрастних засобів виразності відбувається антагоністичне співставлення двох образних сфер. Партії Іфігенії притаманний виразний інтонаційний розвиток. Лише у невеликому речитативному вступі («Вчуй мене, ясна богине») відчувається притаманна декламаційність викладу, а надалі вокальна лінія наповнена наспівністю та ліричністю. Октавні ходи, хвилеподібний характер викладу мелодії передають експресію живих людських почуттів.

Характерним для її партії є насичення гармонії альтерацією (хроматизмами), що призводить до породження різноманітних еліптичних зворотів, постійних відхилень, а також введення різноманітних фігураційних оздоблень. Усі зазначені засоби музичної виразності створюють емоційний, пристрасний, темпераментний образ. Натомість, в хорових епізодах панує настрій аскетичності, певної емоційної відчуженості. Об'єднані перший та другий хори, переважно в октавному викладі, відтворюють «Славу» Іфігенії. Використання фригійського ладу, що призводить до появи тритону, додає гостроти та терпкості звучанню. Цікавим виглядає епізод акапельного проведення. Дуєт хорових партій, побудований на чергуваннях чистих інтервалів (ч.5-ч.8), вносить у загальний характер відчуття архаїчності та таємничості.

Таким чином, умовна перша частина опери є зразком розділу, який в античній трагедії характеризується як парод. Чергування, накладання двох хорів, поява головної героїні, їхнє діалогічне переплетення створюють

розгорнену сцену наскрізного розвитку. Хоровому компоненту надається різне, однак типове для античної трагедії значення, яке здебільш полягає у його функційній належності. Умовна друга частина опери складається з монологу Іфігенії, що поділяється на п'ять розділів. Надалі образ головної героїні стає центральним у розгортанні сюжетної канви. Хор протягом розгорненої вокальної частини жодного разу більше не з'являється, тим самим не впливаючи на подальший сюжетний розвиток.

Підбиваючи підсумки, зазначимо, що наявність хорового компоненту в античній трагедії початково була прикметною особливістю жанру. З часом своєї еволюції він зазнав видозмін у структурно-композиційному та ідейно-естетичному плані. Будучи одним з акторів драми, хор слугував вираженням колективного начала, доносячи слухачеві досить часто думку самого народу. Поліфункційність стала специфічною ознакою хору античної трагедії.

Проводячи паралель до української опери, що пов'язана з античною естетикою, наголосимо на спорідненості у функційному навантаженні хорового компоненту. Виконуючи в опері роль колективного персонажа, в залежності від сюжетного перебігу твору він міг реалізовувати окрему самостійну роль або ж з'являтися у вигляді доповнення або фону.

У вигляді окремого персонажа хор з'являється у фрагментах, де він виконує хвалебні, гімничні пісні на честь давньогрецьких богів. У цих номерах хор, окрім типового прославлення, повідомляв та оповідав слухачеві про головних героїв, тлумачив волю богів, розкривав думку самого автора.

У моментах, коли паралельно з'являються персоніфікований та колективний образи, хору належить переважно функція коментатора або ж фону. У цих епізодах він співчуває головному персонажу, оплакує ситуації, в яких він опинився, відтворює та розкриває їх внутрішній стан, настрої, тривоги, передчуття. Так, в опері «Іфігенія в Тавриді» в останньому розділі умовної першої частини хорові репліки накладаючись на вокальну лінію головної героїні, створюють образно-емоційний фон музичного розгортання. Водночас, тонко дібрані засоби музичної виразності для хору та головної

героїні породжують дві антагоністичні образні сфери, які є контрастними у емоційно-виразовому та музичному планах. Таким чином, хор займаючи фонову позицію, водночас стає яскравим драматургічно-контрастним елементом.

У сфері сценічної організації, відзначимо, що подібно як і в античній трагедії, хор з'являється у визначених фрагментах структурної побудови твору. Так, в обох розглянутих композиціях найбільш важливу роль з позиції залучення хорового компоненту відіграють пароди. Подібно як і в античній трагедії у «Сапфо» М. Лисенка та «Іфігенії в Тавриді» К. Стеценка на початку хор налаштовує слухача на заданий композитором образно-емоційний тон опери, вводить слухача в атмосферу відповідної історичної доби. Однак, крім вагомого образного значення хорові епізоди стають важливими елементами у побудові та драматургії цілого оперного епізоду. Завдяки їх появам початкові сцени отримують інтенсивний динамічний розвиток, сприяючи наскрізності сценічного розгортання.

Інші хорові номери, прототипи стасимів залучаються одноразово. Зокрема можемо назвати лише «Гімн Афродіті» із «Сапфо» М. Лисенка. Відтак, можемо говорити про те, що окрім початкового розділу, надалі хоровий компонент все більш нівелює своє драматургічне значення, не впливаючи на подальший перебіг сюжетного розвитку та сценічної побудови композиції. Відзначимо, що використання хору в операх позначених античною естетикою українськими композиторами наступних поколінь продовжує тенденцію щодо зменшення ролі хору, а в майбутньому мабуть і повного його виключення з драматургії оперної композиції. Такі випадки зустрічаємо у А. Ольховського в драматичній поемі «Оргія» (на текст Лесі Українки, 1911 р.), Вірко Балея в драматичній сцені «Клітемнестра» (за поемою О. Забужко), О. Козаренка в мелодрамі «Орестея» (за трагедіями Есхіла, 1996 р., 2013 р.) та ін.

### 3.2. Драматургічні функції хору в українській опері першої половини ХХ століття

Модерністичний напрям, що проникає в українську культуру в першій половині ХХ століття, безумовно, знаходить свій відбиток і на наповненості усіх складових оперної вистави. Однак, українська опера у порівнянні із західноєвропейським зразком позбавлена тих есхатологічних настроїв кінця сторіччя, кардинального експериментування із засобами музичної виразності (на зразок введення нових типів інтонування (наприклад *sprechstimme*), кардинального перегляду ладогармонічних (відмова від тональності) та фактурних прийомів. В цей час на європейському небосхилі з'являються зразки опер із залученням сучасних технік, зокрема додекафонної техніки (А. Берг («Воцек, 1925 р.»), атональних прийомів з відсутністю тематизму (А. Шонберг («Очікування», 1909 р.), експресіоністичних прийомів (Б. Барток («Замок Герцога Синя Борода», 1918 р.). Перегляд складових музичної мови впливає і на жанрову основу творів, в сторону більшого лаконізму в музичному викладі та у використанні виконавського складу. Складна музична мова, гіперпсихологізація сюжету висувають на перший план соліста, якому і належить провідна роль. Хор як відображення колективного начала втрачає свою драматургічну вагу, в сторону нівелювання, а в окремих зразках і зникнення.

Як зазначалося, важливою складовою канону модернізму є звернення митців до міфологічного начала «як до універсальної поетичної мови, що є інструментом композиторської та жанрової організації життєвого матеріалу» [97, с. 98]. Міфотворчість – це метод художнього вираження певних усталених норм та форм людських взаємовідносин. Серед найбільш яскравих різновидів «міфологізування» дослідники визначають: «1) використання традиційних образів та сюжетів для створень стилізацій або варіацій на тему; реконструкція давніх міфологічних сюжетів; 2) відтворення глибинних міфосинкретичних структур мислення; 3) введення окремих традиційних мотивів

або персонажів у сферу реалістичної розповіді; 4) відтворення традиційних шарів національного буття та свідомості [...]»[89, с. 21]. Звернення до давніх пластів національної культури дозволяє митцям досягнути не лише власну культуру, традиції, а й виявляє своєрідний генетичний код пізнання національної самосвідомості. Даному виду міфотворчості притаманна ментальна обумовленість, що виявляється багатьма компонентами національної культури. Зокрема, це стосується і народної пісні, яка передається із покоління в покоління.

Розкриття краси народної мелодії в її тонкій обробці для хору а *capella* належить М. Леонтовичу. Саме оригінальний підхід композитора до опрацювання народно-тематичного матеріалу подарував як українській, так і європейській культурам унікальні хорові шедеври. Підкреслимо, що «творче зерно та концептуальну ідею він брав не від окремої народної пісні чи мелодії, а від цілого жанрового циклу» [123, с. 8].

М. Леонтович у жанрі хорової обробки а *capella* демонструє не лише акумуляцію усіх традицій, але і безпосередньо, повністю новаторський підхід щодо розкриття колориту, гармонічності народної пісні та, зрештою, виразових та художніх можливостей самого хору. Тому логічною є потреба у виявленні драматургічних новацій щодо трактування ролі хору в його опері «На Русалчин Великдень». Художня концепція опери органічно вписується в естетику сецесійного стилю. Про це свідчать особливості сюжетного розгортання, в якому головні персонажі опери є «типовими сецесійними персонажами. Русалки змальовуються не як примари потойбічного світу, а як ідеал Краси підводного царства» [33, с. 128].

На осучаснену композитором музичну мову вказують також цікаві знахідки у сфері гармонічних барв. Про що відзначав С. Людкевич: «вже у вступі [...] ми маємо музику зовсім сучасного типу» [142, с. 7]. Апелювання збільшеними гармоніями, «колеритні секвентні ланцюги альтерованими терціями і педаль на збільшеному тризвукові, ходи великими терціями і збільшеними тризвуками, зміни різких гармонічних комплексів на

витриманому органному пункті, хроматичні сплески у верхньому регістрі» [8, с. 27], поява цілотнових послідовностей, використання при цьому лейтритмів (у вигляді тріолей), розкривають світ казково-фантастичних персонажів. І на цьому тлі, яке наповнене новаторськими пошуками нової форми та засобів музичної виразності, роль хору у драматургії музичної композиції заслуговує також на особливу увагу.

Особливістю розгортання сюжетної канви є активне залучення хорового компонента протягом опери. Відтак, він стає одним із центральних персонажів оперної композиції. Спектр його виражальних можливостей поступово розкривається протягом зростання напруги сюжетної лінії. Зазначена композитором номерна структура пронизана наскрізним розвитком (за рахунок прийому *attacca*, тональним зв'язкам). Завдяки цьому «весь матеріал логічно групується у широко розбудовані і завершені сцени, які природно впливають одна з одної і взаємно доповнюють одна одну» [46, с. 58]. С. Лісецький об'єднує номери у чотири блок-сцени [131, с. 73]. Зауважимо, що хор у кожному такому об'єднанні отримує різностороннє драматургічне навантаження. Так, у першій блок-сцені (за визначенням С. Лісецького), що умовно охоплює з четвертого по дев'ятий номер, слухачі вперше знайомляться як із узагальненим так і персоніфікованим образом Русалок. Значення хорових епізодів зводиться до діалогічних вставок та невеликих епізодів оповідного характеру. Вузловим моментом цієї сцени є дев'ятий номер – «квартет і хор русалок». Сплетіння ліній сольних партій і хору (зокрема, у другій частині «Трав і квітів дуже рясно») надають музичному розгортанню особливої динамічності та експресивності.

Друга блок-сцена (що об'єднує 10-15 номери) обрамлена хором «Ой гори, ой світи, місяченьку», який виконує роль своєрідного рефрену у даному мікроциклі. Цей хор є яскравим зразком творчого методу М. Леонтовича. Не цитуючи народного матеріалу, композитор створює яскраву колоритну музичну замальовку у дусі народних веснянок. Мелодія, пронизана народнопісенними інтонаціями і обрамлена типовою куплетно-варіанційною

формою, отримує свіже, сецесійне наповнення. Такий ефект досягається завдяки збагаченню гармонічної канви прямими гармонічними барвами (вживання альтерованих співзвуч, відхилень), оздоблення фактури різноманітними фігураційними прийомами.

Чергування хорових та сольних епізодів, їх діалогічний вигляд створюють яскраво-зриму картину гулянь фантастичної купальської ночі.

У наступних блоках (третьому (16-21 номер) та четвертому (22-31 номер)) відбувається динамізація розвитку сюжету. Сцена викриття Козака, загадування загадок, поява Лісових страхіть і сцена погоні супроводжуються емоційним нагнітанням, що в музичному плані виражається насиченою гармонічною канвою (часте оперування збільшеними та зменшеними гармоніями, зокрема у моментах гострого психологізму), фактурним наповненням. Поряд з тим зростає і роль хору. Саме в хорових епізодах досягаються кульмінаційні вершини драматичної напруги. Зокрема, у 17-му номері «Хай іде, насува» імітаційні канонічні вставки приводять до яскравої емоційно-психологічної кульмінації («сто прокльонів йому пошліть») розгортання усього попереднього розвитку.

Сцена Козака, Русалок і квартету Русалок зіткана із діалогічних реплік кожної з груп, що переплітаючись утворюють кульмінаційну вершину – «наших рук не мине». Ця кульмінація стає, водночас, відправним пунктом усього подальшого розгортання. Надалі саме хору та оркестру (Русалок та Лісових страхіть) надається провідне значення у відтворенні зловісно-емоційної картини.

Таким чином, в опері «На Русалчин Великдень» функція хору зведена до виконання різносторонніх образно-драматургічних ролей. Майстерне оперування народнопісенними інтонаціями демонструє унікальність власного творчого методу композитора, який тонко відтворив ментальність українського народу через культуру хорового співу, перенісши свої надбання в оперний жанр. Введені композитором хорові сцени демонструють глибинний зв'язок традицій і сучасного мислення. Лірико-фантастичний

жанр створює тло, на якому розквітають давні пласти національної культури. Саме вони є основою для становлення української ментальності.

З одного боку опера продовжує класичні традиції розвитку української опери другої половини XIX століття, з іншого – окреслює нові шляхи розвитку даного жанру через відродження давніх національних традицій, в основі яких глибинний зв'язок хору та національного мислення.

Українська опера продемонструвала свій зразок перетворення модернізму, що виявився оригінальним через пошук «прогресивної ідейної спрямованості. Синтезі національного і сучасного». Такий симбіоз проявився як на векторах жанрових площин, так і безпосередньо на наповненості музичної мови, а також відповідно на трактуванні та побудові драматургічної лінії оперної композиції. Найбільш показовими, з позиції тематичного навантаження хорового компонента, залишаються опери героїко-епічного, а також лірико-побутового спрямування (в яких особливо зростає значення психологізму). Хор, як відображення образу народу, займає вагоме місце у побудові драматургічної лінії. Однак, сучасні композиторські пошуки накладають відбиток на його розкритті в образно-тематичній та музично-виразовій сферах.

До героїко-епічного трактування образу народу, із характерною тематикою боротьби та визволення у першій третині XX століття, звертається Б. Лятошинський у опері «Золотий обруч». Продовжуючи традиції М. Лисенка, жанр опери у трактуванні композитора постає як народна музична драма, в центрі якої, поряд з ліричними лініями Мирослави і Максима, одне із центральних місць займає образ народу. Завдяки розлогому сюжету народ представлений як багатогранний та реалістичний персонаж, що перебуває у постійній дії.

Звернувшись до подій XIII століття, композитор-драматург Б. Лятошинський зумів провести символічну паралель між минулим та сучасним, надати опері свіжого, актуального звучання через «патріотичну ідею, живі й цільні характери, глибину й значущість конфлікту, небуденні



сюжетні ситуації, нарешті – неповторну красу своєрідної народної мови і романтичну піднесеність колоритних, овіяних сивою давниною обрядів та звичаїв» [8, с. 61]. На нашу думку, у своєму задумі композитор прагнув витворити органічне поєднання різних складових оперної вистави, зокрема, епіки, де поєднувались стародавні обряди та музична мова, в якій синтезуються і типові народно-пісенні інтонації і особливості музичної мови ХХ століття.

Вузлові моменти опери побудовані на переплетенні трьох конфліктних ліній: «1) боротьба тухольської громади проти іноземних загарбників, 2) боротьба народу з боярами, 3) ліричні взаємини Мирослави і Максима» [147, с. 5]. З наведеного стає очевидним, що образ народу є провідним у драматургічному розвитку опери. В залежності від сюжетного перебігу на нього покладено широкий спектр функційного навантаження. Окремі дослідники вбачають новаторське трактування образу народу через типовий для Б. Лятошинського метод симфонізації. Він виявляється «у великій ролі оркестрових епізодів і взагалі інструментального начала в опері, у принципі безперервного драматичного розвитку конфліктних музичних образів, наскрізної музичної дії, у складній системі лейтмотивів і лейтгармоній» [147, с. 7]. Звідси, припускаємо, що принцип симфонізації мав безпосередній вплив на трактування образу народу у вигляді драматургічного, образного та інтонаційно-мовного розвитку.

Хор як відображення народу протягом опери відтворюється у жанрово-побутовому, героїко-драматичному та образному планах. Відповідно, з метою виявлення найбільш новаторських рис у його драматургічному та музичному трактуванні при проведенні аналізу слід зосередити увагу на кожному з цих проявів.

Перший план, в якому розкривається образ народу, це жанрово-побутові сцени. Яскраву народно-побутову замальовку зустрічаємо у першій картині. Два контрастних за характером хори відтворюють колоритні сцени життя та побуту українського народу. Перший хор «Ой кувала зозулечка» є

зразком народної лірики. Мелодія веснянки, що взята із збірника К. Квітки [147, с. 18], витримана у типово народному стилі. Вузькооб'ємна поспівка, що рухається по звуках пентатоніки, плагальне її розгортання (хвилеподібний рух, стрибки на кварту, квінту з наступним їх заповненням), куплетно-варіаційна форма, гармонізація простими гармоніями (з частим домінуванням паралельних квінт) вказують на максимальну проникливість у народнопісенний матеріал та тонке відтворення архаїки давніх пісень. Слід зауважити, що типовий прийом поліфонізації шляхом введення виразних, самостійних підголосків створює яскраве, оригінальне звучання музичного полотна в цілому. У трьох куплетах тема проводиться щоразу в інших голосах, а протискладнення, що мають завжди нову форму, накладаються (не повторюючи музичного матеріалу ні попередніх проведень ні самої теми) на неї у різних фрагментах. Таке накладання основної теми породжує поліфонію підголосків – створюється враження безперервності розвитку, імпровізаційності розгортання, що посилюється постійним перемінним розміром. Підкреслимо, що, своєю чергою, супровід підсилює враження архаїчності звучання. Поступова динамізація музичного викладу, пов'язана з динамічним наростанням та фактурним збагаченням супроводу, наповнює густими та насиченими емоційними барвами початково тендітну народну тему.

При розгляді жанрово-побутового значення хору в опері слід наголосити, що вже у цьому плані проявляється новація композитора, пов'язана із прагненням до наскрізності розвитку. Так, після першого хору, репліки солістів хору, невелика оркестрова зв'язка підводить відразу до другого жартівливого хору «Гей, цора, підківочки». Про близькість до фольклорного праобразу свідчить мелодія, що зіткана з народнопісенних інтонацій, куплетно-варіаційна форма, типові для народного мелосу гармонічні унісони в кінці кожної фрази, вигуки «Гей», «Гой» у крайніх голосах, звучання ч.5 у кульмінаційний момент. Дублювання чоловічих та жіночих голосів у хорових партіях, водночас, розцвічуються яскравими

оркестровими вкрапленнями. Прийом синкопування з підкресленням першої восьмої, мелізматичні вставки створюють враження запального танцю коломийкового характеру.

Ще раз хор з'являється в кінці першої картини, – у сцені Мирослави, Максима та Тугара Вовка. Цього разу він виконує роль коментатора подій. Кожна репліка чоловічого хору побудована на лаконічних фразах, відтворюючи речитативну, живу, розмовну мову.

Зауважимо, що світла народно-побутова сцена вносить в оперу певний образно-емоційний контраст до подальших драматичних подій.

На початку дії народ відтворює певні звичаї, традиції. Надалі ж він стає активним учасником драматургічного розгортання. Свідченням цього є третя та сьома розгорнуті картини. В них хор поділяється на три групи (два чоловічих і один жіночий), створюючи враження більшої масової наповненості присутніх. Динамічна дія сюжетного розвитку картин побудована на чергуванні солістів та хору. В окремих епізодах цього чергування хор демонструє різне функційне навантаження. Так, вже з самого початку третьої картини хор посилює драматичне напруження. Завдяки присутності розгорненого хорового компоненту дійство цієї картини отримує експресивний, гостро-динамічний розвиток, підсилений особливим драматизмом. Сцена розгортається за принципом динамічного наростання. Свідченням цього є і початковий хор, що побудований на почерговому вступі хорових партій на текст «Погляньте: мов нахилився над виходом наш Сторож». Починаючи з нижнього регістру хорові партії, накладаючись одна на одну, створюють активний, живий діалог, в якому кожний співрозмовник веде свою динамічну розповідь. В музичному плані це відтворюється завдяки поліфонічним прийомам. При чому імітації (на яких побудовані вступи кожної з хорових партій) супроводжуються варіаційною видозміною. Л. Архімович окреслює такий прийом як «імітаційність з рисами варіантності». Видозміни зазнає не лише інтонаційна лінія, але й ритмічна сторона теми. Проведення теми у різних голосах супроводжується

накладанням лаконічних реплік у інших. Такі багатошарові вигуки (за рахунок різних тембрових, реєстрових накладень) створюють ефект персоніфікації окремих індивідів. У цьому випадку хочеться провести паралель із сценою вибору кошового з «Тараса Бульби» М. Лисенка, який також завдяки виокремленню окремих персонажів з хорової маси, досягає подібного ефекту. Б. Лятошинський досягає такої індивідуалізації не лише завдяки поділу хору на три самодостатніх групи, але й, головним чином, за рахунок нашарування яскравих лаконічних реплік, що звучать іноді почергово, а іноді й одночасно у хорових партіях. Поступове насичення звучання відбувається і завдяки згущенню гармонічних фарб. Початкова тема, що проводиться у басах, вже з самого початку насичена хроматизмами, подальші імітаційні проведення лише загострюються хроматичними накладеннями. Сплетіння хроматизованих мелодико-імітаційних ліній горизонталі сприяє утворенню гостро-дисонуючої хорової вертикалі звучання, на фоні якої в оркестрі постійно проводиться лейтмотив Сторожа, який втілює міць і незламність сили духу українського народу.

Динамічного вивільнення тема набуває в кульмінаційній зоні на текст «Хай забирається відсіль, доки живий!». Згусток драматичної напруги триває лише два такти, протягом яких відбувається своєрідний емоційний вибух пристрастей, що досі наростали. Це досягається завдяки монолітному унісонному звучанню низьких партій (баси, альти) трьох груп, у яких залучений верхній теситурний діапазон, при максимальній динамічній звучності. Темою кульмінації слугує лейтмотив Сторожа, який паралельно звучить в хорі та оркестрі, засвідчуючи міць, силу та єдність тухольської громади. Завороженості та епічності звучанню сприяє рух мелодії по цілотнової гамі. Водночас, різкі вступи верхніх хорових партій (сопрано, тенори) у тритоновому співвідношенні вносять у загальний характер елементи гостроти, підсилюючи драматизм та експресію.

Надалі поява головних героїв (закличників, Захара Беркута, Тугара Вовка) завжди супроводжується хоровими вставками. Це сприяє наскрізності

розвитку усієї картини. Більшість цих хороших вставок будуються як і в початковому хорі на різних лаконічних перекличках. Основним засобом музичного розвитку залишаються поліфонічні прийоми. Прикладом можуть слугувати епізоди на слова «Не пустимо монголів!» або ж «ми не попустимо цього». В основі перекличок чоловічих хорів - імітаційні проведення, що підсилюються хроматизованими секвенційними проведеннями. У таких включеннях хор з одного боку виконує роль коментатора подій, декламуючи вислови головних героїв, з іншого – завдяки таким імітаційним прийомам в середині хороших груп створюється враження не пасивної загальної народної маси, а активного дійового персонажа, що бере участь у запальному діалозі. Ще одним яскравим прикладом картини, в якій хор слугує основним засобом образно-емоційного та драматичного нагнітання, є епізод, коли обурена грізна громада насувається на Тугара Вовка. Слова «Розбійник ти!» лунають по чергово у всіх хороших партіях. Високий теситурний діапазон, гучна динамічна звучність, секвенційні проведення, що базуються на стретному накладанні, гостро дисонуючі гармонії, підсилені акордовим викладом в оркестрі, забезпечують створення масштабного психологічно насиченого кульмінаційного епізоду.

Однією з центральних сцен в опері, де хор відіграє рівноправну роль поряд з солістами та оркестром, є остання картина «Табір тухольців на стрімких скелях». Драматична сцена бою, загибель татар, перемога тухольців - всі ці події відтворюються з особливою картинністю, зображальністю. Кожний компонент у даній сцені несе своє образно-емоційне навантаження. Зауважимо, що в цій картині особливо посилюється роль оркестру як в тематичному так і суто музичному наповненні. Щодо тематизму, то в оркестровій партії прослідковуємо проведення ряду лейтмотивів. В музичному плані відзначаємо посилення фактури хроматичними пасажами, домінування імпровізаційності та хиткості ритмічного малюнка. Таке нашарування ламаної мелодичної лінії та хроматичних фігураційних пасажів призводить до породження гостро-дисонуючої вертикалі. Збуджено-бурхливу

оркестрову партію композитор урівноважує хором компонентом, який, подібно як і в третій картині, є однією з головних складових розгорнутого, драматичного дійства. Тут основним засобом музичного розвитку залишаються поліфонічні прийоми. У сьомій картині оригінально виглядає початковий епізод початку. У ньому паралельно проводяться дві лінії: – мелодично розгорнена, з емоційними надривами партія Мирослави (яка перебуває у стані передчуття особистої біди) та лаконічні репліки хору, що коментує події, які розгортаються. Відбувається співставлення драми головної героїні та боротьба і зрештою перемога українського народу. Композитор демонструє співставлення індивідуального та колективного, а також досягає рівноправності трьох драматургічних компонентів опери – оркестру, соліста та хору. Загальна драма, експресія розвитку подій підводить до емоційно насиченої та музично навантаженої загальної кульмінації, яку композитор будує як окремий структурний епізод. Видозміни оркестрової фактури (хроматичні пасажі замінюються витриманим рухом восьмими, в основі яких тріольний рух, що імітує звучання дзвонів), зміна характеру виконання (*grandioso e trionfante, pesante e marcato*), динамічне наростання створюють тло, на якому з грандіозним розмахом звучать довгоочікувані слова хору «Наша перемога! Слава!». Поліфонічність, створена за рахунок імітаційних накладань хорових партій, їх унісонне проведення, посилена гучність, методом залучення верхнього теситурного діапазону відтворюють грандіозну, масову сцену. Гостроти та експресивності звучанню протягом усієї кульмінаційної зони надає ланцюговий вступ хорових партій у тритоновому співвідношенні. Навіть на останньому кульмінаційному акорді, який є апогеєм розвитку, в оркестровій партії звучать тріольні фігурації по звуках тритону.

Переможний фінал народної боротьби відтінений глибокою особистою драмою. Загибель Максима, його оплакування Мирославою, батьком є ще однією вагомою частиною наскрізної сцени. У цьому епізоді хору відведено переважно роль спостерігача, який при цьому є невід'ємною частиною

дійства, що відбувається. Остання фраза хору «Довічна слава й пам'ять», якою й завершується опера, звучить як своєрідний гімн-реквієм за усіма загиблими. На це вказують – унісонний виклад чоловічих голосів, рівномірний ритмічний поступ, мелодія речитативного типу (з інтонаційним, ритмічним, артикуляційним підкресленням ключових слів «пам'ять», «смерть»). Гостро-дисонуюча гармонія оркестрової партії, з вживанням акордів з розщепленими тонами, накладаючись на хор додає експресивності, посилюючи емоційно-психологічне напруження.

Отже, хор в третій та сьомій картинах набуває значення одного з головних компонентів у драматургії монументально розгорнутих оперних сцен. Хорові епізоди сприяють максимальній динамізації сюжетного розвитку, посилюючи експресивно-драматичний характер музичного викладу.

В українській і російській опері кінця XIX - початку XX століття, в яких присутня історична тематика, спостерігаємо нахил до зображення та співставлення двох ворогуючих таборів. Слід пригадати «Князя Ігоря» О. Бородіна чи «Тараса Бульбу» М. Лисенка. Демонстрацію культури іншого народу, стилізацію інтонаційного, ритмічного малюнку, насичення фактури та гармонії характерними фігураційними зворотами, вживання відповідних ладів та інші подібні засоби спостерігаємо і в опері «Золотий обруч» Б. Лятошинського. Композитор засобами музичної виразності, відтворює два паралельні світи - слов'янський та східний. Найяскравіше це виявляється у картині «Татарський табір», в якій одне з чільних місць відведено ролі хору. У наскрізній сцені він виконує роль прославлення Чінгісхана та його нащадків. Намагаючись тонко відтворити східну атмосферу, композитор наповнює хорові партії філігранними інтонаційними розспівами, мелізматичними прикрасами, оздоблює вокальні лінії вишуканим, примхливим ритмічним малюнком. Свідченням цього є два хори – «Од Уралу до Карпатів перемоги шлях» та «Слава! Слава Чінгісхану!».

Дослідивши значення хору в опері, зазначимо, що історичне підґрунтя опери створює багатий фон для різнобічного розкриття образу народу. Хор як його відображення займає одне з провідних місць серед персонажів у драматургічно-сценічній будові твору. Проведений аналіз дав змогу виявити три основні плани, в яких найповніше розкривається образ народу. Паралельно з тим виявити і характерні ознаки музичної мови та драматургічного навантаження кожного з них.

Перший план – жанрово-побутовий. Його прикладом слугують два хори з першої картини. Просвітлений ліричний та запальний танцювальний хори відтворюють мальовничу картину українського побуту. Для максимального відтворення колориту народної пісенності композитор звертається до використання *архаїчних мовних форм* (термін М. Новакович). Про це свідчить мелодія народнопісенного складу, куплетно-варіаційна форма, підголосково-імітаційна поліфонія, гармонізація паралельними квінтами. При зверненні до міфологізму Лятошинський розкриває один з його різновидів, що окреслюється М. Новакович як візіонеризм. Також зазначимо, що світлі народно-побутові сцени на початку опери вносять образно-емоційний контраст до майбутніх, драматичних подій.

Другий план – героїко-драматичний, який розкривається в третій і сьомій картинах опери. Саме в них хор стає активною і головною дійовою особою дійства, що відбувається. Поділ на окремі групи (два чоловічі і один жіночий хор) надає йому враження більшої монументальності та масовості. Водночас, окремі діалогічні репліки демонструють тенденцію до персоніфікації та виділення конкретного індивіда з хорової маси. Основою цих хорів є теми героїко-драматичного характеру. Саме у них простежується симфонічний метод мислення, притаманний мово-стилю композитора. Б. Лятошинський активно застосовує різноманітні поліфонічні прийоми (імітації, секвенції, стрети, тощо), послуговується принципом наскрізного розвитку, сповідує драматично-експресивний тип характеру розгортання дійства. Поряд з тим темам притаманні лаконізм побудови фраз, мелодія



речитативного складу, ускладнена гармонічна мова (з використанням гостродисонуючої вертикалі), чіткої рівномірно-витриманої ритміки.

Третім планом є відтворення образної сфери. Упродовж опери Б. Лятошинський демонструє світ культури двох народів. У визначених картинах багатим арсеналом різноманітних засобів музичної виразності хорові епізоди представляють культурні та звичаєві традиції кожного з них. Це відбувається завдяки інтонаційній, ритмічній, фактурній, гармонічній конкретності вокальних ліній хорових партій. Створення образу східного табору відбувається завдяки імпровізаційному характеру мелодики вокальної лінії, примхливій ритміці, використанню характерних альтерованих ступенів східних ладів.

Таким чином, у героїко-епічній народній музичній драмі «Золотий обруч» хор стає повноцінним компонентом драматургічної побудови твору.

Надалі у середині ХХ століття (1951 р.) цю лінію продовжує опера «Богдан Хмельницький» К. Данькевича. Як і у попередньо проаналізованих композиціях у К. Данькевича також простежуємо активне використання образу народу у драматургії музичної композиції. Відтак, хоровий компонент, поряд із образом Богдана Хмельницького, відіграє одне з провідних та ключових значень у композиційній будові опери загалом.

Продовжуючи традиції творців історичної народної музичної драми К. Данькевич «немов устами народної маси оцінює події. Тому саме народ стоїть в центрі дії» [8, с. 271]. Образ народу стає вузловим моментом сюжетного розгортання, – «боротьба народу зі шляхтою за незалежність – втілена за рахунок хорового чинника й розкривається у сценах-зіткненнях антагоністичних сил, за допомогою протиставлення інтонаційних сфер української і польської музики, лейтмотивної системи» [24, с. 206].

Багатогранність народу розкривається у різних образних сферах, що відповідно впливає і на музичне оформлення кожної з груп. Так, протиставлення культур двох народів відбувається на рівні жанрового співставлення. Для показу характеристики української культури композитор

звертається до народнопісенних жанрів, зокрема, козацьких, старовинних пісень. Використані оригінальні мелодії народних пісень композитор майстерно огортає відповідними засобами музичної виразності, що оригінально підкреслює їх ідейний зміст. Зразком може слугувати хор з першої картини «Ой не радійте, панове-магнати», де «енергійна, карбована мелодика і вольовий ритм, правдиво відображають обурення волелюбних синів народу» [8, с. 272]. Не менш яскравим прикладом може бути хор із другої картини I дії «Розлилися круті бережечки». Використання чоловічого складу, «куплетно-варіаційна форма, понижений VII щабель, рух паралельними квінтами, закличні вигуки та унісонні заспіви демонструють розуміння композитором засад гуртового народного співу» [24, с. 209].

У п'ятій картині народні пісні «Гей, нумо хлопці до зброї», а також «Гей, не дивуйте, добрії люди» стали вираженням героїзму, відваги, мужності українського народу. Дух перемоги цього разу, передається через образ народної пісні.

Паралельно з оригінальними народними пісенними зразками композитор використовує також оригінальні авторські мелодії. Попри те, виразна пісенна основа, використання характерних інтонаційних зворотів, засобів гармонізації і виклад форми побудови наближують їх до народно-пісенних джерел. Зразком такого перетворення є хор з першої картини «Чорний крук у полі кряче». Ламентозні інтонації, за рахунок секундових інтонацій з подальшим низхідним рухом, що підсилені пунктирним ритмом, символічне використання жіночого складу викликають асоціації жанрів плачу.

Окрім показу різних груп українського народу К. Данькевич через хорові номери показав також думки та настрої польського стану. Як у М. Лисенка і Б. Лятошинського, польський стан відтворюється завдяки характерним інтонаційно-мовним комплексам. В даному випадку жанром хоралу у виконанні жіночого хору з другої картини, або ж ритмів полонезу, що з'являється в арії Богдана з третьої картини. У такий спосіб композитор

прагнув досягнути певного балансу при презентації протилежних сторін із одночасним загостренням конфліктної складової.

Образ народу, безперечно, в драматургічній будові композиції займає позицію активного учасника сюжетного розгортання, про що свідчить і те, що хоровий компонент використовується майже в усіх картинах опери, а у вузлових моментах дії концентрує на собі згусток психоемоційного наростання. Однак, окрім такої дійової позиції, в деяких епізодах хор представлений жанровими сценами, які додають колориту до змалювання традицій українського побуту. Таким прикладом можемо назвати сцену козаків за участю дяка Гаврила. Основу його партії складає українська народна пісня жартівливого характеру «Як засяду, браття, коло чари», що передає піднесений дух козацтва. Також назвемо жіночий хор з цієї ж дії, де звучить «після трагічної смерті Варвари, нагадуючи молитву-відспівування» [24, с. 210].

Одним з важливих моментів розвитку тематичного матеріалу опери стає принцип симфонізації. Продовжуючи традиції Б. Лятошинського, К. Данькевич широко користується системою лейтмотивів. Це, безперечно, стосується і хорового компоненту. Белік-Золотарьова, провівши детальний аналіз опери з позиції хорової драматургії, відзначає два типи лейттем, де «одні є такими, що пронизують всю оперу, другі – діють упродовж однієї сцени, але в її межах набувають важливого змістовного значення» [24, с. 210]. Дослідниця в першому випадку називає народну пісню, у виконанні хору «Ой, не радійте, панове -магнати», що проводиться у фіналі першої картини, а згодом з'являється у другій картині і звучить вже з уст кобзарів. Зразком лейттеми другого типу дослідниця називає приклад використання пісні «Гомін, гомін по діброві» з третьої картини I дії.

Отже, героїко-епічна опера «Богдан Хмельницький» щедро оздоблена хоровим компонентом, який із надзвичайною яскравістю та значним масштабом супроводжує сюжетний перебіг. Саме він часто перебирає на себе роль головного героя, який цілком промовисто визначає напрям руху

подальшої драматургії. Водночас сюжетна канва передбачає показ народу, його проблем, прагнень та бажань щоразу в інших ситуаціях. Звідси спостерігаємо явище постійного еволюціонування образу народу шляхом зміни загальної ментальності, тобто відбувається відхід від стражденного образу у керунку поступового вкорінення та утвердження думки про існування власної гідності, величі та сили. Таким чином, К. Данькевич у середині ХХ століття, продовжуючи традиції своїх попередників, звертається до героїко-патріотичної тематики, однак через хорівий компонент надає образу народу самостійного значення, вводячи його у ранг самостійного дійового персонажу.

Природно, що в українських операх, пов'язаних із історичним минулим, хору надається одне з домінуючих значень у драматургічній будові композиції, виводячи його в ранг самостійної дійової особи. Паралельно до цього формуються ще декілька наскрізних ліній сюжетів, до яких звертаються українські композитори протягом ХХ століття. Попри усю відкритість до новацій (в плані сюжетів, засобів музичної виразності) в опері (зокрема починаючи з 30-х років) простежується певний зв'язок на ментальному рівні з українськими традиціями. В залежності від жанрових площин композицій виникають паралелі до глибинного типу відображення національного характеру.

Серед них вирізняємо коло сюжетів, що вписуються в естетику *селянсько-хліборобського* національного типу. Це опери, створені у 30-х роках, опери соціально-психологічного спрямування. Таку тенденцію простежуємо у М. Вериківського в опері «Наймичка» (1943 р.), «Сотник» (1938 р.), Ю. Мейтуса в «Украденому щасті» (1959 р.), В. Кирейка у опері «В неділю рано зілля копала» (1965 р.) та ін. Основою для таких опер слугують зразки української літературної класики, зокрема, звернення до поезії Т. Шевченка, І. Франка, О. Кобилянської. В центрі цих композицій закладені гостропсихологічні драми, які спровоковані соціальною нерівністю, осудженням суспільства, підступництвом та зраченістю близьких. Біль,

страждання, психологічні надриви стають основою драматургії сюжетного розгортання. Відтак, одним з основних завдань цього жанру стає демонстрація внутрішнього світу центральних персонажів. Однак, їх особисті трагедії демонструються композиторами не як виокремлені із суспільства певні історії чи події, а головним чином, в контексті або на фоні народного життя. Відтворення ліній життя та долі центральних персонажів тонко переплітаються із жанровими сценами, що надають колориту образній сфері, та слугують інструментом емоційного впливу. Так, в «Наймичці» М. Вериківського таким яскраво-емоційним епізодом виглядає сцена весілля Ганни і Марка з четвертої картини. Драма Ганни, її гострий біль душевних переживань показані на фоні світлої обрядової сцени. На початку жіночі та чоловічі репліки покликані відтворити традиційні елементи звернення до молодого, його привітання. Весь весільний обряд композитор розкриває шляхом залучення оригінальної народної пісні, яка отримує характерне для фольклору музичне обрамлення. Це безпосередньо стосується вживання куплетної форми, гомофонно-гармонічного типу викладу, подекуди лише унісонних заспівів або ж повних проведень. Просвітлений, святковий настрій весільного дійства різко переривають емоційно схвильовані репліки Ганни «Та як я буду на твоїм весіллі». Підвищена емоційна стривоженість відтворюється завдяки мелодично-виразній, з елементами декламаційності, мелодичній лінії головної героїні. У драматургії сцени відбувається гостре співставлення двох емоційних сфер: свята, радощів, що передається хоромим компонентом, та гіркою розпачу знедаленої матері.

Внутрішній емоційний стан головної героїні також тонко відтворює поява пісні «Ой зійшов, зійшов...». Жіночий склад з тугою та жалістю передає весь трепіт душевного болю, що накопичився протягом усіх років мовчання у душі Ганни. Надалі перетворюючись на фон, пісня (про що свідчать репліки Трохима, Марка) стає символом страждань героїні. Раптова поява дівчат продовжує весільний звичай, відтворюючи картину народних гулянь.

Таким чином, хорова сцена демонструє яскравий колорит народних звичаїв та виконує функцію потужного інструмента у відтворенні психологічного загострення внутрішнього стану головної героїні, яка відповідно призводить до кульмінаційної вершини.

Окрім розгорнутої жанрової сцени, в опері також присутні окремі хорові вкраплення. Їх поява має символічне значення. Так, опера починається чоловічим хором, що виконує пісню «Ой, чумаче, чумаче». Той самий хор на тому ж тематичному матеріалі звучить і в п'ятій картині. Як зазначає Л. Архімович, «ці хори створюють своєрідну смислову і тематичну арку, перекинуту через весь твір і немовби виявляють філософський підтекст розповіді: мовляв, роки спливають, люди народжуються і вмирають, а життя – яким було, тяжким і злиденним, таким і залишилося в цьому жорстокому і несправедливому світі...» [8, с. 116]. Прикладом такого ж значення може бути поява в кінці четвертої картини хору прочан. У цьому фрагменті унісонний виклад чоловічих та жіночих голосів, переважний низхідний рух мелодичної лінії створюють настрій глибокої туги та відчаю, водночас відтворюючи душевний біль головної героїні.

У другій картині жіночі хори, зокрема «Ой, яром мати» та інші, з одного боку своїм споглядальним характером символізуютьплинність часу. З іншого – вперше в опері розкривається принцип психологічного співставлення, – безтурботність, лірична елегійність дівчат протиставляються емоційним переживанням Ганни. Відтак, внутрішні переживання героїні постають глибшими та гострішими.

В опері «Украдене щастя» Ю. Мейтуса образ народу не лише виконує як і в попередній опері, подібну функційно-тематичну роль, але й стає одним із активних дійових персонажів опери. Трикутник взаємин Михайла, Анни та Миколи завжди дотикається до четвертої грані, роль якої виконує громада. У кожного своя правда і саме вона щоразу кидає виклик суспільству. Кожен з головних персонажів, прагнучи отримати довгоочікуване щастя, проходить умовну подвійну боротьбу. Перша з них виявляється у боротьбі із власною

совістю, моральними обов'язками, сумнівами, зрештою слабодухістю. Кожен з них вибирає свій шлях у подоланні створеного конфлікту, приймаючи певне рішення у даній ситуації. З іншого боку, внутрішній конфлікт, що панує у душах героїв, підсилюється, а зрештою стикається із зовнішньою реальністю. Саме суспільство, громада, яка виступає у ролі морального судді, виносить свій вердикт. Таким чином, гостро-психологічна драма трьох нещасних розкривається у тісному зв'язку із оточенням. В цьому виявляються окремі ознаки української ментальності, в якій глибоко переплітаються індивідуальне та колективне. Саме завдяки такому перетину розкривається повнота закладеної площини ідейного втілення. Також зазначимо, що тема любовного трикутника є досить поширеною тематикою в західноєвропейській оперній традиції, однак, саме національна закоріненість українських традицій надає йому рис винятковості та оригінальності. Побут, звичаї українського народу не лише вносять колористичні елементи, слугуючи тлом розгортання психологічної драми, а й виступають цементувальним зерном усієї драматургії. Тому, хоровий компонент при відтворенні атмосфери українського побуту набуває активної ролі у розгортанні сюжетної дії. Він, поряд із центральними дійовими особами, розкриває підняті композитором та лібретистом основні теми, пов'язані в одному випадку із соціальною сферою, в іншому, – із психологічним аспектом. Розкриті в опері теми солдатчини, соціальної нерівності стають основою наростаючого драматичного конфлікту, через який червоною лінією проходять теми кохання, зради, життєвого вибору, покірності долі. І саме хор, як колективний персонаж, символізуючи думку громадськості, вносить свої акценти у розкриття зазначених тем.

Сам початок першої картини обрамлений у тужливі тони. Хор «Ой там за горою», яким розпочинається дія, на перший погляд розкриває побутові проблеми взаємин подружжя. Однак, у ньому закладена набагато глибша тема про долю багатьох жінок, супроти їхньої волі відданих за нелюба. За

цією тужливою історією вимальовується образ самої Анни, її власний душевний біль.

Тематичний матеріал хору побудований на народнопісенних інтонаціях у типовому фольклорному ключі. Свідченням цього стає терцієвий виклад жіночих, чоловічих голосів, застосування прийомів унісонного викладу, що особливо вживаним є у кінці фраз, плагальність гармоній (із застосуванням VII натурального ступеня). Використання традиційної куплетної форми супроводжується вживанням прийомів варіантності. Так, кожен з трьох куплетів отримує нове фактурно-теситурне трактування початкової мелодії. Після чергування жіночого (перший куплет) та чоловічого (другий куплет) хорів особливо цікавим у музичному викладі виглядає третій куплет, де завдяки імітаційно-канонічним елементам відбувається накладання не лише тематичного матеріалу, але й органічне злиття усіх голосів.

Наступна поява Насті, Анни їхні лаконічні репліки, що переплітаються з відповідями дівчат, надають сцені наскрізного розвитку. Подальше виконання тієї ж мелодії цього разу відтворює традиційний український обряд, пов'язаний із вишиванням зимовими вечорами, тим самим підкреслюючи автентичність середовища, в якому відбувається драма. Початкова жалісна мелодія отримує майстерне композиторське оздоблення. Свідченням чого стають цікаві фактурні (тема проводиться у партії альту, а крайні голоси на морморандо створюють фон, або ж поліфонічно-імітаційні елементи) та тонально-гармонічні (різкі тональні зсуви між куплетами з *e* в *cis moll*, або ж вживання при гармонізації гострих дисонуючих акордів (Зм. VII7)).

Подальший розвиток сцени покликаний відтворити народно-побутовий колорит. Її основу складають репліки окремих груп хору та солістів. Динамічне наростання, таким чином, створює ефект жвавого діалогу, сповненого реалістичності та видовищності. Особливої терпкості звучанню надають цікаві ладогармонічні фарби. Зокрема, модуляції в однойменну тональність (з *e moll* в *E dur*), відхилення або ж неочікуване вживання (з їх



ритмічним підкресленням) раптових гармоній (в G dur зупинка на тризвучі B dur). Водночас, така жвава, сповнена завзяття живописна сценка вперше в опері виконує роль психологічного контрасту. Веселощі, що панують у громаді, протиставляються реплікам Анни, душа якої сповнена глибокої туги та печалі.

Лінія психологічного загострення продовжується і в II дії. Зазначимо, що досить часто ця дія виконує роль ліричного центру. У ній розкриваються внутрішні переживання головних героїв, звідси тяжіння до камерності. У Ю. Мейтуса середина опери, завдяки присутності образу народу протягом майже всієї дії, навпаки набуває рис масштабності та розгорнутості. Уся дія будується на чергуванні епізодів різних за характером та настроєм. Окремі діалоги, репліки дійових осіб сприяють більшій наскрізності у розгортанні. Зазначимо, що окрім головних героїв та образу народу композитор вводить в дію так звані «персоніфіковані» образи. Лисенкова традиція виокремлення з народної маси індивідів та надання їм самостійного тематичного матеріалу, отримує широке втілення. Образи жінок-пліткаррок, парубка відіграють у перебігу дії важливу драматургічну роль. Будучи колоритними народними персонажами, вони висловлюють думку громади. Тріо жінок вже на початку дії створює ефект психологічного загострення та тиску. Короткі, лаконічні фрази, в основі яких хвилеподібний рух у невеликому діапазоні або ж речитативні виголошення, підкреслені акцентами, швидким темпом, прозорим піцикатним супроводом, різкими тональними співставленнями (*d – es moll*) відтворюють ефект шепотіння, висміювання. Таким чином, розкривається образ жінок-пліткаррок, які присутні в громаді кожного села. І саме вони слугують устами всього народу, засуджуючи поведінку Анни. У такий спосіб створюється психологічна «контр-дія». Емоційно насичений сюжетний розвиток раптово перериває закулісне звучання чоловічого хору «Гей, зійди, зійди». Акапельний виклад, почергове проведення партій, розмірений темп, використання розлогих інтервальних ходів (з їх подальшим заповненням) відтворюють картину особливої пейзажності. Таке

відсторонення від безпосереднього сюжетного перебігу дії емоційно відтіняє драматизм назріваючого конфлікту. Цікаво підкреслити, що завдяки використанню фактурного збагачення (приєднання інших голосів, видозміні тематичного матеріалу) композитору вдається досягти ефекту зримого наближення громади. Цей хор сам по собі являє собою розгорнену народно-побутову сцену, зі своєю структурною логікою побудови. Так, чоловічому хору протиставляється розділ, який починається відповідями дівчат «Ой рада б зірка зійти». Фіналом слугує розділ «Ой ти, дівчино, дівчино». Інтонція висхідної кварта з подальшим її низхідним заповненням слугує основним тематизмом усієї наскрізної сцени. Така народнопісенна інтонація отримує цікаве сучасне наповнення за рахунок терпких гармонічних барв (наприклад вживання у кульмінаційній зоні паралельних квартсекстакордів). Також підкреслимо, що цей хор є єдиним витриманим у мажорних, світлих тонах, що, своєю чергою, ще більше контрастує із попереднім та подальшим розвитком.

Яскраво емоційним моментом сцени є поява Анни та Гурмана. На фоні народних гулянь, фактично, відбувається психологічний та моральний перелом у свідомості головної героїні. У цьому фрагменті Анна проходить шлях від сором'язливої, внутрішньо покірної чоловікові жінки до стану відреченості, байдужості до чужої думки. Демонструючи своєю поведінкою нехтування думки народної громади, кидає виклик суспільству. Спільнота відразу гостро реагує різкими лаконічними вигуками. Підвищена теситура викладу, використання в окремих епізодах гостро-дисонуючої вертикалі (M53 із зб.4), максимальна динаміка (ff) демонструють засудження вчинку головної героїні.

Кульмінацією розгортання сцени стає хор «Любила я парубочки». Використаний жанр коломийки (про що свідчить вживання IV підвищеного ступеню, як наслідок оперування інтервалом зб.2, характерний ритмічній ритмоформулі) стає основою експресивного танцю. Поступове динамічне наростання, темпове пришвидшення покликане загострити драматизм

розвитку, посилити емоційне нагнітання, внаслідок чого народнопісенний танець отримує значення психологічного контрасту.

Потужний гостро-психологічний тиск з боку громади призводить до драматичної розв'язки у III дії. Страждання, біль, відчай, що панують в душі Миколи, протиставляються появі пісні у партії хору, що контрастує із відчуттям безвиході головного героя. Однак, окрім значення психологічного контрасту, хор перебирає на себе і роль пасивного учасника трагедії. Його короткі репліки підсилюють емоційне нагнітання покірного Миколи, доведеного до відчаю. Самі ці непрямі натяки слугують своєрідним поштовхом до активних фізичних дій. Надалі ж, коли в центрі спалахують драматичні події, хор переймає на себе роль коментатора подій. Його лаконічні репліки «він ще уб'є» імітаційно проводячись у різних партіях створюють ефект метушливості, певної суспільної паніки.

Особливо емоційним виглядає один із останніх епізодів. Драматична сцена загибелі жандарма, розпач Анни співставляються із початковою жартівливою піснею у хоровому викладі. На фоні народного гуляння емоційно напружено звучать репліки іншої групи селян «жандарм забитий!». Таке поєднання призводить до ефекту психологічного контрасту. Трагедія на тлі народних гулянь вносить в драматургію неабияке загострення, що підкреслюється акапельною формою викладу. Фраза у виконанні хору та персонажів з громади – «А чи я ж вина?..» завдяки збагаченню хроматизмами супроводу, нестійкості у ладо-тональному плані, зрештою неочікуваному вживанні при розв'язанні однойменної тоніки *as moll*, створює враження загальної стривоженості, розгубленості. Саме ця остання фраза у драматургії композиції стає виявом концепційного задуму композитора. Риторичне запитання, що лине з уст громади, підіймає набагато глибшу проблему, ніж видиму вину вбивства жандарма. За цією фразою приховується наскрізне запитання – «хто ж винен у нещасливій долі кожного з героїв?». Така розв'язка драми стає своєрідною філософською трикрапкою опери,

залишаючи за собою відкриті гостро-психологічні та соціальні проблеми, що присутні завжди у суспільстві.

Таким чином, жанр психологічної драми слугує в опері «Украдене щастя» Ю. Мейтуса виявом не лише внутрішніх переживань головних героїв, а головним чином, відображає колізії трагедій суспільного значення. Тісний зв'язок індивідуального та колективного, що виявляється через взаємодію солістів та хору, стає виявом традицій та виявів української ментальності. Підтвердженням чого є глибокий зв'язок з народними звичаями, традиціями, в основі яких - не лише окремі жанрові побутові замальовки, а головним чином, вияв внутрішньо високих принципів моральної поведінки. Відтак, поведінка головних героїв постійно кидає виклик суспільству. І саме через хоровий компонент у різних фрагментах сюжетного розгортання засуджуються вчинки, відбувається підбурювання до наступної дії, підсилюється психологічне загострення. Відтак, стаючи одним з важливих компонентів драматургії оперної композиції, хор отримує жанрово-побутове, символістичне, філософсько-узагальнене, драматично-контрастуюче, психологічно-емоційне значення. Усі окреслені значення, багатогранно переплітаючись, розкривають образ українського народу.

Отже, хоровий компонент стає однією з прикметних рис композицій даного жанру, однак його функційне навантаження в різних моментах сюжетного перебігу набуває різного тематичного значення. Тісний зв'язок індивіда та колективу простежується на рівні ментальності українського народу. Центральні персонажі акумулюють себе в тісному зв'язку із культурою та звичасвими традиціями власного народу. Тому в згаданих оперних зразках велике значення мають жанрові сцени. Підкреслимо, що їх роль полягає не лише у відтворенні атмосфери народного побуту, але вони є важливим драматургічним прийомом у створенні або підкресленні емоційного стану головних героїв.

### 3.3 Драматургічні версифікації хорового сегмента в українській опері другої половини ХХ століття.

Починаючи з 60-х років українська музична культура, у зв'язку з хрущовською відлигою, зазнала активного розвитку, плідно репрезентуючи себе на світовому рівні.

Провідні українські композитори, серед яких В. Губаренко, В. Сильвестров, Л. Дичко, М. Скорик, Є. Станкович, І. Карабиць, Л. Годзяцький, Л. Колодуб та ін., у своїй творчості зуміли поєднати традиції національної музики із провідними техніками європейського модернізму. В результаті свідомого уникнення традиційних форм відбулося жанрове переосмислення будови жанрів, зокрема, з'явилися такі поліжанрові моделі як симфонія-балет, хорова симфонія. Подібні перетворення спостерігаємо і в оперному жанрі, який за своєю суттю є «відкритою семіотичною системою, здатною взаємодіяти з іншими «мовами», у результаті чого він перетворюється на інтертекстуальну площину перетину різноманітних цитат, стильових та стилістичних запозичень, впливів, ремінісценцій тощо. Опера як багатомовна конструкція або текст, створений за законами знакової системи, при взаємодії з іншими знаковими системами починає функціонувати як генератор нових повідомлень і текстів» [17, с. 196].

В українській опері цього часу паралельно із зверненням композиторів до тематики українських та європейських митців, дедалі частіше зростає інтерес до українських народних текстів. Таке зацікавлення стає ще одним відгалуженням «селянсько-хліборобського» типу характеру національної культури, що виявляється у зверненні композиторів до давніх пластів минулого. Композитори намагаються розширити обрій оперного жанру шляхом «введення фольклорних сюжетів, текстів, мотивів, мелодій у тканину музичних творів» [20, с. 5]. Як наслідок з'являються яскраво колоритні композиції. Зокрема, фольк-опера «Коли цвіте папороть» Є. Станковича, фольк-опера «Ятранські ігри» І. Шамо, «Чумацький шлях» В. Зубицького, «Закарпатське весілля» В. Теличка, «Золотий камінь посієм» Г. Гаврилець,

«Золотослов» Л. Дичко та багато інших. Актуалізація давніх пластів української національної культури в другій половині ХХ століття має в своїй основі глибокий підсвідомий філософський зміст. Через відродження народних звичаїв, плекання національних традицій митці відкривають характер національної культури, що виражає автохтонну відмінність народу. Звернення до фольклорних джерел, відтворення давніх обрядових дійств, цитування оригінальних мелодій дозволяє проникнути в ментальність цілої нації та розкрити її. Ще наприкінці ХІХ ст. один із перших дослідників поняття психології народів німець В. Вундт зазначив, що «психологія народів повинна охоплювати ті психічні явища, які являють собою продукти спільного існування і взаємодії людей. [...]об'єктом психології народу (чи національної психології) будуть служити мова, міфи (із зачатками релігії) і звичаї (із зачатками моралі)» [38]. Саме названі чинники стають одними із складових національного характеру будь-якого народу. У своїй взаємодії вони формують унікальний набір національних ознак, які в подальшому стають домінуючими рисами ментальності народу. В українській культурі міфи та звичаї мають також особливо потужний вплив на виховання і світогляд не лише окремої особистості, але й цілої нації. «Основна соціокультурна лінія формування українського національного характеру пролягає від Трипільської доби, через Скіфську добу й епоху Київської Русі до Козаччини та періоду визвольних змагань» [206, с. 20]. Саме окреслені І. Федорченко періоди породжують невичерпні джерела усної народної творчості. Проте «разом із знищенням Української держави пропали цілі поклади скарбів українського фольклорного мистецтва і культури. Доступними для нас залишилися основні ідеї, а зокрема свідомість національної і духовної своєрідної окремішності нації» [223, с. 7]. І як далі продовжує дослідник «в час неволі, коли Україна опинилася під тиском інших культурних центрів, українська нація зберегла себе як свідомо, окрема від інших історіотворча одиниця, великою мірою завдяки своєму фольклорові» [223, с. 7].

Міфотворчість цікавила митців протягом усієї історії української культури. Особливий інтерес та зацікавленість архаїчними темами, міфами та звичаями з'являється у композиторів в ХХ столітті, починаючи з 60-х років і фактично до сьогодні, породжуючи та розвиваючи напрям неофольклоризму. Саме через введення фольклору в один із наймасштабніших жанрів музичної драматургії – в оперу, відбувається своєрідна діалогізація традицій минулого і сучасного. Композитори дедалі частіше зацікавлюючись пластами найдавніших прошарків української культури, дотримуються архаїко-міфологічної гіпотези, застосовують усі новації із поверненням до «фольклорно-язичницьких форм магічно-художнього мислення і знаходять тотожність символічної образності, ладового інтонування, ритму, музичного інструментарію» [184, с. 175].

Особливо прикметною тенденцією цих опер є збільшення драматургічної ваги хорового компоненту. Саме хор, ідентифікуючись з образом народу, стає провідною та головною дійовою особою усього сценічного дійства. Він стає, водночас, і активним центральним персонажем, і фоном, і коментатором дії, що відбувається. Така тенденція призводить до появи нового для українського мистецтва жанру, – хорової опери. Симбіоз фольклору та хорового співу, демонструючи найбільш органічний зв'язок, розкриває глибинні риси української ментальності.

Серед українських композиторів, що активно репрезентують даний напрям, яскравою та багатогранною сторінкою не лише українського, а загалом без перебільшення й світового мистецтва є творчий доробок Лесі Дичко. Авторка звертається до широкого кола жанрів, зпоміж яких чи не найбільша увага привернута до вокальних. Її новаторські думки знайшли своє відображення через експериментаторське компонування автентичних фольклорних джерел із сучасними техніками письма. Природнім виглядає звернення Лесі Дичко до оперного жанру, адже через нього композиторка якнайглибше розкрила українську національну ідентичність. Традиційно за рідким виключенням невід'ємною складовою опери є хор. В силу того, що

хоровий спів ще здавна щільно вплетений в український фольклор, він, як найпоширеніший елемент народних дійств та обрядів, справедливо вважається науковцями глибоко закарбованим у національній ментальності. Назвемо ряд творів, у яких авторка в оригінальний спосіб застосовує хор. Це хорова поема «Лебеді материнства», симфонія для хору «Вітер революції», опери «Різдвяне дійство» та «Золотослов». Об'єднувальною прикметою вищеназваних композицій є те, що вони виконуються без інструментального супроводу – а *caprella* та опираються на національний ґрунт. Однак найбільш показовим твором у плані презентації українських звичаїв та традицій є хорова опера «Золотослов», створена 1992 року (друга редакція 2003 р.).

У зв'язку із відсутністю оркестрового супроводу, який мав би супроводжувати протікання сюжету та додавати звучанню різноманітних фарб, усі драматургічні функції цілком надані хоровим партіям. Новаторство Лесі Дичко також полягає у введенні одночасного звучання двох хорів, задля загострення драматургії. Звідси поява складного виразового комплексу у хорових партіях, спрямованого на забезпечення повноцінного розвитку дійства. Композиторка активно користується симфонічним типом розвитку, що відображається у монументальності (характерній епічним операм), наявності окремих розділів, частин, складній системі лейтмотивів. У той же час в опері спостерігаємо номерну структуру викладу матеріалу, характерну для сюїтних побудов. «На відміну від традиційної західноєвропейської опери тут відсутні послідовний розвиток сюжету та причинно-наслідкові зв'язки між подіями. Головною драматургічною ідеєю стає творення обрядового дійства як відображення сутності стародавніх вірувань слов'ян, відображення стародавніх ритуалів крізь призму сучасного світу» [168, с. 111].

Для посилення ефекту глибокої архаїчності звучання хору авторка послуговується давніми ладами та мовою, що побутувала у стародавні часи. Автентичність звучання хорів також досягається варіантним та варіаційним типами мелодичного розвитку, закличними інтонаціями, рефреном із характерним ритмічним малюнком. Попри використання традиційно



усталених засобів музичної виразності, в опері активно та досить розгорнуто представлені сучасні композиторські техніки. Через їх поєднання авторка намагається прокласти арку між старовиною та сьогоденням. Спираючись на аналіз, проведений Н. Белік-Золотарьовою та Н. Гречухою, відзначимо, що форма твору демонструє новації з погляду розширення жанрової структури. Вона впливає безпосередньо з самого дійства, в основі якого, репрезентуються традиції та звичаї українського народу, співставляючи при цьому дві образні сфери, що виявляються прототипом двох опозицій «світу людей – іншого світу». Так, ««Світ людей» репрезентований в сценах весільного обряду (II, IV ч.), і має такі музично-стильові ознаки: використання сольного або ансамблевого співу, вокальних тембрів, народно-пісенних інтонацій, мінорної ладової сфери. «Інший світ» розкривається через міфологічну образність (Всесвіт, Дажбог, Ладо), що символізує сакральний простір. Міфологічні образи становлять інтонаційно близьку групу, об'єднану лейтінтонацією, лейттональністю, музично-інструментальними звучаннями, ритмоформулами, специфічними темпами, мажорною ладовою сферою» [51, с. 16].

Таким чином, в опері «Золотослов» Лесі Дичко майстерно поєднані дві епохи: стародавній світ та сучасність. Залучення широкого кола виразових засобів (архаїчні лади, старовинна мова, сучасні прийоми композиторської техніки), спосіб викладу (головна дійова особа – хор) покликані глибоко занурити слухача у архаїчну епоху, без розриву із сьогоденням. Саме використання хору без оркестрового супроводу, багатий арсенал композиторських рішень робить музичний виклад зрозумілим та близьким для пересічного українця на ментальному рівні. На нашу думку найважливіше значення опери полягає в пробудженні інтересу до багатого традиціями минулого з метою усвідомлення важливості національної пам'яті та розуміння його місця у світовому мистецькому просторі.

Опера «Золотослов» та ряд інших українських опер окреслили феномен цього жанру, який протягом XX століття стверджувався під знаком майже

повсякчасної взаємодії академічного європейського типу композиторських практик із мовно-інтонаційними та жанровими устоями, характерними для українського фольклору. У бурхливому еволюційному потоці складного історичного процесу автори вітчизняних опер дедалі більше вдавалися до сміливого творчого експериментаторства. В результаті, на розсуд світовій спільноті репрезентовано доволі широкий ряд високохудожніх творів, побудованих на яскравому національному ґрунті, у яких знаходять втілення оригінальні музичні техніки, ідеї. До числа таких музичних композицій належить і фольк-опера Є. Станковича «Цвіт папороті».

Найбільшим носієм фольклорного начала в опері є хор, який покликаний у повній мірі відтворити внутрішню сутність авторського бачення щодо розуміння важливості та місця автентичної національно закоренілої музики. Композитор неухильно дотримується автохтонності шляхом збереження у вокальних партіях народної манери виконання. Зауважимо, що окрім самої манери виконання композитор тонко підходить до опрацювання і самого тематичного матеріалу. Відтак, «композитор застосовує метод збереження первісної чистоти фольклорного наспіву із подальшим зануренням його у складно організовану темброво-сонорну симфонічну тканину, але за умов непорушності ладотональної та ритмо-мелодичної функційності пісенної теми» [195, с. 9].

Головним принципом для застосування хору є принцип розкриття ним автентичного багатства народних інтонацій, ладів тощо. Із одночасним доведенням думки про необхідність ствердження народної пісні як вагомого носія генетичного коду української нації Є. Станкович намагається акцентувати увагу і на тому, що фольклор зі своїм багатством зображальних елементів та засобів у плані художньої вартості є сумірним із сучасним світовим академічним мистецтвом. Крім вищезазначеного наголосимо, що саме народу, котрий яскраво представлений у хорових партіях, належить функція показу усього розмаїття та художньої довершеності типового старовинного обряду. Зокрема II дія, в якій представлені традиції

вшанування одного із найдавніших свят, відкриває слухачеві «давню архаїку, язичницьку розкутість емоцій, словесно-мелодичну красу і лірично-чуттєві насиченість купальських дійств» [195, с. 13].

Також Є. Станкович наголошує на нелінійному, спонтанному характері викладу музичного матеріалу всередині номерів. Через це відбувається глибше занурення в атмосферу народного дійства, яке в результаті вражає множинністю вислову української естетики. У такий спосіб вбачаємо ще й прагнення композитора до глибинної картинної зображальності. Це, своєю чергою, породжує явище, окреслене Р. Станкович-Спольською як «поліфонія вулиці», в якому відбувається «перенесення закономірностей реального множинно-гуртового побутування народної пісні на рівень структурної організації хорової множинно-компонентної звукової тканини». Такі моменти прослідковуємо в I та III діях, що розкривають через епічні жанри (думи, історичні пісні) давнє минуле України. Зокрема в основі III дії використано «дві широковідомі від давніх часів історичні пісні – «Дума про Байду» і «Ой Морозе, Морозенку», в змісті яких відбилися героїчні епохальні події періоду визвольної боротьби в Україні» [195, с. 14].

Є. Станкович у «Цвіті папороті» активно використовує поліпластовість як спосіб викладу на усіх рівнях організації театрального дійства – від вираження в музичному плані до драматургії в цілому. Прикладом поліпластовості в музиці слугує закладений композитором метод поєднання символістичної фольклорної манери викладу у хорових партіях із широким арсеналом авангардних засобів, що активно використані в оркестрі. Попри те, хор демонструє неабияку гнучкість через застосування поліфонічних прийомів та симфонізацію викладу. Наявність цих потужних інструментів та їх новаторське вираження ще раз доводять думку про спрямування задуму Є. Станковича в бік перетворення національного фольклору у професійне сучасне мистецтво.

Таким чином, опери «Золотослов» Л. Дичко, «Цвіт папороті» Є. Станковича та інші опери, що тісно пов'язані з народною тематикою,

починаючи з 60-х років ХХ століття і до сьогодні, засвідчують новаторський підхід щодо привнесення національних фольклорних традицій у сформований європейський жанр. Специфіка такого підходу виявила новаторські рішення майже в усіх складових оперно-театральної вистави. На рівні сюжетів спостерігаємо глибоке проникнення у традиційну народно-обрядову сферу, де головний акцент відводиться найдавнішим прошаркам національного минулого. Свідченням чого є особлива зацікавленість язичницькими традиціями, віруваннями, календарно-обрядовими циклами, епічними творами (думами). Відповідно, сюжет, в центрі якого відтворення давніх звичаїв, обрядів, спонукає до перегляду моделі побудови драматургії оперного жанру. Вперше в історії української опери образ народу стає провідною та ключовою фігурою усього сюжетного та драматургічного розгортання. Демонструючи багатство українських звичаїв та обрядів, саме він розкриває слухачеві генетичну пам'ять давніх поколінь. Відтак, хор у цих операх акумулює у собі усі драматургічні функції, що зустрічалися у оперних зразках інших жанрів української опери. У згаданих операх фактично досягає кульмінаційної вершини тенденція до укрупнення ваги хорового компоненту, його зображення як повноцінної, самодостатньої дійової особи протягом усього сценічного розгортання. Слід зазначити, що окремі солісти є зразком не окремих індивідуалізованих сюжетних ліній, а прикладом узагальненої персоніфікації народних образів (козак, козачка та ін.).

Зростання драматургічної функції хору призводить також і до видозміни всередині самого жанру опери, що дедалі частіше поєднує у собі й інші жанрові різновиди. Відтак, оперу Л. Дичко часто окреслюють як ««хорове дійство», з відтворенням поетики прадавніх містично-ритуальних дій і побутової родинної звичаєвості» [165, с. 7], або ж вбачають риси жанрового прототипу ораторії [168, с. 114]. Такі жанрові трансформації, своєю чергою, виявляються суголосними поліжанровим пошукам композиторів ХХ століття.

З точки зору безпосередньо тематичного наповнення відзначимо, що музична мова опер відповідає надбанням напряму неофольклоризму. Користуючись інтонаціями, зворотами народнопісенного матеріалу, досить часто, не вдаючись до прямого цитування, композитори демонструють оригінальний синтез фольклору та здобутків оригінальних технік ХХ століття. Це призводить до появи явищ поліпластовості, симфонізму як методу розвитку не лише оркестрового, але й насамперед хорового тематичного матеріалу («Золотослов» Л. Дичко, «Цвіт папороті Є. Станкович»).

Через неофольклоризм відбувається відродження не лише образної сфери, тематичного матеріалу прадавніх поколінь, але й насамперед стверджується дух ментальності цілого народу. Через обряди, пісню, хоровий спів вибудовується певна умовна арка пам'яті генетичного коду української нації. Водночас, драматургічне та музично-тематичне насичення хорового компоненту як універсального виконавського персонажа, демонструє новий рівень розвитку хорового мистецтва, який призводить до появи оригінального, а в окремих випадках і унікального явища української та європейської культури – хорової опери.

Ще одним неординарним, знаковим для української культури твором стала опера І. Карабиця «Київські фрески». Оскільки у цій композиції поєднаний ряд різних за жанрами видів мистецтва (зокрема хор, балет, театр, мультимедійний супровід), твір демонструє, згідно із задумом автора, яскраву полістилістичність. За висловом А. Терещенко, «жанрові витoki «Київських фресок» синтезують ознаки ораторії і опери, драматичного і літературного театру, народного дійства і хореографічної вистави. Грандіозний, масштабний задум, складна образність лібрето утруднюють суто музичне вирішення твору і призводять до залучення самостійного поетичного ряду, що об'єднує партію Читця, сольні, ансамблеві й хорові декламаційно-розповідні епізоди» [201, с. 82].

Тематика опери охоплює значне коло образів, які спрямовані на звернення уваги слухача до духовної та культурної спадщини нації, її історичного поступу. Через образ прадавнього Києва автор передає атмосферу величі та яскравої самобутності, яка проектується не лише на місто, а й загалом на цілий народ. В силу складних політичних причин, за часів написання опери, головними ідеями стали усвідомлення права на існування української нації як окремої самобутньої одиниці та наголошення на потребі суспільних змін, які б спонукали до пробудження державотворчих настроїв.

Твір складається з дванадцяти частин, кожна з яких виконується *attacca*, взаємовідношення між якими представлено у вигляді контрастного чергування. Важливою об'єднувальною категорією твору є хронотоп, який простежується на двох виразових рівнях (літературному та музичному), що зображають як постійний еволюційний хід розвитку міста, так і циклічну перемінність форм організації суспільного буття. Розлоге та складне лібрето реалізоване в опері введенням багатьох синтетичних форм, за допомогою яких виконання опери можливе в оперному та концертному вигляді.

Автор представив головну ідею у вигляді «поліфонічного полотна історії Києва: народні дійства, купальське свято, весілля (перша - четверта фрески) А далі, як у калейдоскопі, «вогняне небо» — революція, нацистська окупація (на екрані хроніка Другої світової війни)» [15]. Самобутній колорит звучання втілений через «розгорнуту релігійно-національну символіку поетичних текстів, самого лібрето, та й музичного виразу, як і алюзії до первинних архетипів українського фольклору» [96, с. 153].

Поле творчого спрямування композитора охоплює прагнення до пошуку істини, розуміння історичних процесів та їх впливу на сучасне життя. Активним зосередженням на фольклорному матеріалі І. Карабиць демонструє власну потребу у розкритті багатьох складових категорій «національного»: естетики, духовності, традиційності, ментального архетипу тощо. Автор наголошував: «Мені хотілося у вокально-симфонічних фресках

про Київ створити образ столиці України не тільки в історично-хронологічному аспекті від сивої давнини до сучасності, щоб на сторінках цієї своєрідної музичної книги показати Людину як головну силу національно руху, дух і високі морально-етичні якості, джерела, які йдуть з глибин нашої духовності, історії» [171].

За задумом композитора, у зв'язку із перевагою фольклорного начала, хорові сцени в драматургії опери отримали найбільш значущу виражальницьку функцію. Охоплені жанри укладені у такі рамки: «у першій частині це переважно сфера обрядового і ліричного фольклору, багатоголосних панегіричних кантів, у другій – масової пісні, народного плачу, гімнічних хорів» [201, с. 82].

Таким чином, через гіперсинтетичність (вислів Л. Кияновської), що виявилася не лише у поєднанні різних жанрових площин, але зокрема й текстуальних діалогів (від давніх часів до сучасності) І. Карабицю вдалося розкрити духовний світ української нації. В зазначеній автором опері-ораторії хору надається одне з провідних і домінуючих значень у драматургії музичної композиції, тим самим, через культуру хорового співу, засвідчуючи генетичний зв'язок поколінь.

У 80-90-х роках ХХ століття спостерігається зростаючий інтерес композиторів до активного пошуку власної самоідентифікації. Теми, сюжети до яких звертаються митці, розкривають глибинну національну ментальність українського народу. Через образи-символи, сферу релігійного спрямування вбачаємо прагнення композиторів до відновлення духовного потенціалу національної свідомості. В оперному жанрі найбільш репрезентативними є камерна опера «Час покаяння» О. Козаренка, опера-дума «Сліпий» О. Злотника, опера-ораторія «Згадайте, братія моя...», музично-сценічне дійство «Золотий камінь посіємо...» Г. Гаврилець, опера-драма «Поет» Л. Колодуба, опера-ораторія «Київські фрески» І. Карабиця. Заглиблюючись у сферу духовного пізнання, композитори активно вдаються до вельми об'ємного, подекуди іноваційного комплексу виразових засобів, що яскраво

відображає образи української ментальності. Це безпосередньо стосується і хорового чинника, який традиційно є одним із ключових носіїв генетичного коду нації.

Зразком вищезазначених суджень може слугувати опера-фантазмагорія (за визначенням самого автора) «Поет» Л. Колодуба (I-ша редакція 1988 р., II-га редакція 1994-1998 р.). Звернувшись до шевченківської тематики, яка вже стала для українського народу символом національної боротьби, духовного піднесення, узагальненим образом національної свідомості та пробудження, композитор зумів розкрити одвічні для української історії теми та образи.

При окресленні різних епізодів із життя великого Кобзаря композитор поділяє дійових осіб на дві групи: «Тих, хто його любив» і «Тих, хто його ненавидів». Важливим персонажем обох груп є хор, що представлений досить багатогранно та різнопланово: «як дієвий учасник подій, як коментатор дії, як темброва барва» [20, с. 24]. За задумом автора функція хору полягає у відтворенні широкої палітри образів – «улани, дами і кавалери, пані та пани, схимник, народ, студенти, кайданники, друзі поета» [20, с. 24].

Проголошуючи суспільну думку, хор демонструє не лише власну позицію до подій, що відбуваються (в одному випадку діалогізуючи з головним героєм, в іншому виступаючи до нього контрастом та протидією), але й стає активним рушієм у процесі психо-емоційного загострення (як зразок: простищення байдужості улан до внутрішніх переживань Катерини (№8 з I дії)). Відзначимо, що усі колізії драми обов'язково дотикаються до суспільної думки. Через уособлення колективного начала (відповідно виражаючи позитивну чи негативну позицію) та, насамперед, узагальнений філософський образ історичного становлення нації, хор стає функційно двовимірним. Це відбувається завдяки відповідній драматургічній лінії опери, що базується на різкій та контрастній зміні епізодів та сцен. Поряд з тим, об'єднувальним зерном усього музичного розвитку є розвинена



система лейтмотивів та впроваджений композитором принцип наскрізного розгортання в середині номерів. Зазначені прийоми вказують на активне залучення композитором методу симфонізму.

Такі принципи композиційного розвитку можемо прослідкувати на прикладі хорів з II дії. Зокрема, одним із емоційно наповнених та драматичних є хор кайданників. Починаючи із перших тактів закулісний хор створює пригнічену картину, сповнену страждань та болю. Яскравим доповненням є постійний органний пункт у партіях оркестру, сповнений людської тривоги. Акордова вертикаль хорових партій завдяки тональній нестійкості (послідовність 2-5-тих тактів, в яких як і в подальшому музичному розвитку не має чітко визначеної тональності, а лише акордові зсуви по тризвуках далекого тонального співвідношення (as moll-c moll-D dur-b moll)), низхідній інтонаційній лінії у сопрановій партії, що посилюється характерним пунктирним та зворотно-пунктирним ритмічним малюнком, змальовує картину важкої, приреченої ходи з кайданами на ногах. Подальша пісня кайданників (цифра 371) посилює емоційне наростання. Поява Поета супроводжується хоровим накладанням речитативно-лаконічних реплік на остинатний ритмічно-витриманий рух восьмими. У такий спосіб автор досягає підвищеного драматургічного загострення. Образ кайданників, що відтворюється завдяки гомофонно-гармонічній фактурі, з інтонаційно виразною лінією верхнього голосу, характерним пунктирним ритмом-ходою та контрастною динамікою, стає символом усіх знедолених у різні часи історії розвитку українського народу. Надалі поява теми кайданів утворює своєрідну арку розвитку. Важливу виражальну функцію також демонструє «прийом дімінуендування [...], який символізує перехід образу страждання в одвічне небуття» [20, с. 27].

Таким чином, на прикладі цього номера з опери «Поет» Л. Колодуба можемо твердити, що саме хор стає одним із провідних виразників основної ідеї драми. У процесі розгортання дії постійне розширення його функції призводить до того, що він стає драматичним важелем розгортання загальної

кульмінації твору (у номері «Спалення Яна Гуса») та єдиним символічним учасником епілогу («Заповіт» з II дії). Композитор у творі використовує широкий спектр виразових засобів хору. Відтворюючи образ народу, саме хор засвідчує символічний процес пошуку, через образи вічного Кобзаря, самоідентифікації в часопросторі від минулого до сучасності.

Одним із наймасштабніших мистецьких проєктів у музичній сфері сучасної України поправу вважається опера «Мойсей» М. Скорика, створена за однойменною поемою І. Франка. Музика опери сповнена неоромантичними віяннями, які стали прямим відображенням прагнення композитора до пошуку істини та краси.

Цей біблійний сюжет та його герої знайшли своє відображення у багатьох інших видах мистецтва: архітектурі, скульптурі, живописі та музиці. Його популярність пояснюється постійною спрямованістю суспільних груп на вивільнення від рабських пут із подальшим отриманням жаданої свободи, а також прагненням народу до появи власного пророка-керманіча, який би став авторитетним поводитирем на шляху вільного існування.

Різнопланове трактування образу пророка, показ широкого спектру взаємовідносин між ним і народом, а також висвітлення кола одвічних проблем суспільства в цілому, втілено у драматургічно насиченому дійстві. Композитор також загострює увагу на проблематиці, пов'язаній із збільшенням ваги матеріальних благ над духовною складовою людського буття.

Сюжет опери побудований на постійних діалогах двох головних дійових осіб - Мойсея та народу, в яких хор представлений у різних складних, подекуди гостроконфліктних комбінаціях. Його вага в опері влучно окреслена Л. Кияновською. Науковець вважає, що творчий задум композитора є найбільш близьким до жанру опера-ораторія: «в цьому переконують і провідна роль хорів, і абстраговане тлумачення окремих образів, що уособлюють ту чи іншу ідею, і певна статичність розгортання – герої не надто активно діють, зате вони постійно розмірковують,

сперечаються, мріють, сумніваються, страждають і сподіваються» [90, с. 86]. Детально проведені аналізи функцій хору в опері М. Скорика «Мойсей» О. Дерев'янченко, Г. Овчинниковою, Н. Белік-Золотарьовою, Л. Кияновською дозволяють окреслити загальні домінанти його ролі у драматургії музичного розгортання. Постійна участь хору протягом усієї дії розкриває широку галерею його втілень. Зокрема, як «учасника Прологу та Епілогу, заколотників та прибічників Мойсея, дітей, голосів пустелі, гебрайського народу» [21, с. 11].

Головною ідеєю першої дії, що яскраво виражена хором компонентом, є прагнення народу до пошуків нового порядку власного існування, на перепоні якого увесь час з'являються чисельні спокуси. У такий спосіб виникає гострий конфлікт між прихильниками пророка та його опонентами, який врешті-решт у фіналі цієї частини методом переконання закінчується проміжною перемогою останніх.

У другій дії розгортається картина відмови народу від тимчасових матеріальних благ та повернення народу на правильний шлях через усвідомлення істини Божої. Таким чином, за допомогою хору композитор демонструє тернистий шлях духовного становлення нації.

Безпосередньо окреслюючи драматургічні функції, які виконує хоровий компонент у опері, спираємося на визначення Н. Белік-Золотарьової. Дослідниця зазначає, що хор у опері отримує такі функції:

- « носій ключових слів-символів (Хор з Прологу);
- персоніфікацій ідей (хори прибічників Мойсея і заколотників);
- коментатор дії («Се Мойсей на молитві стоїть», № 20);
- тло-відлуння (Хор з Прологу, ц. 2-8);
- осміяння (хори заколотників, № 9);
- спокуси («незримі» хори голосів пустині, № 18);
- дійову (хор заколотників «За каміння! Най загине!», № 11; хор просвітленого народу «До походу! До зброї!», № 28);

- пророцтва (дитячий хор «Ми будуємо 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)» [21, с. 12].

Таким чином, ця монументальна композиція продовжує лінію творів, що зображають процес людського самопізнання. Через символічний сюжет біблійної притчі наче крізь проекцію відтворюється картина зародження та становлення нової, свідомої, власної, української нації. Лінія хору, що побудована за принципом дії та протидії (за Н. Белік-Золотарьовою), стає тлом для зображення етапів духовної, моральної боротьби народу.

Отже, протягом ХХ століття українська опера проходить шлях усебічного наповнення та видозмін. Це стосується як зовнішньої форми так і внутрішнього змісту. Видозміна форми пов'язана із пошуками композиторами нових моделей жанрової трансформації. Ця тенденція проявляється здебільшого у другій половині ХХ століття. Як результат з'являється опера-кантата, опера-ораторія, хорова опера. Внутрішнє наповнення опери, збагачення ж її стилістики, простежується ще з самого початку століття. Збагачення жанру, у такому разі, стосується різних складових музичної драматургії.

Зауважимо, що окреслені два типи національного характеру – «козацько-лицарський» та «селянсько-хліборобський» також активно впливають і на трансформацію жанрової структури моделі опери, з відповідним розподілом ваги його драматургічних компонентів. У першому випадку відчутна тенденція до масштабності та розгорненості побудови оперного полотна, з залученням широкого кола солістів та колективів (оркестру, хору, балету). В другому випадку вирізняємо два варіанти його

прояву. В першому – оперна форма отримує вигляд більш традиційної структурної побудови, із зосередженням уваги на драмах головних героїв. Другий – позначений тенденцією до пошуків композиторами нової оперної форми, через активне експериментування із виконавськими складами, що призводить до появи нового для української музики жанру – хорової опери.

В залежності від національного типу характеру також видозмін зазнає співвідношення між індивідуальним (солісти) та колективним (хор, оркестр, балет) виконаннями. Зауважимо, що композитори вибудовують розгортання драматургії у такий спосіб, де хор представлений як обов'язковий та важливий компонент обох зазначених груп. В залежності від різновидів, позначених впливом того чи іншого національного характеру, змінюється його функційне навантаження. Він, як уособлення образу народу, на глибинному рівні розкриває психологію та особливості свідомості цілої нації.

### **Висновки до розділу 3**

Опера виявилася одним із тих жанрів, за допомогою якого українські митці змогли розкрити бачення сучасних процесів крізь призму власних творчих пошуків.

Модерністичний канон виявився через розширення тематики, пошук нових жанрових втілень, що паралельно супроводжується видозміною драматургічного стрижня опери, а це, своєю чергою, впливає і на співвідношення головних компонентів сценічного дійства. Відтак, хоровий компонент як один із безпосередніх учасників видозмінює своє функційне навантаження. Його роль досить часто залежить не лише від сюжетного перебігу дійства, але й безпосередньо від задуму композитора, який він намагається втілити через нього у оперній драматургії. Композиційні акценти на хоровому компоненті, в залежності від жанрової основи, породжують різні спектри його виражальних можливостей.

В героїко-епічних операх новаторське відображення хорového компонента виявилось через надання йому широкої функційності, що сприяла загостренню драматизму, наданню динамічності сюжетному розгортанню музичної дії. Зазначимо, що хоровий компонент збагачується сучасними новаторськими пошуками і в плані тематичного наповнення. Одним із характерних методів розвитку стає використання методу симфонізації, наскрізності музичного розгортання, що призводить до породження мотивно-тематичної системи.

В жанрі лірико-побутової опери соціально-психологічного спрямування, гостро-психологічні драми центральних дійових персонажів, розкриваються в контексті або на фоні народного життя. Відтворення сюжетних ліній головних персонажів тонко переплітаються із жанровими сценами, що надають колорит образній сфері, слугують інструментом емоційного впливу. У вузлових моментах дії хор концентрує на собі згусток психоемоційного наростання.

В українській опері другої половини ХХ століття відзначаємо тенденцію до активного пошуку нових виразових можливостей як самого жанру (симбіоз різних складових), так і його нового форматування. Композитори пропонують власні версії наповненості оперного жанру, в якому на хор покладається провідна роль.

Окреслені два типи національного характеру – «козацько-лицарський» та «селянсько-хліборобський» також активно впливають і на трансформацію жанрової структури моделі опери, з відповідним розподілом ваги його драматургічних компонентів. У першому випадку відчутна тенденція до масштабності та розгорненості побудови оперного полотна, із залученням широкого кола солістів та колективів (оркестру, хору, балету). В другому випадку вирізняємо два варіанти його прояву. В першому – оперна форма отримує вигляд більш традиційної структурної побудови, із зосередженням уваги на драмах головних героїв. Другий – позначений тенденцією до пошуків композиторами нової оперної форми, через активне

експериментування із виконавськими складами, що призводить до появи нового для української музики жанру – хорової опери.

В залежності від національного типу характеру також видозмін зазнає співвідношення між індивідуальним (солісти) та колективним (хор, оркестр, балет) виконаннями. Зауважимо, що композитори вибудовують розгортання драматургії у такий спосіб, де хор представлений як обов'язковий та важливий компонент обох зазначених груп. В залежності від різновидів, позначених впливом того чи іншого національного характеру, змінюється його функційне навантаження. Він, як уособлення образу народу, на глибинному рівні розкриває психологію та особливості свідомості цілої нації.

## **ВИСНОВКИ**

У здійсненому дослідженні окреслені національно-естетичні рушії процесу стильової еволюції драматургічних функцій хору в операх українських композиторів. На основі проведеного джерелознавчого,

історіографічного, культурологічного, музично-теоретичного аналізу, визначено специфіку функціонування хорової культури в українському мистецтві та, безпосередньо, розкрито основні функційні напрями застосування хору в жанрі української опери.

Аналіз джерелознавчого корпусу праць (Л. Архимович, О. Бенч-Шокало, О. Берегової, Г. Веселовської, М. Гордійчука, Н. Горюхіної, І. Гулеско, М. Дилецького, Л. Кияновської, Л. Корній, О. Корчової, А. Лащенко, В. Михайлець, О. Немкович, О. Пахльовської, М. Ржевської, О. Рощенко, О. Самойленко, О. Цалай-Якименко, М. Черкашиної-Губаренко, О. Шреєр-Ткаченко та ін.) виявив поступово зростаючу зацікавленість сучасних українських науковців до даної проблематики. Великий обсяг публікацій, наукових праць, в яких різносторонньо розглядається коло проблем, пов'язаних із драматургічними функціями хору в українському мистецтві, свідчить про широкі можливості осмислення вказаного компонента в опері. У своїх працях науковці користуються аналітичним, теоретичним, історіографічним та порівняльним методами дослідження. Слід наголосити, що завдяки результатам практичного досвіду оперних хормейстерів виникла ціла галузь в українському хорознавстві, яка розглядає проблеми інтерпретації хорового компонента в опері.

На підставі культурологічних досліджень (М. Костомарова, О. Кравець, Ю. Липи, М. Максимович, І. Огієнко, Б. Стебельського, В. Яніва та ін.), які виявляють два типи національного характеру, зокрема, «козацького» та «селянського», в роботі відбулася проекція даної класифікації на сферу оперно-хорової творчості українських композиторів. Окреслені типи дозволили запропонувати власну класифікацію двох образно-тематичних напрямків хорових сцен – «козацько-лицарський» та «селянсько-хліборобський».

Визначено, що *козацько-лицарський* напрям відображений в лінії опер історико-патріотичної тематики. Проведений аналіз ряду опер кінця XIX – XX століття («Осада Дубно» П. Сокальського, «Тарас Бульба» М. Лисенка,



«Золотий обруч» Б. Лятошинського, «Богдан Хмельницький» К. Данькевича) дозволяє говорити, що цей тип мислення представлений двома складовими: індивідуальною (персоніфікований героїзм) та колективною (звитяга війська). У перелічених операх хор переважно отримує рівноправну функцію поряд із провідними дійовими особами, активно впливаючи на драматургію оперної композиції. Хор найбільш яскраво представлений у жанрово-побутовому, героїко-епічному, образному планах. У кожному із перелічених різновидів хоровий компонент, через характерні засоби музичної виразності, способи розвитку тематичного матеріалу, розкриває риси української ментальності. Героїко-патріотична тематика, в основі якої розкрита боротьба народу, зумовлює розгортання сюжетної лінії з акцентуванням драматургічного розвитку саме на масових сценах. Багатоплановість побудови оперного твору виявляється не лише у переплетенні декількох магістральних сюжетних ліній, але й у способі побудови кожної з них. Так, лінія народу отримує власний драматичний розвиток. Основними формами його вираження є: експозиційна, розвиваюча та завершальна. В драматургії музичного розгортання саме хорові епізоди отримали вигляд драматичних та кульмінаційних центрів усього сценічного перебігу. Використання композиторами прийомів персоніфікації учасників хору створює ефект сценічної масштабності та, водночас, реалістичності у показі образу народу.

*Селянсько-хліборобський* напрям проявляється в операх, позначених більшою інтимністю, психологізмом та ліричністю сюжетного розгортання. Таким зразком є хорові сцени опер М. Аркаса, М. Лисенка, М. Вериківського, Ю. Мейтуса та ін. Починаючи з 60-тих років другої половини ХХ століття, внаслідок звернення композиторів до давніх пластів минулого, цей напрям продовжує цілий ряд творів (Є. Станковича, Л. Дичко М. Скорика, Л. Грабовського та багатьох інших), які тісно пов'язані із народною тематикою. Хор у них отримує різне функційне наповнення: від фону у народно-побутових сценах, коментатора (пасивного, активного, дієвого) до активного стимулюючого чинника розвитку музичної

драматургії. Вводячи народно-побутові сцени, композитори максимально насичують лінії сценічного розгортання колоритними картинами, сповненими традицій, звичаїв. Такі сцени, окрім народних замальовок, в окремих фрагментах слугують і певним психологічним чинником. Досить часто психологічний стан головного героя розкривається на тлі народних дійств. В одному випадку відбувається утримання або ж ствердження запропонованого хором настрою, емоційного тону. В іншому – посилюється контрастування внутрішнього стану головних героїв із яскравими народнопоетичними замальовками.

Доведений зв'язок типів національного характеру із визначеними Мирославою Новакович народницькою та модерністичною моделями національного канону.

Визначено, що народницький канон мав вплив на жанрову своєрідність української опери, що проявилась не лише у зверненні митців до відповідних сюжетних мотивів, але й у функціонуванні її головних драматургічних компонентів. Спектр драматургічних функцій хору переважно розкривається у форматі учасника драматичного дійства або ж коментатора та фону. Часто використання хору, як учасника дії, ще не передбачає його рівноправної ролі поряд із партіями солістів. Однак у переважній більшості опер є окремі фрагменти розгорнутої сюжетної лінії, де поява хору стає кульмінацією образно-емоційного розгортання. Така участь хору не лише створює атмосферу масштабності, грандіозності, але й слугує виявом ідейно-сміслової сфери оперного твору. Зразки такого застосування знаходимо в операх «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артмовського, «Катерині» М. Аркаса, «Осада Дубно» П. Сокальського та ін.

Прослідковано, що в якості фону хор розкриває широку палітру своїх виразових можливостей. Вже у ранній українській опері, відзначаємо його використання в якості контрастного або пасивного образного фону.

Визначено, що хор як коментатор зустрічається переважно епізодично. Він як відсторонений слухач реагує на вчинки головних героїв, надає їм свій

емоційно-змістовний відгук, засуджуючи вчинки або ж, навпаки, погоджуючись з висловленою думкою.

Аналітичні спостереження доводять, що оперна творчість М. Лисенка, вписуючись в естетику народницького канону, багато в чому наслідує принципи модерністичної моделі. Звернувшись до широкого кола різножанрових опер, композитору вдалося наповнити кожен його різновид цінними авторськими музично-тематичними та драматургічними знахідками, що стосуються і хорового компонента. Драматургічні функції хору в операх М. Лисенка реалізуються складним мікстом традиційних форм вживання та оригінального, новаторського трактування, що в подальшому знаходить своє безпосереднє вираження в опері ХХ століття.

Модерністичний канон ХХ століття з-поміж інших жанрів у повній мірі відображений в українській опері, насамперед, через ускладнення композицій й відповідно ролі усіх головних виразових компонентів.

У цьому плані визначено два вектори адаптування хору в сценічній композиції. Перший – пов'язаний із зменшенням його ваги у драматургічно-музичному розвитку. Зразком такої адаптації можуть слугувати опери античного спрямування, в яких відображена естетика модерну. У проаналізованих зразках М. Лисенка («Сапфо»), К. Стеценка («Іфігенія в Тавриді») роль та значення хору вкладаються у площину античної драми, в якій він виконує функції образного наповнення, коментатора. Хоча, водночас, саме поява хорових епізодів надає активну динаміку розгортанню дії, сприяючи наскрізності сценічного розгортання.

Другий вектор застосування хорового компонента в опері ХХ століття втілюється методом його активного залучення. У композиціях героїко-епічного та лірико-побутових жанрів хорові сцени постають у вигляді вузлових центрів драматургії, що в окремих випадках стимулює психологічне загострення. Свідченням чого слугують хорові сцени з опер «Украдене щастя» Ю. Мейтуса, «Наймичка» М. Вериківського, «Поет» Л. Колодуба, «Київські фрески» І. Карабиця та ін.

У процесі аналізу виявлено, починаючи з другої половини 60-тих років, кардинальні композиторські зміни та новації у трактуванні хору в українській опері. Це у свою чергу призводить до утворення таких жанрових моделей як опера-кантата, опера-ораторія. Вони демонструють суголосність із поліжанровими пошуками європейських композиторів ХХ століття. Вершиною пошуків виражальних можливостей хору стає поява жанру хорової опери, що представлена у творчості Л. Дичко, І. Карабиця. Хор як дійова особа, в операх згаданих композиторів, демонструючи образ народу, є головним учасником усього сценічного дійства. Його роль полягає у створенні фону, виконанні коментаторської функції та становленні у якості центрального дійового персонажа. При надані хору основної драматургічної ваги композитори ускладнюють та збагачують хоровий виклад. Використовуючи традиційні елементи викладу фольклорного матеріалу (народнопісенні інтонації, фактурні прийоми, гармонічні звороти), не вдаючись до прямого цитування, композитори створюють нову формулу поєднання фольклору та новітніх технік ХХ століття. Новітні прийоми – поєднання декількох виконавських складів (поліпластовості), використання складного комплексу засобів музичної виразності, застосування методу симфонізації при розробці тематизму – спрямовані на забезпечення повноцінного розвитку усього сценічного перебігу («Золотослов» Л. Дичко, «Цвіт папороті Є. Станковича», «Київські фрески» І. Карабиця).

Завдяки нефольклоризму відбувається відродження не лише образної сфери, тематичного матеріалу прадавніх поколінь, але й насамперед, стверджується дух ментальності цілого народу. Через обряди, пісню, хоровий спів вибудовується певна умовна арка культурної пам'яті української нації. Водночас, драматургічне та музично-тематичне насичення хорового компонента як універсального виконавського персонажу, демонструє новий рівень розвитку хорового мистецтва, яке призводить до появи оригінального, а в окремих випадках і унікального явища української та європейської культури – хорової опери.

Підсумовуючи, зазначимо: драматургічні функції хору в українській опері, незважаючи на впливи західноєвропейського зразка, завжди відзначалися особливо потужним національним підґрунтям. Акумуляуючи здобутки європейської оперної школи, українська опера виокремлюється з поміж інших, насамперед, естетикою національного характеру, що призводить до появи оригінального явища не лише в українській, але й європейській культурах – жанру хорової опери. В останні десятиліття спостерігаємо тенденцію до постійного оновлення засобів музичної виразності, пошуків нової форми наповнення оперних композицій. Тож здійснене дослідження уявляється відкритим і не претендує на вичерпність до композиторської практики сьогодення.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Акимович Є. О. Українська культура в історичному вимірі (IX-XVII ст.). Одеса : Маяк, 2009. 496 с.
2. Антонович М. Питоменності українського церковного співу. *Українська музика*. 2013. № 3 (9). С. 6–13.
3. Антонюк В. Г. Корифеї українського хорового мистецтва. *Культура і сучасність*. Київ, 2001. Вип. 1/2. С. 60–66.
4. Аристотель. Сочинения: в 4 т. / пер. и ред. А. И. Доватура. Москва : Мысль, 1983. Т. 4. 830 с.
5. Аркас М. М.: життя, творчість, діяльність. URL: <http://www.reglibrary.mk.ua/index.php/elektronna-biblioteka-mistsevikh-vidan/kontent-elektronnoji-biblioteki/632-korifeji-ukrajinskoji-nauki-narisi-pro-vidatnikh-diyachiv-nauki-i-tehniki-arkheologiya-etnografiya-folkloristika-movo-i-literaturoznavstvo-pedagogika-ta-psikhologiya-mistetstvoznavstvo-arkhitektura-skulptura> (дата звернення: 01.09.2017).
6. Аркас Микола Миколайович. *Українська літературна енциклопедія*. Київ, 1988. Т. 1. С. 86 – 87.
7. Архімович Л. Українська класична опера. Історичний нарис / [заг. ред. В. Довженка]. Київ : Держ. вид-во образотв. мистец. і муз. л-ри УРСР, 1957. 311 с.
8. Архімович Л. Шляхи розвитку української радянської опери. Київ : Музична Україна, 1970. 374 с.
9. Архімович М., Гордійчук Л. М. Лисенко: життя і творчість. 3-є вид., доп. й перероб. Київ : Музична Україна, 1992. 256 с.
10. Білявський Є. Г. Засвоєння сучасної музичної мови в хорі. Київ : Музична Україна, 1984. – 40 с.

11. Батовська О. М. Драматургія хорових сцен в операх В.Губаренка (на прикладі «Загибелі ескадри», «Пам'ятай мене», «Вій», «Згадайте, братія моя»): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Одеса, 2005. 16 с. – URL : <http://disser.com.ua/contents/18949.html> (дата звернення; 01.09.2017).
12. Батовська О. М. Хоровий компонент в операх західноєвропейських композиторів XVII - XVIII ст. : навч. посіб. для студ. муз. вузів, спеціалізація «Хорове диригування». Харків : Вид-во Бровін О. В., 2010. 168 с.
13. Белик Н. А. Вопросы специфики работы оперного хормейстера. *Проблемы взаимодействия музыкальной науки и учебного процесса* : сб. ст. / Харьков. ин-т искусств им. И. П. Котляревского. Харьков, 1994. С. 1–4.
14. Бенч-Шокало О. Український хоровий спів: актуалізація звичаєвої традиції : навч. посіб. Київ : Ред. журн. «Укр. Світ», 2002. 440 с.
15. Берегова О. Заповіт І. Карабиця. URL : <https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/kiyivski-freski-vidnovleno>. (дата звернення: 01.09.2017).
16. Берегова О. М. Диригентська діяльність Миколи Лисенка: естетико-світоглядні орієнтири у світлі проблеми музичної комунікації. *Часопис Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. 2012. Вип. 2 (15). С. 62–69.
17. Берегова О. Українська опера початку третього тисячоліття як дзеркало сучасної музичної комунікації *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського* : Опера на сцені та у культуротворчих процесах. Київ : НМАУ, 2010. С. 190-205.
18. Бермес І. Л. Еволюція хорового руху на Дрогобиччині в контексті розвитку культури Галичини (від “весни народів” до 1942 р.): навч. посіб. Вид. 2-е, доповн., переробл. Дрогобич : Коло, 2003. 198 с.
19. Бермес І. Л. Хоровий спів і ментальність українців. *Вісник Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника. Серія: Мистецтвознавство*. 2011. Вип. 21–22. С. 319–324.
20. Белік Н. Оперно-хорова творчість українських композиторів 80-90-х років ХХ століття. Харків : «Крок», 2003. 46 с.

21. Белік-Золотарьова Н. А. Дія та протидія в хорівій драматургії опери М. Скорика «Мойсей» . Таврійські студії. Мистецтвознавство. 2013. № 4. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/tsm\\_2013\\_4\\_12](http://nbuv.gov.ua/UJRN/tsm_2013_4_12) (дата звернення : 01.09.2017).
22. Белік-Золотарьова Н. А. Перетини реального та ірреального в хорівій драматургії опери Віталія Губаренка «Вій». *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2014. № 2. С. 34–41.
23. Белік-Золотарьова Н. А. Хорові сцени опери Г. Майбороди «Ярослав Мудрий» як відображення теми «народ і влада». *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2015. Вип. 43. С. 144–153.
24. Белік-Золотарьова Н. Хорова драматургія опери К. Данькевича «Богдан Хмельницький»: аналіз postfactum. *Музичне мистецтво і культура*. Науковий вісник ОДМА імені А. В. Нежданової. 2012. Вип. 15. С. 202–212.
25. Бичко Б. Ментальні особливості національної самосвідомості. *Філософські обрії*. 2000. №3. С. 104–113.
26. Білецький П. Українське мистецтво другої половини XVII – XVIII століть. *Нариси з історії українського мистецтва*. Київ : Мистецтво, 1981. – 159 с.
27. Божко Л. Оперна творчість Дмитра Бортнянського: методичні записки. – Львів, 2004. 8 с.
28. Борисенко В. Традиції і життєдіяльність етносу на матеріалі святково-обрядової культури українців. Київ : УНІСЕРВ, 2000. 191 с.
29. Булат Т. Николай Лисенко. Киев : Музична Україна, 1981. 118 с.
30. Бурбан М. І. Хорове виконавство України. Дрогобич : Вимір, 2004. 262 с.
31. Бурбан М. Українське хорове виконавство. Ч. І: Хори. Дрогобич: Вимір, 2005. 298 с.
32. Бутенко Л. М. Функція хору в драматургії сучасного оперного спектаклю : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Одеса, 2001. 230 арк.
33. Вавренчук І. Українська музична сецесія: генеза та типологія втілень : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Одеса, 2015. 215 с.



34. Василенко Т. О. Опера як синтетичний художній текст. Інтерпретація оперного тексту з позиції «художньої відкритості». *Музикознавчі записки*. 2012. Вип. 21. С. 48–55.
35. Витвицький В. Оперна творчість М. Лисенка. В. *Витвицький. Музикознавчі праці. Публіцистика*. Львів, 2003. С. 72–75.
36. Виткалов В., Граб О. Українська культура в добу глобалізаційних трансформацій. *Вища школа*. 2010. № 2. С. 104–108.
37. Воропай О. Звичаї нашого народу. Київ : Оберіг, 1993. 590 с.
38. Вундт В. Проблемы психологии народов. URL: [http://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/Sociolog/Wundt/PsNar\\_01.php](http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Sociolog/Wundt/PsNar_01.php). (дата звернення : 01.09.2017).
39. Герасимова-Персидська Н. Хоровий концерт на Україні в XVII-XVIII ст. Київ : Музична Україна, 1978. 181 с.
40. Гнатенко П. Український національний характер Київ, 1997. 114 с.
41. Гоголь Н. В. О малороссийских песнях. *Н. В. Гоголь. Полное собрание сочинений*: [В 14 т.] / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). Москва, Ленинград : Изд-во АН СССР, 1937. 1952. Т. 8: Статьи. С. 90–97.
42. Гозенпуд А. Русский оперный театр XIX века : 1873-1889. Ленинград : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1973. 328 с.
43. Голубець М. Мистецтво: Історія української культури. Київ : Либідь, 1994. 336 с.
44. Голубець М. Начерк історії українського мистецтва. Львів, 1922. Ч. 1. 262 с.
45. Горак Я. Анатоль Вахнянин і становлення музичного професіоналізму в Галичині (друга половина XIX-початок XX ст.) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2003. 20 с.
46. Гордійчук М. На русалчин Великдень. *Творчість М. Леонтовича* : зб. ст. / упор. В. Золочевський. Київ : Музична Україна, 1977. С. 37–62.
47. Гордійчук М., Булат Т., Грица С. Історія української музики: в 6-ти т. Київ : Наук. думка, 1989. Т. 2: Друга половина XIX ст. 464 с.

48. Гордійчук М., Грица С., Загайкевич М., Калениченко. Історія української музики: в 6-ти т. Київ : Наук. думка, 1989. Т. 3: Кінець XIX - початок XX ст. 424 с.
49. Гордійчук М., Пархоменко Л. Історія української музики в 6-ти т. Київ : Наукова думка, 1992. Т. 4: 1917-1941 рр. 617 с.
50. Горович Б. Оперный театр. Ленинград : Музыка, 1984. 223 с.
51. Гречуха Н. Неоміфологічні тенденції в хоровому мистецтві України 80-90-х років XX століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.01 Київ, 2007. 20 с.
52. Грінченко М. Історія української музики. Київ : Спілка, 1922. 278 с.
53. Гулеско І. І. Національний хоровий стиль (на матеріалі України та Росії) : навч. посіб. 2-е вид., перероб. і допов. Харків : ХДАК, 2011. 90 с.
54. Гуменюк А. Український народний хор. Київ : Музична Україна, 1969. 224 с.
55. Гундорова Т. Проявлення слова. Дискусія раннього українського модернізму. Київ : Критика, 2009. 447 с.
56. Гурдуз А. Міфопоетична парадигма в українській та західноєвропейській прозі про землю кінця XIX - першої третини XX ст. Миколаїв : Вид-во МДГУ ім. П.Могилы, 2008. 216 с.
57. Гуревич А. Исторический синтез и школа «Анналов». Москва : Индрик, 1993. 327 с.
58. Гуревич П. С. Культурология. Москва : Гайдарики, 2002. 280 с.
59. Демьянов Н. Школа хорового пения. Москва, Ленинград : Музгиз, 1939. 124 с.
60. Джулай Г. А. Музична ментальність: соціально-філософський аналіз : автореф. дис. ... канд. філософ. наук : 09.00.03. Одеса, 2003. 24 с.
61. Дичко Л. Сучасний стан хорового мистецтва: тенденції розвитку. *Матеріали до українського музикознавства*. 2003. Вип. 2. С. 118–120.
62. Додонов Р. А. Теория ментальности: учение о детерминантах мыслительных автоматизмов. Запорожье : р/а «Тандем-У», 1999. 264 с.

63. Драганчук В. М. Національна ментальність і рівні її відображення в музиці. *Музикознавчі студії* : наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка. Львів : Сполом, 2008. Вип. 18. С. 11–18.
64. Друскин М. Вопросы музыкальной драматургии оперы. Ленинград, 1952. 344 с.
65. Єгоров О. Є. Теорія і практика роботи з хором. Київ : Держ. вид-во образотв. мистец. і муз. л-ри УРСР, 1961. 239 с.
66. Ємельянова І. А. Соціально-історичні аспекти формування української ментальності. *Наукові праці* [Чорноморського державного університету імені Петра Могили]. Серія : Соціологія. 2008. Т. 84. Вип. 71. С. 58–61.
67. Живов В. Л. Хоровое исполнительство: теория, методика, практика. Москва : Владос, 2003. 272 с.
68. Жмуркевич З. Бідермайер у контексті слов'янських взаємозв'язків ХІХ століття. *Проблеми слов'янознавства* : зб. наук. праць / Ін-т славістики ЛНУ ім. І. Франка. – Львів : Видавництво ЛНУ ім. І. Франка, 2005. Вип. 55. С. 126–133.
69. Забудская Я. Л. Функциональное значение хора в жанровой структуре греческой трагедии: дис. ... канд. филолог. наук : Д 501.001.82 Москва, 2001. 191 с.
70. Забужко О. Філософія української ідеї та європейський контекст: франківський період. Київ : Факт, 1992. 156 с.
71. Заруба Є. Хорове мистецтво в епоху Античності та Середньовіччя : (до питання висвітлення проблеми в курсі «Хорознавство»). *Наукові записки*. Серія : Педагогічні науки. Кіровоград, 2003. С. 143–146.
72. Иванова Т. В. Ментальность, культура, искусство. *Общественные науки и современность*. 2002. № 6. С. 168–177.
73. Изваріна О. Микола Лисенко і Петро Сокальський: «Майська ніч» М. Гоголя та гоголівська тема в українській опері [Текст] : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 1996. 195 с.
74. Изваріна Олена. Музично-театральні вистави як передумова становлення оперного мистецтва в Україні. *VII культурологічні читання*

*пам'яті Володимира Подкопаєва*: культурна трансформація сучасного українського суспільства. Секція 6 : Культурно-історична пам'ять. URL : <http://www.culturalstudies.in.ua>. (дата звернення : 01.09.2017).

75. Ісаєвич Я. Братства і українська музична культура XVI–XVIII ст. *Українське музикознавство*. Київ : Музична Україна, 1971. Вип. 6. С. 48–57.

76. Історія української дожовтневої музики / ред. О. Шреєр-Ткаченко. Київ : Музична Україна, 1969. 586 с.

77. Історія української культури / за ред. І. Крип'якевича. 4-е вид., стереотип. Київ : Либідь, 2002. 368 с.

78. Історія української культури : у 5 т. / гол. ред. Б. Є. Патон. Київ : Наук. думка, 2001. Т. 1 : Історія культури давнього населення України. 1136 с.

79. Історія української культури : у 5-ти т. / Б. Є. Патон (голов.ред.), В. А. Смолій (ред.). Київ : Наук. думка, 2003. Т. 3 : Українська культура другої половини XVII–XVIII ст. 1246 с.

80. Історія української музики : в 2-х т. / ред. кол. М. Гордійчук, В. Кузик, Л. Пархоменко. Київ : Наукова думка, 1989. Т.1 : Від найдавніших часів до середини XIX ст. 448 с.

81. Каган М. С. Философия культуры. СПб : ТООТК Петрополис, 1996. 416 с.

82. Казарінова О. В. Опера малої форми в австро-німецькій музиці першої третини XX століття (на матеріалі ранніх оперних триптихів П. Хіндеміта і Е. Кренека) : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ : НМАУ ім. П. Чайковського, 2010. 185 с.

83. Каравацкая Л. И. Оперный хор в исторических реалиях становления и развития киевского оперного театра (XVIII – начало XX века). *Вісник національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ, 2014. № 4. С. 122–133.

84. Каришева Т. П. П. Сокальський: нарис про життя і творчість. Київ : Держ. вид-во образотв. мистец. і муз. л-ри УРСР, 1959. 277 с.

85. Катрич О. Музично-виконавський архетип як стильове підґрунтя явищ музично-виконавської творчості. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського* : зб. статей. Київ : НМАУ, 2004. Вип. 37. С. 59–67.
86. Катрич О. Стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти). Київ, Дрогобич : Відродження, 2000. 100 с.
87. Кауфман Л. С. С. Гулак-Артемовский. Москва : Музыка, 1973. 168 с.
88. Кисіль Ол. Причини успіху українського театру. URL : <http://ukr.sovfarfor.com/teatr-kno/356-prychyny-uspihu-ukrainskogo-teatru.html> (дата звернення : 01.09.2017).
89. Киченко О. Міфічні й домінантні домінанти у зміні культурних епох. *Слово і час*. 1999. № 11. С. 21–22.
90. Кияновська Л. І. Франко, С. Людкевич, М. Скорик: Три погляди на біблійного Мойсея. *Вісник Львівського університету. Серія: Мистецтвознавство*. 2006. Вип. 6. С. 79–88.
91. Кияновська Л. Вплив празького середовища на становлення творчої особистості В. Барвінського і М. Колесси. *Musica Galiciana : Kultura muzyczna Galicji w kontekście stosunków polsko-ukraińskich (od doby piastowsko – książęcej do roku 2000) / [red. Leszka Mazepy]*. Rzeszow, 2005. Т. 9. С. 113–125.
92. Кияновська Л. Мирослав Скорик: людина і митець : монографія. Львів : Незалежний культурологічний журнал «Ї». 2008. 591 с.
93. Кияновська Л. О. Деякі аспекти стильового аналізу регіональних музичних культур (на прикладі Галичини). *Syntagmation* : зб. наук. статей на пошану професора С. Павлишин. Львів : Сполон, 2000. С. 87–99.
94. Кияновська Л. Опера «Мойсей» та її творець. *Скорик М. Мойсей*. Опера на дві дії, п'ять картин із прологом та епілогом. Клавір. Київ : Музична Україна, 2006. С. 5–11.
95. Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури ХІХ–ХХ ст. Тернопіль : Астон, 2000. 339 с.
96. Кияновська Л. Сад пісень Івана Карабиця. Київ : ДУХ І ЛІТЕРА, 2017. 288 с.

97. Коваленко М. Міфотворчість як провідне явище в літературі ХХ століття. *Питання літературознавства*. 2010. Вип. 80. С. 96–100.
98. Ковалик П. Хорове виконавство як феномен творчої взаємодії (з досвіду Київської хорової школи) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2002. 18 с.
99. Козаренко О. Деякі тенденції розвитку національної музичної мови у першій третині ХХ-го століття. *Українське музикознавство* : зб. наук. праць. Київ, 1998. Вип. 28 : Музична україністика в контексті світової культури. С. 144–154.
100. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Львів : Наукове товариство ім. Т. Шевченка, 2000. 284с.
101. Колісник О. В. Категорія ментальності та її прояви в українській культурі : культурологічний аспект : дис. ... канд. філос. наук : 09.00.04. Київ, 1997. 186 с.
102. Колубаєв О.Л. Формування естрадно-пісенної традиції Галичини в контексті полікультурної взаємодії *Наукові записки*. Серія: Мистецтвознавство. Тернопіль: Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка. 2012. №2. с. 88-94.
103. Комарницкая О. Русская опера ХХ - начала ХХІ веков. Проблемы жанра, драматургии, композиции : автореф. дис. ... д-ра искусствоведения : 17.00.02. Ростов-на-Дону, 2012. 45 с.
104. Копиця М. Епістологія в лабіринтах музичної історії: монографія. Київ : Автограф, 2008. 528 с.
105. Копиця М. Митець та співавтори його долі. *Науковий вісник НМАУ ім. Чайковського*. Київ, 2003. Вип. 32, кн.4. С. 33–43.
106. Корній Л. Історія української музики : навч. посіб. Київ, Харків, Нью-Йорк : М. Коць, 1996. 314 с.
107. Корній Л. Українська шкільна драма ХVІІ – першої половини ХVІІІ століття як предтеча національного музично-драматичного театру. *Наук. вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського* : зб. ст. Київ :

НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2010. Вип. 89 : Сучасний оперний театр і проблеми озерознавства. С. 446–460.

108. Корній Л. Українська шкільна драма і духовна музика XVII – першої половини XVIII ст. Київ : Інститут української археографії АН України, 1993. 185 с.

109. Корчова О. Один погляд на проблему оперної цілісності. *Українське музикознавство* : наук.-метод. зб. Київ : НМАУ ім. П. Чайковського, 2005. Вип. 51 : Питання організації художньої цілісності музичного твору. С. 59–67.

110. Кохан Я. Логічні передумови аналізу явища ментальності : огляд основних проблем. *Проблеми теорії ментальності НАН України*. Київ : Наукова думка, 2006. 406 с.

111. Кошиць О. Про українську пісню й музику. Київ : Музична Україна, 1993. – URL : [www.drohobych.net/ddpu/molod\\_i\\_runok /200](http://www.drohobych.net/ddpu/molod_i_runok /200) (дата звернення; 01.09.2017).

112. Краснощеков В. И. Вопросы хороведения. Москва : Музыка, 1969. 300 с.

113. Кузик В. Опера «Тарас Бульба» : Микола Лисенко – Левко Ревуцький – Борис Лятошинський. *Українське музикознавство*. Київ, 2012. Вип. 38. С. 74–88.

114. Культура України : зб. наук. праць Харків : ХДАК, 2008 : спецвипуск 21 : Культурологія / редкол. В. М. Шейко та ін. 242 с.

115. Кульчицький О. Риси характерології українського народу. *Енциклопедія українознавства*. Загальна частина. Київ : Генеза, 1995. С. 708–718.

116. Ластовецька-Соланська З. М. Музичні цінності та потреби в сучасному культурному континуумі України : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.01 / Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка. Львів, 2007. С. 166–187.

117. Лащенко А. Новітні тенденції хорового мистецтва України. *Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського*. Київ, 2001. Вип. 18. С. 8–25.

118. Лащенко А. П. З історії київської хорової школи. Київ : Музична Україна, 2007. 196 с.
119. Лащенко А. П. Хоровая культура: аспекты изучения и развития. Київ : Музична Україна, 1989. 136 с.
120. Лащенко А. Проблеми дослідження вітчизняної хорової культури. *Українське музикознавство*. Київ, 1998. Вип. 28. С. 13–24.
121. Лащенко А. Українське хорове мистецтво ХХ століття : з публікацій попередніх років. *Мистецтвознавство України*. Київ, 2009. № 10. С. 71–75.
122. Лащенко А. П. Хоровая культура: аспекты изучения и развития. Киев : Музична Україна, 1989. 136 с.
123. Леонтович Микола Дмитрович: Композитор, диригент, педагог : біобібліогр. покажч. / уклад.: Т. Марчук, О. Ніколаєць; вступ. ст. А. Завальнюка; ред. М. Спиця. Управління культури і туризму Вінницької облдержадміністрації, Вінниц. ОУНБ ім. К. А.Тімірязєва. Вінниця, 2007. 24 с.
124. Летичевська О. М. До питання інтерпретації хорових сцен в операх українських композиторів (з досвіду Національної опери України) *Музична україністика: сучасний вимір*. Київ, Івано-Франківськ, 2008. Вип. 2. С. 312–319.
125. Летичевська О. М. Інтерпретація хорових сцен опери Г. Майбороди «Ярослав Мудрий»: традиція і сьогодення. *Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського*. Київ, 2007. Вип. 68 : Музика в просторі сучасності: друга половина ХХ – початок ХХІ ст. С. 180–186.
126. Летичевська О. М. Сучасне оперне виконавство і робота хормейстера. *Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського*. Київ, 2009. Вип. 84 : Композитор і сучасність. С. 250–257.
127. Летичевська О. М. Хорові сцени опери М. Лисенка «Тарас Бульба»: виконавський аспект. *Українське музикознавство*. Київ, 2012. Вип. 38. С. 89–101.
128. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года : учебник : в 2-х т. 2-е изд., перераб. и доп. Москва : Музыка, 1983. Т. 1 : По XVIII век. 696 с.



129. Липинський В. «Листи до братів-хліборобів. Про ідею і організацію українського монархізму». Київ, Філадельфія, 1919-1926. 580 с.
130. Личковах В. Некласична естетика в культурному просторі ХХ – поч.. ХХІ століть. Київ : НАКККиМ, 2011. 224 с.
131. Лісецький С. Гармонія К. Стеценка. *Українське музикознавство* : науково-метод збірник. Київ : Музична Україна, 1972. Вип. 7. С. 58-78.
132. Лісецький С. Євген Станкович. Київ : Музична Україна, 1987. 64 с.
133. Лісецький С. Й. Вивчення оперної творчості Дмитра Бортнянського в курсі «Українська музика». *Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова* : зб. наук. праць. Серія 14 : Теорія і методика мистецької освіти / М-во освіти і науки України, Нац. пед. ун-т ім. М.П. Драгоманова ; [редкол. В. П. Андрущенко [та ін.]. Київ : Вид-во НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2006. Вип. 3 (8). С. 79–83.
134. Лісецький С. Риси стилю творчості К. Стеценка. Київ : Музична Україна, 1977. 124 с.
135. Лобановський Б. Б., Говдя П. І. Нариси з історії українського мистецтва другої половини ХІХ – початку ХХ століття. Київ : Мистецтво, 1989. 209 с.
136. Лозко Г. Українське народознавство. Вид. 5-те, зі змін. та доповн. Тернопіль : Мандрівець, 2011. 512 с. – URL : [http://pidruchniki.com/kulturologiya/pohodzhennya\\_ukrayintsiv](http://pidruchniki.com/kulturologiya/pohodzhennya_ukrayintsiv) (дата звернення; 01.09.2017).
137. Лопушинський І. Формування національного менталітету — нагальне завдання сучасної української держави. *Вісник Національної академії державного управління при Президентові України*. 2006. № 3. С. 207–213.
138. Лосев А. Ф. Проблема художественного стиля. Киев : Радуга, 1994. 248 с.
139. Лосев А.Ф. История античной эстетики (ранняя классика). Москва : Высшая школа, 1963. 584 с.
140. Лук М. І. Етичні ідеї в філософії України другої половини ХІХ – початку ХХ ст. Київ : Наукова думка, 1993. 150 с.

141. Луканюк Б. Активне фольклорне середовище як фактор композиторського стилю (на прикладі творчості М. Леонтовича). *Українське музикознавство*. Київ : Музична Україна, 1987. Вип. 22. С. 38–48.
142. Людкевич С. Дослідження і листи. Київ, 1979. 179 с.
143. Лященко І. Взаємодія фольклорних та професійних традицій у становленні національного стилю української музики. *Народна творчість та етнографія*. 1971. № 6. С. 14–23.
144. Мазель Л. Вопросы анализа музыки. Изд. 2-е, доп. Москва : Советский композитор, 1991. 376 с.
145. Маланюк Є. Нариси з історії нашої культури. Нью-Йорк, 1954. 81 с.
146. Малахов Н. Я. Модернизм: [критический очерк] / [ред. В. В. Ванслов]. – Москва : Изобразительное искусство, 1986. 152 с.
147. Малозьомова О. Опера Б. М. Лятошинського «Золотий обруч». *Українське музикознавство*. Київ : Музична Україна, 1967. Вип. 2. С. 3–19.
148. Малышев Ю. Беседы об опере. Киев : Советский композитор, 1961. 123 с.
149. Матюхіна О. А. Вплив античності на культуру України. *Вісник НАУ*. Серія: Філософія. Культурологія. 2010, №2 (12). С. 161–165.
150. Мацієвська Т. «Ніч вифліємська» Максима Копка в контексті розвитку його музично-театральної творчості. *Наукові записки*. : зб. наук. праць. Серія: Мистецтвознавство. Тернопіль: Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка. 2014. №2. С. 30–36.
151. Медушевский В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. Москва : Музыка, 1976. 255 с.
152. Микола Аркас (1853-1909): Біографія. *Література рідного краю* : посіб. Миколаїв, 2003. С. 20–23.
153. Москальова Л. Ю. Моральне виховання особистості майбутнього вчителя музики і художньої культури засобами сакрального хорового мистецтва : автореф. дис. ... канд. пед. наук : 13.00.01. Київ, 2004. 19с.

154. Мурзай Г. До проблеми виконавської інтерпретації фольклорних творів. *Вісник Луганського національного університету ім. Т. Шевченка*. Серія : Педагогічні науки. Луганськ, 2011. №15 (226). Ч. 1. С. 81–85.

155. Неясова И. Ю. Русская историческая опера XIX века: к проблеме типологии жанра : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. Магнитогорск, 2000. 182 с.

156. Новакович М. Канон та канонічні моделі в українській музиці. *Студії мистецтвознавчі*. К.: ІМФЕ НАН України, 2007. № 4(20). С. 83-88.

157. Новакович М. Канон українського музичного модернізму (на прикладі творчості Б. Лятошинського). Луцьк, 2012. 167 с.

158. Новакович М. О. Канон українського музичного модернізму в творчості Бориса Лятошинського : автореф. дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Львів, 2008. 20 с.

159. Огієнко І. Українська культура. Коротка історія культурного життя українського народу. Київ : Довіра, 1992. 142 с.

160. Ольховський А. Нарис історії української музики. Київ : Музична Україна, 2003. 512 с.

161. П'ятницька І. Проблема «композитор-фольклор» у творчій діяльності М. Лисенка: ентокультурологічний аспект : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.01. Київ, 1997. 22 с.

162. Павлишин С. Зарубежная музыка XX века. Пути развития. Тенденции. Киев : Музична Україна, 1980. 212 с.

163. Павлишин С. Музыка двадцатого столетия. Львів, 2005. 230 с.

164. Пархоменко Л. Кирило Стеценко. Київ : Мистецтво, 2011. 232 с.

165. Пархоменко Л. Обриси творчого шляху Лесі Дичко. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2002. Вип. 19. С. 6–12.

166. Пархоменко Л. Проблема виконавства в розвитку хорової музики («Думка» в 60–80-ті рр. XX ст.). *Матеріали до українського музикознавства*. Київ, 2003. Вип. 2. С. 111–115.

167. Пахльовська О. Україна: шлях до Європи через Константинополь. *Сучасність*. 1994. №2. С. 101–111.
168. Пахомова Є. Неофольклористичний контекст оперної творчості Лесі Дичко (на прикладі опер «Золотослов» та «Різдвяне дійство»). *Київське музикознавство*. 2013. Вип. 46. С. 106–116.
169. Пигров К. Руководство хором / под. ред. К. Птицы. Москва : Музыка, 1964. 220 с.
170. Письменна О. Гармонія Миколи Лисенка як синтез національних та романтичних тенденцій. *Українська музика*. 2012. № 3/4. С. 10–19.
171. Поліщук Т. «Київські фрески» відновлено! URL: <https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/kiyivski-freski-vidnovleno>. (дата звернення: 12.09.2017).
172. Пономарьов А. Українська етнографія : курс лекцій. Київ : Либідь, 1994. С. 280–283.
173. Проблеми соціальної роботи: філософія, психологія, соціологія. Чернігів : ЧНТУ, 2015. № 1(5). 98, [2] с.
174. Редько А. М. Функциональность хора в пространстве древнегреческого представления. *Молодой ученый*. 2011. №5. Т.2. С. 157–161.
175. Ржевська М. Категорія національного та процеси самоутвердження і самопізнання української музичної культури (перша третина ХХ століття). *Українське музикознавство*. Київ, 1998. Вип. 28 : Музична україністика в контексті світової культури / [голов. ред. І. Ляшенко]. С. 80–90.
176. Ржевська М. На зламі часів. Музика наддніпрянської України першої третини ХХ століття у соціокультурному контексті епохи. Київ : Автограф, 2005. 352 с.
177. Рожок В. Диригентське мистецтво України. *Музика і сучасність*. Київ, 2003. С. 63–74.
178. Рожок В. И. Образ народа в украинской советской героико-революционной опере (к проблеме музыкально-сценического воплощения) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. Киев, 1984. 25 с.

179. Романовский Н. В. Принципы работы над строем в хоре. *Хоровое искусство*. Ленинград : Музыка, 1967. Вып. 1. С. 85.
180. Романовский Н. В. Хоровой словарь. Изд. 2-е, дополн. Ленинград : Музыка, 1972. 142 с.
181. Ротбаум Л. Опера и ее сценическое воплощение. Записник режисера. Ленинград, Москва : Советский композитор, 1980. 262 с.
182. Рубан А. О. Світоглядні особливості українського національного характеру (філософсько-антропологічний аналіз) : автореф. ... дис. канд. філософ. наук : 09.00.04. Київ, 2008. 22 с.
183. Рубан А. О. Теоретико-методологічні основи формування української ментальності в контексті історико-філософського аналізу. *Мультиверсум : філософський альманах*. 2004. № 40. С. 3–16.
184. Садовенко С. М. Неофольклоризм у контексті музичної культури України другої половини ХХ - початку ХХІ століття. *Культура і сучасність*. 2010. № 2. С. 173-177.
185. Сарабьянов Д.В. Стиль Модерн. Истоки. История. Проблемы. Москва : Искусство, 1989. Ч. 2. 294с.
186. Сарапин В. «... По-нашому і про нас писати...»: «Наталка Полтавка» Івана Котляревського як національна художня опозиція до водевілю «Козак-стихотворец» Олександра Шаховського. *Рідний край* : альманах Полтавського педагогічного університету. Полтава, 2009. №2 (21). С. 124–133.
187. Сенюра І. Зародження українського театру. URL: <http://www.sda/item/2111-zarodjennya-ukrajinskogo-teatru.html>. (дата звернення : 01.09.2017).
188. Сердюк О. Б, Уманець О. В., Слюсаренко Т. О. Українська музична культура: від джерел до сьогодення. Харків : Основа, 2002. 400 с.
189. Скворцова И. Стиль модерн в русском музыкальном искусстве рубежа XIX-XX веков. Москва : Композитор, 2009. 354 с., ил., нот. примеры.

190. Скопцова О. М. Становлення та особливості розвитку народного хорового виконавства в Україні (кінець XIX – XX століття) : автореф... дис. канд. мистецтвознавства : 17.00.01. Київ, 2005. 18 с.

191. Скопцова О., Рубаха О. Народно-хорове виконавство в контексті сучасної української культури. *Вісник Київського національного університету Культури і Мистецтв* : зб. наук. праць. Серія: Мистецтвознавство. Київ : Видавництво центр - КНУКіМ, 2003. Вип. 8. С. 102–109.

192. Соколiна О. Мова як один з чинникiв формування ментальностi. *Гуманiтарнi студiї* : зб. наук. праць Київський національний університет ім. Тараса Шевченка. Київ : Київський університет, 2012. Вип. 13. С. 167–173.

193. Стадник І. Б. Українська ментальність у контексті відродження національної духовності : автореф. дис. ... канд. філос. наук : 09.00.03. Одеса, 2003. 20 с.

194. Станішевський Ю. О. Оперний театр радянської України. Київ : Музична Україна, 1988. 248 с.

195. Станкович-Спольська Р. «Цвіт папороті» Євгена Станковича: проблема жанру : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2005. 21 с.

196. Станкович-Спольська Р. Неофольклоризм в опері XX століття і «Цвіт папороті» Є. Станковича. *Науковий вісник НМАУ ім. П.І.Чайковського*. Київ : НМАУ, 2004. Вип. 33 : Музика у просторі культури.. С. 254–263.

197. Сусидко И. П. Опера seria: генезис и поэтика жанра : автореф. дисс. ... докт. искусствоведения. Москва, 2000. 40 с.

198. Сюта Б. Проблеми організації художньої цілісності в українській музиці другої половини XX століття: дослідження. Київ, 2004. 120 с.

199. Тараканов М. Русская опера в поисках новых форм. *Русская музыка и XX век* / сост. М. Арановский. Москва, 1997. С. 265–302.

200. Терещенко А. «Київські фрески» І. Карабиця: задум, втілення, виконання. *Музика*. 1986. № 4. С. 1–3.

201. Терещенко А. Вокально-симфонічні твори І. Карабиця в контексті розвитку жанру в українській музиці 70-80-х років XX століття. *Науковий*

*вісник НМАУ ім. П. Чайковського*. Київ, 2003. Вип. 31 : Viveremento. Статті і спогади про І. Карабиця. С. 75–87.

202. Ткаченко О. Мова і національна ментальність. Київ : Грамота. 2006. 240 с.

203. Торба О. В. Українська хорова творчість останньої третини ХХ ст. та проблема жанру. *Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського*. Київ, 2002. Вип. 16 : Культурологічні проблеми української музики. С. 278–297.

204. Торба О. Українська хорова музика в контексті сучасних тенденцій функціонування національної музичної культури. *Україна на порозі третього тисячоліття: духовність і художньо-естетична культура*. Київ, 1999. Т.14. С. 456–463.

205. Февр Л. Бои за историю. Москва : Наука, 1991. 412 с.

206. Федорченко І. Становлення національного характеру українського народу: теоретико-методологічні засади. *Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка : Українознавство*. Київ, 2007. Вип.11. С. 17-20.

207. Фельзенштейн В. О музыкальном театре. Москва : Радуга, 1984. 407 с.

208. Ферман В. Основы оперной драматургии. *Оперный театр*. Статьи и исследования. Москва, 1961. С. 3–20.

209. Філософський словник соціальних термінів / В. П. Андрущенко, Т. В. Андрущенко, В. Г. Антоненко; заг. ред. В. П. Андрущенка. Київ, Харків : Корвін, 2002. 672 с.

210. Фільц Б. Хорові обробки українських народних пісень: творчі принципи опрацювання пісень радянськими композиторами. Київ : Наук. думка, 1965. 133 с.

211. Холодний М. Народ крізь призму мови. Київ, 1993. Т. 9. 206 с.

212. Хохловкина А. Западноевропейская опера: конец XVIII - первая половина XIX века. Москва : Музгиз, 1962. 368 с.

213. Храмова В. До проблеми української ментальності. *Українська душа* : зб. ст. Київ : МП «Фенікс», 1992. С. 3–28.

214. Хрипко С. Етнокультурна, царина духовно-релігійних обрисів української метальності. Київ : НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2009. 50 с.
215. Хрущ О. Цінності та особливості українського національного характеру. Журнал української геополітики, філософії та культури. 2002. URL: <http://newright.il.if.ua/configus.htm>. (дата звернення: 01.09.2017).
216. Черкашина М. Р. Опера ХХ століття : нариси. Київ, 1981. 208 с.
217. Черкашина М. Українська опера і влада (1959–1988). *Українське музикознавство*. К. : НМАУ, 1998. Вип. 28. С. 54–64.
218. Черкашина-Губаренко М. Р. Музика і театр на перехресті епох : зб. ст. : у 2 т. Київ : Наука, 2002. Т. 1. 182 с.
219. Черкашина-Губаренко М. Р. Структурний аналіз оперного твору. URL : [http://knmau.com.ua/chasopys/03\\_NBUV/web/09\\_Cherkashina.pdf](http://knmau.com.ua/chasopys/03_NBUV/web/09_Cherkashina.pdf).
220. Чёрная Е. С. Беседы об опере. Москва : ЗНАНИЕ, 1981. 160 с.
221. Чигринов В. Політична ментальність українського суспільства. Історія і модерн. Харків : ХІБМ, 2001. 197 с.
222. Чижевський Д. Нариси з історії філософії на Україні. Вид. 2-ге. Мюнхен : Укр. Вільний ун-т, 1983. 175 с.
223. Шаян В. Джерело сили української культури. Лондон, Торонто, 1972. 32 с.
224. Шкварець В. П. Микола Миколайович Аркас: життя, творчість, діяльність. Миколаїв, 2002. 260 с.
225. Шлемкевич М. Душа і пісня. *Українська душа*. Київ, 1992. С. 97–112.
226. Шреєр-Ткаченко О. Розвиток української музичної культури в XVI–XVIII ст. *Українське музикознавство*. Київ : Музична Україна, 1971. Вип. 6. С. 5–14.
227. Шумило Н. Неоромантизм як національний стиль доби (кінець XIX початок ХХ століття). *Українське музикознавство*. Київ, 2003. Вип. 32 : до 160-річчя від дня народження М. В. Лисенка. С. 36–46.
228. Юрій М. Етногенез українського народу. Київ : Кондор, 2008. 262 с.



229. Юрій М.Т. Етногенез та менталітет українського народу. Київ : «Таксон», 1997. 235 с.
230. Янів В. Нариси до української етнопсихології. Київ : Знання, 2006. 341 с.
231. Ярустовский Б. М. Драматургия русской оперной классики: работа русских композиторов-классиков над оперой. Москва : Музгиз, 1953. 403 с.
232. Ярустовский Б. Очерки по драматургии оперы XX века. Москва : Музыка, 1971. Кн. 1. 356 с.
233. Ярустовский Б. Очерки по драматургии оперы XX века. Москва : Музыка, 1971. Кн. 2. 260 с.
234. Ясь О.В. Державницький напрям в українській історіографії [Електронний ресурс] // Енциклопедія історії України: Т. 2: Г-Д / Редкол.: В. А. Смолій (голова) та ін. НАН України. Інститут історії України. - к.: в-во "наукова думка", 2004. - 688 с.: іл. - режим доступу: [http://www.history.org.ua/?termin=derzh\\_napryam\\_v\\_ukr\\_istoriografii](http://www.history.org.ua/?termin=derzh_napryam_v_ukr_istoriografii) (останній перегляд: 31.01.2018)
235. Яцук Н. Українська ментальність як феномен етногенетичного та соціокультурного буття народу : автореф. дис. ... канд. філос. наук : 09.00.03. Запоріжжя, 2003. 16 с.
236. Куриляк І. До питання генези української опери. *Музикознавчі студії*: Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка. Вип. 32. Львів, 2014. С. 173-183.
237. Куриляк І. Еволюція драматургічних функцій хору в оперній спадщині М.Лисенка. Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Випуск 116: Збірка статей: *Комунікативна організація музичного твору*. Київ, 2015. С. 119-128.
238. Куриляк І. Драматургічні функції хору в операх Петра Сокальського. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*: збірник наукових праць. Наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету. У 2-х т. Рівне: РДГУ, 2014. Вип. 20, том 1. С. 222-226.

239. Куриляк І. Значення ролі хору в ранній українській опері на прикладі «Катерина» М. Аркаса. *Музикознавчі студії*: Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка. Вип. 36. С. 77-84.
240. Kuryliak I. Dramaturgic function of the chorus in the opera «Golden Ring» V. M. Liatoshynsky. *Europäische Fachhochschule. European Applied Sciences*. 2016. №7. P. 5–8.
241. Adler G. *Handbuch der Musikgeschichte*. Frankfurt am Main : Frankfurter Verlagsanstalt A. G., 1924. 1063 s.
242. Bulat T., Filenko T. *The world of Mykola Lysenko: Ethnic identity music and politics in nineteenth and early twenties century Ukraine*. Edmonton : Ukraine Millennium Foundation, 2001. 434 p.
243. Burian K. V. *The Story of World Opera*. London: Peter Nevill Limited, 1961. 294 p.
244. *Dictionary of Ukrainian composers / by Ihor Sonevyts'kyi and Natalia Palidvor-Sonevyts'ka*. L'viv.: Union of Ukrainian composers, 1997. 335 p.
245. Filenko Taras. *Ukrainian Academy of Arts and Sciences in the USA*. Edmonton : Ukraine Millennium Foundation, 2001. 434 p.
246. Fubini E. *Historia estetyki muzycznej*. Kraków, 1997. 230 s.
247. Gross T. *How The Met Opera's Chorus Master Gets 150 To Sound Like One*. URL: <http://wrti.org/post/how-met-operas-chorus-master-gets-150-sound-one#stream/0>.
248. Grout D. J. *A Short History of Opera* by Donald Jay Grout, professor of music, Corneell University. New York : Columbia University Press, 1947. 412 p.
249. Kurth E. *Musikpsychologie*. Berlin : Max Hesser Verlag, 1931. 323 s.
250. Streatfeild R. A. *The Opera. A Sketch of the Development of Opera. With full Descriptions of all Works in the Modern Repertory*. London, 1907. 402 p.
251. *The Oxford Handbook of Opera / edited by Helen M. Greenwald* [редукована версія]. URL : <https://books.google.com.ua/>

## ДОДАТОК

### Список опублікованих праць за темою дисертації

1. Куриляк І. До питання генези української опери. *Музикознавчі студії: Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка*. Вип. 32. Львів, 2014. С. 173-183.
2. Куриляк І. Еволюція драматургічних функцій хору в оперній спадщині М.Лисенка. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. Випуск 116: Збірка статей: *Комунікативна організація музичного твору*. Київ, 2015. С. 119-128.
3. Куриляк І. Драматургічні функції хору в операх Петра Сокальського. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: збірник наукових праць*. Наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету. У 2-х т. Рівне: РДГУ, 2014. Вип. 20, том 1. С. 222-226.
4. Куриляк І. Значення ролі хору в ранній українській опері на прикладі «Катерина» М.Аркаса. *Музикознавчі студії: Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка*. Вип. 36. С. 77-84.
5. Kuryliak I. Dramaturgic function of the chorus in the opera «Golden Ring» В. М. Liatoshynsky. *Europäische Fachhochschule. European Applied Sciences*. 2016. №7. P. 5–8.