

Література

1. Бобровский В. Тематизм как фактор музыкального мышления: Очерки. В 2-х вып. – Вып. 2 / Виктор Петрович Бобровский; отв. ред. Е.Н. Чигарева. – М.: Ком Книга, 2008. – 304 с.
2. Григорьева Г. Стилевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века: 50-60-е годы / Г. В. Григорьева. – М.: Сов. композитор, 1989. – 208 с.
3. Казанцева Л. Автор в музыкальном содержании: Монография / Л. П. Казанцева. – М.: Волга, 1994. – 248 с.
4. Каратыгин В. Избранные статьи / Вячеслав Гаврилович Каратыгин; сост., авт. примеч. О. Л. Данскер; ред. Ю. А. Кремлёв. – М.-Л.: Музыка, 1965. – 352 с.
5. Мазель Л. Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Элементы музыки и методика анализа малых форм / Лев Абрамович Мазель, Виктор Абрамович Цуккерман. – М.: Музыка, 1967. – 752 с.
6. Мартышкина Т. Импрессионистическое мировоззрение в западноевропейской культуре 19 века: истоки, сущность и значение: Дис. ... канд. культурологии (24.00.01. – Теория и история культуры) /Татьяна Николаевна Мартышкина. – Нижневартовск, 2008. – 156 с.
7. Москаленко В. Лекции по музыкальной интерпретации: учебное пособие / Виктор Москаленко. – К.: ТОВ “Типографія “Клякса”, 2012. – 272 с.: ил.
8. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции /Евгений Владимирович Назайкинский. – М.: Музыка, 1982. – 319 с., нот.
9. Садуова А. Импрессионизм в русской музыке рубежа XIX-XX веков: Дис. ... канд. искусствоведения (17.00.02 – Музыкальное искусство) /Алия Талгатовна Садуова. – Уфа, 2011. – 247 с.
10. Самбарова А. Импрессионистическое видение /Александра Самбарова. – Режим доступа: www.proza.ru/2013/02/15/1582

УДК 78.071.1 (477) : 784 + 782.1

Ірина Куриляк

ЕВОЛЮЦІЯ ДРАМАТУРГІЧНИХ ФУНКЦІЙ ХОРУ В ОПЕРНІЙ СПАДЩИНІ МИКОЛИ ЛИСЕНКА

Автор розглядає еволюцію функцій хору в оперній спадщині Миколи Лисенка. Хоровий компонент розглядається як одна з важливих драматургічних складових оперної вистави. Для розгляду обрані оперета „Чорноморці” та опери „Різдвяна ніч”, „Утоплена”, „Тарас Бульба.”

Ключові слова. Українська опера, функції хору, еволюція драматургічного значення хору.

Куриляк І. Еволюция драматургических функций хора в оперном наследии Николая Лысенко. Автор рассматривает эволюцию функций хора в оперном наследии Николая Лысенко. Хоровой компонент рассматривается как одна из важных драматургических составляющих оперного спектакля. Для анализа избраны оперетта "Черноморцы" и оперы "Рождественская ночь", "Утопленница", "Тарас Бульба".

Ключевые слова. Украинская опера, функции хора, эволюция драматургического значение хора.

Kuryliak I. The evolution of the choir's dramaturgical functions in Mykola Lysenko's opera heritage. The author considers the evolution of a choir's functions in Mykola Lysenko's opera heritage. A choir component is regarded as one of the most important drama components of an opera performance. The following operetta and operas were chosen for consideration: "Chornomorts'i", "Christmas eve", "Utopl'ena", "Taras Bulba".

Keywords. Ukrainian opera, functions of the chorus, evolution of the chorus' dramatic value, folk and ritual actions.

З ім'ям М.В. Лисенка пов'язаний визначний етап становлення українського оперного мистецтва. Його творчість стала вершиною довготривалого процесу зародження та становлення національного музично-драматичного мистецтва. Саме він зумів на народно-пісенному 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). Саме цей жанр надав можливість композитору „змалювати життєво правдиві характери, зобразити на сцені народні маси, ствердити високу ідейність” [3, с.34].

Опера як синтетичний жанр вимагала не лише професійного, змістовного музичного оформлення, але й нового якісного літературного опрацювання. Такий тандем у творчості М. Лисенка став можливим завдяки його 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 принести справжні плоди українському професійному мистецтву. Музика та театр, в обличчі двох геніїв, перетворилися в єдине ціле, що отримало назву – українська опера та оперета. 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 на сцені 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 (...)” [4]. Для М. Лисенка таке режисерське бачення було природно близьким та прийнятним. Еволюція його композиторського письма, що просліджується в операх його творчих періодів, свідчить про надання хоровому компоненту рі-

зного тематичного навантаження: від створення фону, колориту, настрою до абсолютно самостійної дійової особи. Відтак, **метою** даної розвідки стає розгляд драматургічних функцій хору у операх різного творчого періоду митця.

Методологічною базою розвідки є праці багатьох вітчизняних дослідників. Праці М. Бялика, М. Черкашиної-Губаренко, О. Ізваріної, М. Михайлова, Б. Грінченка, О. Корчової та багатьох інших розкривають широкий спектр досліджень музично-теоретичного та естетико-стилістичних особливостей українського оперного мистецтва. У дослідженнях Л. Архімович Л. Корній, М. Гордійчука, Т. Булат, О. Лисенка та інших розглянута творчість М. Лисенка з позиції висвітлення біографії, творчого портрету та аналізу ряду творів. Попри те, системне та узагальнене дослідження драматургічних функцій хору в операх М. Лисенка в українському музикознавстві ще й досі відсутнє. У зв'язку з цим **актуальною** є потреба різнобічного та детального розгляду значення хорових епізодів у операх композитора різних періодів його творчості.

Одним з перших завершених творів музично-театрального жанру М. Лисенка є композиція „Чорноморці” за п'єсою Я. Кухаренка „Чорноморський побит на Кубані.” Написаний у 1872 році, твір належить до раннього композиторського періоду та є яскравим зразком жанру української оперети. У творі присутні 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” [1, с.72]. Ними композитор передає не лише картини народно-побутового характеру, але й, без вручання в основну сюжетну лінію, відтворює риси українського народу.

Зокрема, чоловічий хор „Гей, гук, мати гук”, що з'являється буквально на самому початку п'єси, демонструє дві драматургічні функції. З однієї сторони мужній, героїчний характер музики відтворює образ чесного, добropорядного головного героя Івана. З іншої – гомофонно-гармонічний виклад чоловічих голосів характеризує настрої згуртованого, відважного українського козацтва, яке готове до бою за волю та честь в будь-який момент.

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

Зазначимо, що введені композитором хорові номери з позиції оперної драматургії є ще досить традиційними. За їх допомогою відбувається демонстрація традицій українського народу.

Значно зростає драматургічна вага хору у зрілих операх композитора. Оперна тріада на гоголівські сюжети – „Різдвяна ніч”, „Утоплена”, „Тарас Бульба” займають одне з центральних місць у творчості М. Лисенка. Усі згадані опери об’єднані українською тематикою, глибоко національним змістом. Ці твори є зразками композицій не музично-театрального чи опереточного жанру, а цілком зрілого оперного різновиду. На це вказують ряд факторів: музичні характеристики цілком визначають образні сфери того чи іншого головного героя; присутні завершені номери, що об’єднуються наскрізною драматургічно-сценічною лінією; увертюра, за рахунок основних лейттем, стає «коротким змістом» опери; 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, то у цих операх 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 показати образ народу більш реалістично призводить до 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 „Утоплених”), 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.

В усіх трьох операх можливо виявити ряд тотожностей у способах трактування хорів.

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 операх народні обряди, що пов’язані з різдвяними святами та купальськими традиціями стають ключовими у показі наро-

ду. На традиціях святкування цих свят, народних повір'ях вибудовується окрема тематично-драматургічна лінія.

В залежності від сюжетних поворотів образ народу, через хорові епізоди, розкривається дуже багатогранно. Його поява завжди тісно пов'язана з сценічною дією. На початку опер хорові сцени налаштовують слухача на відповідний емоційний настрій та вводять в атмосферу яскравих народних сцен.

В 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 „оплітає” різними поліфонічними підголосками.

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. Композитор відразу демонструє справжню народну сцену. Наче здаля, при стишеній динаміці чоловічий хор виконує відому українську колядку „Ой радуйся земле!”. На неї накладається жіноча – „Чи дома, дома”. Це призводить до благозвучного контрапунктичного поєднання двох самостійних тем, на які водночас накладаються і репліки Оксани.

Експозиція образу народу у опері „Тарас Бульба” показана через жанрові сцени. 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 українського народу. Композитор тонко та рельєфно підходить до музичного обрамлення кожного з пластів. Так, образ козацтва, завдяки розміреному поступу рівними тривалостями, при билінному розмірі 6/4, постає вже на початку опери як сила, що сповнена мудрості та незламності. Підкреслює епічність образу унісонно-терцієвий виклад, який перетворюється на акордовий склад лише у кульмінаційній зоні.

Друга сцена „Ринок на Поділлі” відтворює зовсім іншу образно-емоційну сферу. 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 з загальної маси окремих індивідів. Завдяки діалогічним реплікам „Геть те! Що вам треба? Та куди ти?”, що будуються на власних інтонаційних зворотах, відбувається індивідуалізація хорових партій. Подібну тенденцію зустрічаємо і 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).

Продовжуючи виявляти значення хору, що унаслідувало традиційну оперну роль, зазначимо, що в усіх трьох операх в певних фрагментах сюжетної дії хорові вставки виконують функцію традиційних народно-жанрових фінальних сцен. Фінали, що супроводжувалися святковими піснями, танцями, розвагами є надбанням українського театру ХІХ 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 піднесенням емоційним настроєм, торжеством взаємної любові, суспільним народним святом. Музична мова наповнена характерними народно-пісенними інтонаціями.

Хор „Слава нашим молодцям” з 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 переключки головних героїв, чергуючись із мішаним хором, перетворюють фінал у розгорнуту масову народну сцену.

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” хорові народно-жанрові сцени звучать у фінальних розділах окремих дій та опери в цілому, то в опері „Тарас Бульба” така сцена 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, що вносить як емоційно-образний так і музично-стилістичний контраст.

Надання хору ролі контрастного елемента в образному і музичному плані зустрічаємо і в другій картині І 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), перемінний розмір (5/4-6/4), прозора гомофонно-гармонічною фактура триголосся з характер-

ним унісоном в кінці фраз на квінтовому звуці. Типова куплетна форма отримує яскраве варіаційне оздоблення за рахунок фактурних видозмін у вигляді імітаційних підголосків в усіх голосах.

З погляду емоційного навантаження хор в операх досить часто відіграє роль емоційного нагнітання. Для прикладу наведемо сцену – дует Оксани і Вакули з другої картини I дії опери „Різдвяна ніч.” Хор, що побудований на коротких репліках, 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). Показною, наприклад, є фінальна сцена з II дії опери „Тарас Бульба”. Тут гірке прощання матері з синами зворушливо підтримується хорovими репліками. Тугу Насті підхоплює жіночий хор – „Ох, нещасна, бідна мати!”, до якого згодом долучається весь хорovий склад. Таке залучення хору призводить до введення його у ранг однієї з дійових осіб. В опері „Тарас Бульба” хор стає повноцінною дійовою особою усього драматичного дійства. У цьому й полягає один з новаторських принципів підходу М. Лисенка до функційного значення хору.

Сюжетний розвиток у кожній з опер тісно пов'язаний з лінією народу. В окремих сценах народ стає невід'ємною частиною сюжетного розгортання. А це, в свою чергу, призводить до виникнення масштабних, розвинених хорovих сцен.

Кульмінацією у зображенні народу як повноцінної дійової особи стає опера „Тарас Бульба”. Історичний сюжет з основним акцентом на образ народу вимагав від композитора особливого підходу. Композитор зумів показати колективний образ народу багатогранно, індивідуально та динамічно. Порівняно з „Осадою Дубно” П. Сокальського, М. Лисенко музично зобразив народ у еволюційному розгортанні – „від епічно-розповідних сцен біля брами Братського монастиря, через яскраві побутові сцени в хаті Бульби (...) до центральних за драматургією сцен на Запорозькій Січі (вибору кошового) та під стінами Дубна” [2, с.204-205]. Останні з названих сцен 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 хорovої партитури, в якій спостерігаємо виокремлення деяких ліній. В свою чергу рельєфність хорovих партій призводить до породження індивідуальних, самостійних ролей, які відтворюють атмосферу козацького середовища.

Так, щодо III дії опери („Запорозьська рада”) М. Лисенко у листі до І. Нечуя-Левицького визначає особливості драматургічного розгортання сюжетної дії: «...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 купках 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» [1, с.126].

Задум композитора щодо драматургічного розгортання дії втілюється у двох наймасовіших картинах. Перша з них відтворює монолітний, могутий образ козацтва у хорі „Гей, не дивуйте!”. Чекальний, рівний ритмічний малюнок при парній метричності на гучній динаміці (ff) та повному дублюванні хорової партії оркестром у першому куплеті надають музиці ознак маршу. Гнучко слідуючи кульмінаційним вершинам літературного тексту, композитор виділяє їх за допомогою інтонаційно-декламаційних зворотів, артикуляційних акцентів.

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. отримує одну з центральних драматургічних ролей розвитку. Монументальне відтворення образу народу близьке до надбань російської оперної школи. Сюжетна близькість у історичному відтворенні викликає асоціації з монументальними хоровими сценами М. Мусоргського з опер „Борис Годунов”, „Хованщина.”

Проводячи паралель з традиціями російської школи наголосимо на ще одну асоціативну близькість, що полягає в контрастному відтворенні двох образних світів. Так, в опері „Тарас Бульба” композитор наділяє ворогуючий табір прикметними характерними інтонаціями. Подібно до М. Глінки в опері „Іван Сусанін”, М. Лисенко вводить типові елементи музичної мови польського народу. Це стосується і хорових включень. Їхня драматургічна роль полягає у внесенні іншого, контрастного елемента польської культури. У першій дії хор хлопчиків, до якого згодом долучається і мішаний склад, виконує фрагменти духовних пісень католицької служби. Стрункі 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'являються характерний пунктирний зворот, який ще з попередньої сцени (появи жандармерії) асоціюється з образом війська польського.

Зазначений принцип двоплановості хорових співставлень зустрічається і в інших творах. Тонке відтворення паралельно існуючих двох світів спостерігаємо в опері „Утоплена,” або ж, наприклад, і в пізній опері „Енеїда”, в якій протиставляється 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 народно-пісенними інтонаціями. Натомість світ богів представлений у вигляді коротких хорових номерів-вставок, на зразок „Слава! Слава!” (з I дії). У плані сатиричного підтексту відтворюється і прошарок лінивих персонажів, що позбавлені будь-яких моральних цінностей.

Музично-драматична творчість М. Лисенка становила окремий та вагомий етап у розвитку драматургічних функцій хору. Еволюційний розгляд ранніх, зрілих опер, з залученням пізніх оперних зразків дозволила 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 має різну функцію, що обумовлює і його тематично-стилістичне музичне наповнення.

Так, у комічній опереті „Чорноморці”, що є продовженням втілення музично-театральних ідей І. Котляревського, народ 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”).

В зрілих операх значного розширення знає палітра функційних навантажень хору. У „гоголівській” оперній тріаді простежуємо ряд традиційних та новаторських композиторських засобів щодо його трактування. 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, введенні народно-побутових сцен, присутності розгорнутих фінальних пісенно-танцювальних епізодів. Однак і тут 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 займають чільне місце поряд з партіями солістів. Тематичною основою у цих сценах слугує оригінальний або авторсько-стилізований народнопісенний матеріал. 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

просліджуємо тенденцію 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.

Література

1. Архімович Л., Гордійчук М. Микола Віталійович Лисенко. Київ: „Мистецтво”, 1963. – 354 ст.
2. Архімович Л. Українська класична опера: історичний нарис. – Київ: Образотворче мистецтво і музична література. – 311с.
3. Булат Т. НиколайЛысенко. – Киев: „МузичнаУкраина”, 1981. – 118с.
4. Кисіль Ол. Причини успіху українського театру // інтернет доступ – <http://ukr.sovfarfor.com/teatr-kno/356-prychyny-uspihu-ukrainskogo-teatru.html>.
5. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Львів: Наукове товариство ім. Т. Шевченка, 2000. – 284с.
6. Корній Л. Історія української музики: підручник для вищих муз. навч. Закладів / Л.П. Корній – Київ; Харків; Нью-Йорк: М. Коць, 1996 – 314с.
7. Корчова О. Один погляд на проблему оперної цілісності / О.О. Корчова // Українське музикознавство / Науково-методичний збірник. – Київ: Національна музична Академія України ім. П. Чайковського: [Питання організації художньої цілісності музичного твору], 2005. – Вип. 51. – С. 59-67.
8. Лисенко О. М.В. Лисенко (Спогади сина). Київ: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1959. – 267с.
9. М. Архімович Л. Гордійчук. М. Лисенко: життя і творчість. – 3-є вид., доп. й перероб. – Київ: Музична Україна, 1992. – 256с.
10. Якуб'як Я. Микола Лисенко і Станіслав Людкевич / Ярема Якуб'як. – Львів : ЛД-МА ім. М. Лисенка, НТШ, 2003. – 263 с.

УДК 784.692.5 (477.87)

Ганна Пеліна

ВЕСІЛЬНІ ОБРЯДОВІ ПІСНІ ТА КОЛЯДКИ МАРАМОРОЩИНИ: ТИПОЛОГІЯ ЕТНОМУЗИЧНИХ КОРДОНІВ

В статті розглядаються ареали розповсюдження обрядових наспівів (весільних та колядних) в межах історичної зони Мараморош. Виявлено, що за показниками дворядкових колядок (5+5+3)² та весільних наспівів територія ділиться на два великих утворення: високогірний та долинний, які за характером переходу формують «стиковий» тип кордону. В той же час, на прикладі однорядкових колядок 5+5+4 між цими двома діалектними групами утворюється «перехідний» тип кордону.

Ключові слова: ареал, кордон, колядки, весільні пісні, Мараморощина.

Пеліна А. Свадебные и колядные напевы Мараморощины: типология этномызыкальных границ. В статье рассматриваются ареалы рас-