

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

У статті виявлено, що домінування хорового начала в оперному цілому надає твору рис ораторії. Визначено драматургічні функції хорового чинника, втілення яких створює передумови для реалізації конфліктної оперно-хорової драматургії.

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

Актуальність дослідження. В опері «Мойсей», за визнанням автора, втілено «<...> власне розуміння „сучасності в музиці” <...> у відповідності до реального звукового світу, в якому ми живемо. Неоромантичне, сповнене прагнення до краси і чутливості, мистецтво щораз більше завойовує позиції, саме в ньому я вбачаю сучасність і майбутнє...» [4, с. 2]. До створення неоромантичного оперного твору М. Скорика, безсумнівно, надихнули такі чинники, як поема великого поета України І. Франка (1905 р.) та її підґрунтя – біблійна легенда про пророка Мойсея, що 40 років водив єврейський народ пустелею у пошуках Землі обітваної.

Образ Мойсея, що жив понад три тисячоліття назад, був втілений в багатьох творах представників різноманітних мистецьких напрямів та національних шкіл: у скульптурі (Мікеланджело), живопису (Рембрант – «Мойсей зі скрижалями»), музиці (ораторія Г. Ф. Генделя «Ізраїль у Єгипті», опери «Мойсей» Ф. Зюсмаєра, «Мойсей у Єгипті» Дж. Россіні, «Мойсей» А. Рубінштейна, «Мойсей» М. Леві, «Мойсей і Аарон» А. Шенберга). Чому ж образ Мойсея є таким притягальним для митців усіх часів та народів? Причини криються в історії кожного народу, що мав періоди тяжких випробувань. У скрутні часи люди мріяли про свого пророка, про того, кому Боже провидіння дасть змогу врятувати свій народ, рабів перетворити на вільних людей. Свого часу українським Мойсеєм називали Богдана Хмельницького, що здобув свободу народові в результаті Визвольної війни 1648-1654 рр. Але як у XVII, так і у XXI ст. (революція 2004 р.), свобода, за М. Коцюбинським, «як марево, з'явилась і зникла».

На початку XX ст. (1905 р.), на межі століть, була написана поема І. Франка

– епохальний твір, мабуть один з найкращих у його доробку. Великий Каменяр створював поему в тяжкі для України часи, коли лівобережна її частина страждала під гнітом Російського самодержавства, а правобережна належала Австро-угорській імперії. М. Скорик звернувся до поеми І. Франка наприкінці ХХ ст., а завершив оперу на початку ХХІ ст. Знову – порубіжжя епох, тільки сто років поспіль. Здавалось би, ситуація для українського народу краща – у 1991 р. Україна стала незалежною державою. Але ж чому саме в цей час звертається до провідницької поеми І. Франка композитор? Мабуть для того, щоб застерегти від помилок минулого, щоб кожна людина витравлювала з себе раба, щоб справдилось пророцтво поета про майбутнє України: «Та прийде час, і ти огнистим видом засяєш у народів вольних колі...» [7, с. 526]. Оскільки Пророк є немислимим без народу, в опері М. Скорика «Мойсей» значне місце належить хоровим сценам.

Об'єктом дослідження є образ пророка Мойсея в мистецтві, а *предметом* – драматургічні функції хорового чинника в опері М. Скорика «Мойсей».

Мета дослідження полягає у виявленні логіки розгортання оперно-хорової драматургії опери М. Скорика «Мойсей».

Виклад основного матеріалу. Опера складається з прологу, епілогу та двох дій⁸. Розпочинає оперу, за Л. Кияновською, «лейтмотив кайданів». Ця тема, з одного боку, дійсно нагадує брязкіт кайданів завдяки безкінечному акордовому *ostinato*. З іншого – висхідна мелодична лінія створює відчуття тяжкої ходи людей, що піднімаються вгору. Виникають паралелі – стражденна хода на Голгофу. Драматичний монолог-звернення Поета «Народе мій» чотири рази «перемежає» хор реплікою «Невже?», першим *ключовим* словом Прологу. У зв'язку з тим, що це слово спочатку звучить у соліста на *f*, а потім вже в хоровому викладі, при чому у перших двох випадках, лунає у чоловічої групи, а потім – у жіночої на *mf*, драматургічна функція хорового чинника у цій сцені – відлуння. Наступні дві запитальні репліки мішаного хору на *f* мають функцію підсилення думки Поета. Надалі, *piu mosso* (ц. 4) монолог переростає у діалог, учасники якого

⁸ Аналіз хорових сцен здійснено за клавіром опери – К. : Муз. Україна, 2006.

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

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

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

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

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

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

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

Поява Авірона і заколотників (№ 3) стає контрастом до дитячих забавок: «Цить, малі! Набрались пророцьких слів!». Отже, пророцька функція дитячого хору очевидна. Але діти не зважають на Авірона і продовжують «будівництво»: «На піску, на піску», не звертаючи уваги на його злі репліки *ostinato*. Заколотники

грізним унісоном мішаного хору примушують замовкнути дітей. Тут при наявності номерної структури відчутний наскрізний розвиток за рахунок безперервності переходу одного номеру до іншого та хорової лінії дитячого хору. Мішаний хор заколотників продовжує розвиток образу непросвітленого народу («Набрехали пророки!») з Прологу. І *ключовим* словом тут стає запитальне «Доки?». У діалозі з Авіроном це слово, тричі повторене в партії хору, з кожним разом стає все напруженішим, призводячи до кульмінації (т. 102).

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

Кожен наступний номер опери йде *attacca*, що сприяє безперервному наскрізному розвитку хорової драматургії твору. Слова Датана про побиття камінням того, хто вдає з себе пророка, знаходять відгук у заколотників, і, повторюючи інтонаційний «блок» останньої репліки соліста, хор чотири рази повторює «І побитий камінням!». Застосування напруженої тріольної ритмоформули, єдність хору заколотників та дуету Авірона й Датана, що активно підбурюють їх, призводить до дії – заколотники хапають каміння.

Поява Мойсея (№ 6 другої картини) – це вододіл оперної дії. Його монолог, а потім й розповідь-казка про майбутню долю гебрейського народу, є квінтесенцією художньої ідеї всього твору. Хор прибічників, Лія та Єгошуа

підхоплюють думку Мойсея, демонструючи єдність просвітленого народу і його Пророка (тема в унісонному викладі звучить у низькому регістрі альтів і басів, а сопрано й тенори *mormorando* другим планом здійснюють їх підтримку). Останні слова з казки: «Здобуватиму поле для вас, хоч самому не треба, і стелитися буду внизу, ви ж буяйте до неба!» із захопленням підтримує хор приборників Мойсея разом з Лією та Єгошуа. Могутній вокаліз мішаного хору сприяє кульмінації побудови й підтримці Мойсея. Але ні казка Мойсея, ні наступна її «розшифровка» пророком не переконали заколотників: № 9 є кульмінацією протистояння в розвитку оперно-хорової драматургії.

Конфліктне протистояння двох ідей – жертвовного будівництва нового життя на незримій батьківщині й руйнівного самозадоволення багатством і владою втілено композитором у розгорнутій оперно-хоровій сцені, що охоплює у процесі наскрізного розвитку цілу низку оперних «номерів». Однак, «номерна» структура тут не стільки «зламає», скільки зберігає своє значення у функції відмірювання етапів розвитку оперно-хорової драматургії. У якості підтримки цього методу створення поліетапної оперно-хорової драматургії протистояння композитором додаються й «ключові слова», пов'язані із лаконічними репліками-закликами. Перша фаза розвитку кульмінації міститься у монолозі Авірона за підтримкою репліками хору заколотників, по чергово у чоловічої та жіночої груп хору. Друга фаза – осміяння пророка хором на звуках розкладеного зменшеного септакорду, (партії хору ланцюжком від сопрано до басів підхоплюють одна одну). Ще більш глумливого характеру набуває звучання хору після сповненої гідності відповіді Мойсея – осміяння відбувається по чергово жіночою й чоловічою групами хору. Принизливого характеру надає йому інтервальне співвідношення в малу та велику септими між партіями хору. Сцена побиття камінням – протистояння непросвітленого народу, його опір Мойсею, нагадує за своїм складом хори-*turbo* з «Passion» І. С. Баха.

Діалог між Датаном і Мойсеєм стає все більш напруженим (№ 10, 11). Заклик Авірону й Датана «Гей, гебреї! За каміння!», підхоплює хор заколотників. Альти й басы йдуть за мелодичним малюнком партій солістів, а сопрано й тенори

почергово створюють то квартове, то квінтове співвідношення до низьких голосів хору, що разом із *ключовими* для цієї сцени словами «За каміння! Най загине!» й «колючими» ритмоформулами призводить до рішучих дій заколотників – кульмінації № 11.

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

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

Розвиток продовжує заключний хоровий поліфонічний епізод, де поступове нашарування хорової фактури (тема звучить спочатку у басів, потім вступають альти, надалі тему підхоплюють тенори і, врешті-решт, сопрано) призводить до кульмінації. За законами арочної драматургії, композитор в хоровому викладі точно відтворює тему, що звучала в оркестрі й розпочинала оргію – прославу Золотого тельця. Кульмінаційну «крапку» в розвитку ставлять могутні хорові

«колони»-постулати: «Багатство і влада!». Низка «пустих» квінт хорового масиву призводить до трьох коротких заключних реплік «Слава!». Отже, віра заколотників у те, що Ваал надасть їм багатства і влади, прославлення Золотого тельця є головними ідеями хору непросвітленого народу.

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

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

Монолог Мойсея заступає сцена спокуси, у якій зберігається принцип наскрізного розвитку оперно-хорової драматургії, спираючись на *ключові* слова. Але у сцені спокуси композитором додається ще один драматургічний прийом, заснований на створенні ефекту хорової луни. Хор голосів пустелі (унісон партії альтів) відлунює останні слова Пророка з навіюванням демона пустелі Азазеля. Точне повторення інтонацій і слів демона спокуси, що завдяки луні, стають *ключовими*, призводить до сугестивного впливу на Мойсея, який опирається йому, демонструючи незворушну непохитність. Знову й знову Азазель за підтримки незримого хору «гадючими» інтонаціями й підступними словами продовжує «розхитувати» віру Мойсея. Звучність хору спокуси теж урізноманітнюється, поступово стає більш потужною: до унісону альтової партії приєднуються партії сопрано, тенорів, а в заключній побудові – й басів. За рахунок безкінечних

секундових інтонацій в тематизмі хору, повторення *ключових* слів та розмаїття тембрових поєднань відбувається посилення хорової ваги у спокушанні пророка. Важливу роль відіграє й динаміка, що поступово нагнітається: від *p* в початкових репліках альтів, до *f* в двох останніх мішаного складу. Але оскільки функція луни хору голосів пустині залишається незмінною, після більш голосної динаміки відразу настає її спад.

Але Мойсей непохитний. Звертаючись до Єгови, він молиться і, як наслідок, за ремаркою композитора, «Тінь від нього, у вигляді хреста, падає на сцену». Це – духовна перемога Мойсея, пророцтво наступної жертви в ім'я народу та появи майбутнього Месії, що ствердить християнство. Ніби здалеку, на *pp* чутно лейтмотив кайданів в оркестрі (сходження), а сцену поступово заповнюють люди. Мойсей їх не бачить. Хор спочатку має функції коментатора й, частково, відлуння (в партіях тенорів і сопрано). Спостерігаючи за Мойсеєм, коментуючи його дії, люди поступово починають прозрівати. Саме з цього хору розпочинається просвітлення народу. Молитва Мойсея призвела до звернення народу до Бога, тобто до єдності народної (вперше в опері!) саме в молитві. Ця єдність наочно демонструється у трьох хорових висхідних лініях, що розвиваються секвенційно, з кожним разом набуваючи все більшої динамічної сили. На *ключовому* слові «заклене», яке повторюється в хоровому викладі тричі, динаміка досягає *f*, але це ще не межа. Наступна репліка хору «то весь люд і весь край пропаде!» містить *ключове* слово «пропаде». Саме це слово-відчай звучить у хорі двічі на *ff* і знаменує собою кульмінацію. Оркестрове завершення побудовано на лейтмотиві кайданів, що є обрамленням хору народу, й має функцію змістово-драматичної арки не лише до початку першої дії.

Хоча наступні епізоди оперної дії не містять хорових сцен, вони мають значну роль в обумовленні його майбутньої появи. Четверта картина другого акту опери змальовує новий щабель спокуси Мойсея. На відміну від Азазеля, Дух ніби матері Мойсея Йохаведи більш тонко й підступно, майже не розкриваючи своєї сутності, обплутує пророка. Та й тут Мойсей лишається непохитним. Тоді до Йохаведи приєднується Азазель (№ 23) й вдвох вони малюють страшні картини

удаваного майбутнього гебрейського народу. І завагався Мойсей. І вперше з його уст злетіли слова невіри в Бога: «Одурив нас Єгова!». Оркестрове нагнітання (*tutti, fff*), грім передують набатному звучанню голосу Єгови: «За сумнів твій щодо волі моєї». Уособленням гласу Божого є могутній унісон неповного складу мішаного хору (альти, тенори, басы). Але драматургічне навантаження хору не обмежується тільки цією функцією. Пророцтво звучить в останніх рядках: «для страху всім, що рвуться вперед до мети і вмирають на шляху!». № 25 з п'ятої картини твору змальовує бурю, що пориває Мойсея (балетна сцена). Здавалось би, це є розв'язка сюжету. Та композитор вводить новий персонаж – пастуха Симеона (№ 26). Поява у передостанньому номері опери нового персонажу надає дії рис експозиції – початку нового етапу розвитку.

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

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

Раптова зміна темпу (*Presto* після *Moderato marciale funebre*), оркестрової фактури знаменує появу Лії, Єгошуа та натовпу – хору. Це ще одне драматургічно-змістовне «повернення» дії: ті, хто закликав до побиття камінням, самі побиті будуть. Наступний діалог солістів й хору – рішучий, дійовий – призводить до фізичного знищення ватажків заколотників: побиття камінням Авірона й повішення Датана. № 28 змальовує збір у похід під проводом молодих керманічів народних Лії й Єгошуа. Хор-марш з притаманним йому чеканим ритмом, закличними інтонаціями містить *ключові* слова нового змісту «До

походу! До зброї!». Застосовуючи імітації хорових партій та груп, М. Скорик змальовує збудження людей, їх рішучість. Кульмінаційною вершиною стають дві останні репліки хору, оркестру й солістів: одна з них – унісонна «До походу!», друга, заключна – «До бою!» – як вияв незламної рішучості у народу та його керманичів містить стрибок на октаву вверх у партіях Лії, Єгошуа та сопрано і тенорів.

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

Висновки. Логіка хорової драматургії опери М. Скорика «Мойсей» розвивається за принципом від мороку до світла, від образу непросвітленого народу до ствердження народної самосвідомості. Домінування хорового начала в оперному цілому надає твору рис ораторії. За рахунок хорового чинника створюються образи: Хору як персонажу Прологу та Епілогу, заколотників та прибічників Мойсея, дітей, голосів пустелі, гебрійського народу. У відповідності до розвитку драматургії оперного цілого, хоровий чинник отримує наступні функції:

- *носія ключових слів-символів* (Хор з Прологу);
- *персоніфікації ідей* (хори прибічників Мойсея і заколотників);
- *коментатора дії* («Се Мойсей на молитві стоїть», № 20);
- *тла-відлуння* (Хор з Прологу, ц. 2-8);
- *осміяння* (хори заколотників, № 9);
- *спокуси* («незримі» хори голосів пустині, № 18);
- *дійову* (хор заколотників «За каміння! Най загине!», № 11; хор

просвітленого народу «До походу! До зброї!», № 28);

- *пророцтва* (дитячий хор «Ми будуюмо дім», Хор з фіналу Прологу),
- *уособлення гласу Божого* («За сумнів твій»: неповний склад мішаного хору: альтова, тенорова і басова партії, № 24);
- *символу духовної еволюції народу* («Се Мойсей на молитві стоїть», № 20; «Де він? Його нема!», № 26; «Де Авірон? Де Датан? Знайти і привести!», № 27; «До походу! До зброї!», № 28; «Та прийде час», Епілог).

Диференціація хору-народу на уособлення ідей темряви і світла сприяє розвитку таких драматургічних функцій хорового чинника в «опері-притчі» [4, с. 8] «Мойсей» М. Скорика як *функції дії та протидії*. Втілення цих функцій створює передумови для реалізації конфліктної оперно-хорової драматургії твору.

Література

1. Белік-Золотарьова Н. А. Оперно-хорова творчість як категорія сучасного вітчизняного хорознавства / Н. А. Белік-Золотарьова // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті : зб. наук. праць / Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв ; ред. кол. : В. Я. Даниленко (гол. ред.) [та ін.]. – Харків, 2010. – Вип. 3. – С. 11-18.
2. Белік-Золотарьова Н. А. Оперно-хорова творчість українських композиторів другої половини ХХ століття: шляхи розвитку: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Н. Белік-Золотарьова. – Харків, 2011. – 20 с.
3. Кияновська Л. Мирослав Скорик : творчий портрет композитора в дзеркалі епохи : [монографія] / Л. Кияновська. – Львів : Сполох, 1998. – 216 с.
4. Кияновська Л. Опера «Мойсей» та її творець [передмова] / Л. Кияновська // Мойсей [ноти] : опера на дві дії, п'ять картин із прологом та епілогом : М. Скорик, клавір / лібрето Б. Стельмаха і М. Скорика за однойменною поемою І. Франка. – К., 2006. – С. 5-11.
5. Мойсей // Мифы народов мира : энциклопедия : в 2 т. / гл. ред.

С. А. Токарев. – 2-е изд. – М., 1988. – Т. 2. – С. 164-168.

6. Мойсей // Библейская энциклопедия / [Труд и изд. Архимандрита Никифора]. — [Репринт. изд-ние]. – М., 1991. – С. 480-483.
7. Франко І. Я. Мойсей : [поема] // Твори : в 3 т. / Іван Франко ; [ред. тому І. О. Дзеверін ; упоряд. і примітки М. С. Грицюти ; вступ. ст. Д. В. Павличка]. – К., 1991. – Т. 1. – С. 525-573.

В статье выявлено, что доминирование хорового начала в оперном целом придает произведению черты оратории. Определены драматургические функции хорового компонента, воплощение которых создает предпосылки для реализации конфликтной оперно-хоровой драматургии.

Ключевые слова: оперно-хоровое творчество, оперно-хоровая драматургия, драматургические функции хора.

The article revealed, that prevailing of the choral beginning in opera whole gives work of lines of oratorio. Certainly dramaturgical functions of choral component, embodiment of which creates pre-conditions for realization of the conflict of opera-choral dramaturgy.

Keywords: opera-choral creation, opera-choral dramaturgy, dramaturgical functions of the choir.