

3. Костюк Н. Літургія Іоанна Златоуста: еволюція і семантика жанру [Текст] / Н. Костюк // Українське музикознавство: наук.-метод. зб. ; [ред. М. Ю. Ржевська]. — К., 2000 — Вип. 29. — С. 52–64.

4. Кунцлер М. Літургія церкви [Текст] / М. Кунцлер. — М. : Христиан. Росія, 2001. — 303 с.

5. Протопопов В. Музыка русской литургии. Проблема цикличности [Текст] / В. Протопопов. — М. : Композитор, 1990. — 200 с.

УДК 78.087.68 : 78.03 (477) «19»

Наталія Белік-Золотарьова

**ХОРОВІ СЦЕНИ ОПЕРИ Г. МАЙБОРОДИ
«ЯРОСЛАВ МУДРИЙ»
ЯК ВІДОБРАЖЕННЯ ТЕМИ «НАРОД І ВЛАДА»**

Розвиток опери підкреслює закономірність висновку Б. Асаф'єва [1] щодо цього жанру мистецтва, який піддається узагальненню та аналізу лише *post factum* – необхідним є проміжок часу, щоб заново осмислити оперні артефакти. Упродовж століть змінювалась не лише опера, але й її сприйняття. Тому так гостро стоїть нині питання сценічного поновлення оперних творів, що були несправедливо забуті. Загальне спостереження Б. Асаф'єва є актуальним і для сучасної української культури, складаючи, зокрема, методологічне підґрунтя пропонованого дослідження. Ренесанс оперних полотен, які пройшли соціально-політичні випробування епохи, означає те, що ці твори вирізняє значна художньо-естетична цінність. Для аналізу *post factum* необхідно віддалення не тільки від часу створення опери, але й від тих історичних подій, яким вона була присвячена. І тоді не тільки такі опери, як «Богдан Хмельницький» К. Данькевича, «Ярослав Мудрий» Г. Майбороди, що отримали нове сценічне життя на початку ХХІ ст., а й інші резонансні оперні твори, такі як «Загибель ескадри» В. Губаренка, «10 днів, що потрясли світ» М. Кармінського, напевне, будуть затребувані найближчим часом.

Аналізу *post factum* потребують і функції такої важливої складової оперного цілого, як хор, який активно сприяє найбільш повному усві-

домленню змісту оперного цілого. *Мета* даного дослідження – виявити специфіку хорової драматургії опери «Ярослав Мудрий» Г. Майбороди. Її реалізація обумовлює необхідність вирішення наступних *завдань*: 1) здійснити аналіз хорових сцен твору; 2) визначити логіку функціонування хорового чинника в музично-сценічній дії опери; 3) виявити застосування методу оперно-хорового симфонізму в розвитку хорової лінії твору.

Оперно-хорова творчість Г. Майбороди загалом і опера «Ярослав Мудрий», зокрема, відбивають деякі тенденції розвитку національного музично-театрального мистецтва другої половини ХХ ст. Це виявляється, перш за все, в зверненні до відтворення глобальних історичних подій та образів визначних особистостей – Г. Майборода в оперному жанрі тяжів до одвічних тем – війни, переламних подій в літописі рідної країни й образів її героїв. Оперно-хорову творчість митця вирізняє поступове заглиблення в історію України від ХХ до ХІ ст.: «Милана» – події 1939 р., «Арсенал» – громадянська війна, «Тарас Шевченко» – ХІХ ст., «Ярослав Мудрий» – ХІ ст.

В «Арсеналі» (1960) збережено той жанр, що вперше був упроваджений Г. Майбородою в «Милані» (1957), де поєдналися риси героїко-епічної опери і лірико-психологічної драми. Але засоби музичної виразності порівняно з «Миланою» істотно змінюються. Перш за все, це стосується запровадження в «Арсеналі» методу оперно-хорового симфонізму та надання хору, що втілює образи революційного народу, провідної ролі. Жанровий синтез, наявний у перших двох оперних опусах Г. Майбороди, має багаті традиції, що виходять з «Тараса Бульби» М. Лисенка та «Золотого обруча» Б. Лятошинського.

Один з важливих методів, застосовуваних композитором у його оперному доробку – розкривати особистість героя з урахуванням історичних умов його життя. Г. Майбороді належать декілька пріоритетів у створенні образів визначних постатей України: композитор на тлі відповідних історичних епох створив образи Великого Кобзаря («Тарас Шевченко», 1964) та Ярослава Мудрого в однойменній опері (1975). Жанрове визначення опери «Тарас Шевченко» – опера в чотирьох новелах – вказує на синтез театрального та літературного жанрів. Жанровий синтез, складові якого – опера, новела, пісня – впливає на хорову драматургію, надає їй рис фрагментарності, що притаман-

ні новелі, а пісенність пронизує хорову тканину музично-сценічного цілого.

Відзначаючи тяжіння митця до втілення визначних історичних подій та видатних постатей, підкреслимо, що ця спрямованість є ознакою того, що традиційно називають «великою темою» в опері, й, у деяких випадках, в музично-сценічних опусах Г. Майбороди є наявними риси «великої опери». Так, лірико-психологічний підхід до трактування образів взаємодіє у «Ярославі Мудрому» з монументалізмом.

У пошуку актуальних тематичних та жанрово-стильових обріїв оперного жанру Г. Майборода звернувся до інтерпретації одного з шедеврів національної драматургії – поеми І. Кочерги «Ярослав Мудрий». Композитора привабили, перш за все, героїко-патріотичний дух сивої давнини, і, безперечно, постать Ярослава Мудрого. «Ярослав Мудрий» – п'єса, у якій талант І. Кочерги як драматурга розкрився на повну силу. Під час Великої Вітчизняної війни, коли посилювся інтерес до героїчного минулого Батьківщини, історико-патріотична тема стала однією з центральних у мистецтві. Митець не залишається осторонь і пише драматичну поему «Ярослав Мудрий». У розповіді про Київського князя – поборника єдності Руських земель – однією з центральних проблем стає проблема миру як найвищої цінності, за поруки процвітання держави й народу.

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

У роки Великої Вітчизняної війни, коли п'єса й була написана, основна її ідея, безумовно, трактувалася як патріотична. Народ, не зважаючи на особисті кривди й образи, в час, коли вирішувалася доля держави, став на її захист. Звичайно, глядач тоді міг проводити уявну паралель між особою Сталіна та образом Ярослава, в якому, за твердженням І. Кочерги, поєднались «честолюбство, нерозбірливість в засобах його задоволення і щира любов до культури й освіти, великодушність і лукавство, рицарська одвага і, поряд з цим, малодушна

лякливість у вирішальну мить . . . , щедрість і скупість, невдячність за зроблені йому послуги тощо» [5, с. 186].

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

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

На власне лібрето 1975 р. Г. Майборода створив монументальне історичне лірико-епічне полотно¹. Тематика опери «Ярослав Мудрий» була закладена і в 70 рр. ХХ ст., залишається вона актуальною і на сьогоднішній день. Тому 2007 р. Національна опера України здійснила нову постановку цього видатного твору (диригент-постановник В. Дядюра, режисер-постановник А. Солов'яненко, хормейстер-постановник Л. Венедиктов). Типовим для епічного жанру є значна роль хорів. Особливо це стосується розвиненого хорового фіналу, що є характерним для епічної опери. Проте, на думку О. Зінькевич [4], в опері «Ярослав Мудрий» відбувається синтез рис ще й інших жанрових різновидів: лірико-психологічної та народно-історичної типів драми. На наявність рис лірико-психологічної драми вказує безліч аріозних побудов в характеристиках дійових осіб, наскрізний розвиток образів Інгігерди й Микити та мелодика, що йде від романсу. Від народно-історичної драми – масштабні хорові сцени наскрізної дії з насиченою

¹ Аналіз хорових сцен здійснено за клавіром опери: Г. Майборода. «Ярослав Мудрий» [Ноти] : До 1500-річчя Києва : опера на три дії, сім картин : Клавір / лібр. Г. Майбороди за однойменною поемою І. Кочерги. — К. : Муз. Україна, 1979. — 295 с.

діалогічною фактурою (хорова сцена з другої картини «Суда і правди» та сцена розкриття заколоту у п'ятій).

Г. Майборода відтворив в опері образ епохи – Київської Русі XI ст. – за рахунок точних і переконливих прийомів: семантики «дзвонивості» та специфіки інтонаційного підґрунтя хорового масиву. Так, спів чоловічого хору на початку опери – монодія, що нагадує давньоруський знаменний спів. Для оперно-хорової творчості Г. Майбороди характерна національна специфіка, що виявляється у природному засвоєнні народного складу мислення. В опері «Ярослав Мудрий» інтонації ворожильних пісень відчуються в привітальному хорі-зустрічі Гаральда з четвертої картини, весільних – у сцені одруження Єлизавети та Гаральда з п'ятої, плачів – у хорі біля загиблої Милуші (п'ята картина), славильних пісень – у фіналі твору.

Як і в опері «Тарас Шевченко», оркестрову увертюру до опери, що мала б вводити слухача в образний лад твору, Г. Майборода замінює *хоровим вступом*, що виконує функцію *прологу*. Суворо-аскетичний спів залаштункового чоловічого хору *a cappella* у повільному темпі в нюансі *p* на тлі тихого колокольного дзвону влучно відтворює атмосферу богослужіння в церкві княжого терему. І природнім переходом до дії є молитва Сильвестра «Благослови, Господь» – оратая, будівника, рятівника князя Ярослава, що «мир для Києва приніс». Чоловічий хор «Боже, помилуй нас» з'являється і в кінці першої картини, в момент зав'язки однієї з сюжетних ліній твору – зустрічі Гаральда з Єлизаветою та появи княгині Інгігерди, яка виходить з церкви у кінці служби. Цей невеликий хоровий епізод (8 тактів) виконує функцію контрастного фону до розвитку сценічної дії. Підсумовуючи, визначимо функціональне навантаження чоловічого хору як фонове – молитовне й алюзивно-історичне.

Масштабна хорова сцена з другої картини «Суда і правди» (мішаний склад хору) репрезентує тяжіння до драматичного відтворення подій, постійне зростання напруги за рахунок використання прийомів симфонічного розвитку – тобто, ознаки музичної драми. Хор у цій сцені створює образи київського люду – каменярів, теслярів, селян. У сцені присутні риси, які притаманні народній творчості – діалогічність, коли обмінюються репліками чоловіча та жіноча групи хору;

хоровий виклад терціями, секстами, спів в октаву, в унісон; інтонація плачу, що надалі звучатиме у сцені смерті Милуші.

Драматургічні функції хору різноманітні. Вже в оркестровому вступі відчувається напруга завдяки лейтінтонації відчаю – акцентованому руху на малу секунду вгору, який отримає подальший розвиток у жіночому хорі у зміненому вигляді – хід на малу секунду вниз (на словах «Вбито»). Лейтінтонація відчаю звучить на тлі збуджених, активних терцій у віолончелей та контрабасів, що в подальшому з'являться у викладі чоловічого хору («Доволі терпїть варягів»). Структура сцени «Суда і правди» – контрастно-складова форма наскрізного розвитку. У першому розділі, де народ вимагає княжого суду над варягом, функція хору дійова. Другий розділ, де, за появи князя Ярослава, Журейко розповідає про вбивство брата Милуші Ульфом, хор «Боже правий» виконує молитовну функцію й висловлює співчуття. Дуєт Милуші та її батька Любомира на тлі мішаного хору звучить на *ppp*, й композитор знову використовує інтонацію плачу. У третьому розділі сцени Ярослав дає гнівну відсіч Інгігерді на її пропозицію пробачити Ульфа і вимагає його страти, отримуючи підтримку київського люду. Драматургічна функція жіночого хору у четвертому розділі може знову бути визначена як співчуваюча: «Дитиночка милая, мов сонечко, ясная, мов пташка, вбивається». Хор супроводжує спів квартету солістів – Єлизавети, Інгігерди, Ярослава і Любомира, кожен з яких має особисту думку з приводу подій, що відбулися. За рахунок низхідних інтонацій жіночого хору, звучання сопрано й альтів у терцію, вступу на слабку долю композитор створює образи жінок, що щиросердно співчувають горю Милуші та Любомира. Отже, постійна зміна драматургічних функцій хору вирізняє цю сцену, яка набуває непересічного значення у розвитку драматургії оперного цілого – адже композитору було необхідно передати ідею активної участі народу у подіях, що відбувались у Київській Русі в XI ст. Хор – київський люд, задіяний у розв'язанні конфлікту – дає можливість розглядати опозицію «народ – влада» у якості основної проблеми твору.

Зустріч Гаральда киянами у четвертій картині супроводжується привітальним хором «Соколу ясному», де відчуваються інтонації воєвожильних пісень. Відбувається традиційне для народної творчості привітання спочатку нареченого (сокола) жіночим складом хору, по-

тім нареченої (лебідоньки), відповідно, чоловічою групою хору і загальне прославлення молодят наприкінці. Куплетно-варіаційна форма, перемінні розміри, перегуки хорових груп, яскраве звучання хору за рахунок високої теситури у кульмінаційних епізодах – всі ці засоби сприяють створенню святкового настрою. Отже, драматургічне навантаження хору в четвертій картині полягає в утворенні жанрового тла, на якому відбувається розвиток сюжету.

П'ята картина опери репрезентує розвиток декількох сюжетних ліній. Весілля Гаральда та Єлисавети супроводжує жіночий хор («Із нашого саду ми хмелю взяли»), що створює спочатку жанровий, а згодом – контрастний фон. Прозора звучність оркестру, ліричні, м'які наспівні інтонації, середня теситура хорового викладу у нюансі *mf* – це нібито би відгомін весілля, на тлі якого Микита страждає за Єлисаветою, яку палко кохає. Куплетно-варіаційна форма хору та приспів «Ой ладо, ой ладо, з'єднає вас Лель» вказує на його фольклорну основу. Коли новгородці повідомляють Микиту про смерть батька, звучання жіночого хору «Із нашого саду» перетворюється на контрастний фон, на якому розгортаються події.

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

Вбивство Милуші Ульфом призводить до кульмінації – кияни знаходять загиблу (четвертий і п'ятий розділи). Г. Майборода застосовує лаконічні, але напрочуд виразні засоби передачі стану людей, що побачили вмираючу дівчину. Голоси сопрано звучать на *pp*, на одному звуці. У цьому речитативі композитор передає жах: «Милуша», «Убита». І тільки зойк «Боже мій!» містить низхідну інтонацію кварта. Поява князя Ярослава, а потім Журейка спричиняє нову хвилю співчуття та рішучості помститись варягам, що знаходить відбиття в хоровій драматургії. Відбувається синтезування в одній хоровій сцені двох функцій: оплакування – жіночий хор «Ой, Милушечко» (інтонації зі сцени «Суда і правди») звучить на тлі чоловічого, який дає коментар події: «Змова! На князя!». Зростання напруги призводить до більшої активності чоловічого хору, що вимагає: «Герпіти годі!».

У наступному розділі сцени – арії Ярослава і квінтеті з хором – знову, як і в другій картині, звучить звернення до Бога (мішаний хор «Боже, милий»). Але характер його інший. Це вже не тільки молитва-оплакування. Підіймаються хвили страждання (від *p* до *ff*), що призводить до кульмінації – «Горе!». Траурну ходу, коли Милушу несуть до храму, супроводжує спів мішаного хору на *pp*. Застосування тембрової драматургії (репліки різних груп та партій), прозора фактура, інтонації плачу, що чутні у всіх голосах, створюють скорботний образ. Наявність в хорових сценах з другої та п'ятої картин опери наскрізної інтонації плачу, що виступає у якості лейттеми, є одним із свідочств застосування композитором методу оперно-хорового симфонізму [2; 3].

Образи княжого почту (шоста картина третьої дії) створені за рахунок чоловічого хору. Вірність народу своєму керманичеві Г. Майборода підкреслив тим, що хор буквально повторює останню фразу князя Ярослава як з точки зору музичного, так і словесного викладу: «О, ви, послі сусідньої держави, про те в краях повідайте своїх». Мужнє звучання чоловічого хору в унісон на *f* немов підкреслює тезу про те, що дужо й твердо тримає оборону Європи сторож – руський Ярослав – тобто, хор виконує підсилюючу функцію.

Заключна, сьома картина третьої дії опери пронизана дзвонівістю, що створює композиційно-змістову арку до першої картини музично-сценічного цілого. Таким чином, виникає хорове обрамлення, що сприяє єдності твору, надаючи опері рис ораторіальності. Але, якщо дзвони на початку твору супроводжували службу в хатній церкві княжого терему (молитву «Отвергшаго, о Христе»), то урочисті передзвони фіналу символізують дякування за надану милість Божу – перемогу у війні з печенігами. За принципом контрасту Г. Майборода вводить до картини народного свята епізод прощання з загиблим Микитою. Загалом, епілог опери характеризується наявністю розвинених хорових побудов, що обрамляють монолог Ярослава Мудрого. Підкреслюючи єдність народу й князя, композитор тему хорової «Слави», яка звучить на початку картини, надає Ярославу – «Отам, на полі бою Київ новий ми построїм». Хор потужно підтримує гасла Ярослава Мудрого, продовжуючи розвивати цей інтонаційний комплекс до самого фіналу (*Maestoso*, *fff*), що є генеральною кульмінацією оперного полотна.

Висновки. Опера «Ярослав Мудрий» поєднує минуле й сучасне, її відродження на сцені 2007 р. свідчить про актуальність її проблематики для сьогодення. Специфіка вирішення проблеми *«народ і влада»* в опері – пошуки її розв’язання в історичному минулому, втілення мрії народної про гармонійність суспільного устрою, про справедливого владаря. Образ Ярослава Мудрого – приклад керманіча, який вирішує складні суспільно-політичні питання *в єдності з народом*. Виведення на сцену народу як активно діючої історичної сили призвело до урізноманітнення драматургічного навантаження хору в опері у бік його ускладнення. «Ярослав Мудрий» репрезентує тип епіко-історичної опери, де наявними є драматичні та психологічні елементи. Надання хоровому чиннику різноманітних драматургічних функцій пов’язано із синтетичним жанровим типом цього оперного твору.

Динамізація дії в опері досягається автором за рахунок багатопланових драматичних хорових сцен із напруженим розвитком подій, контрастами та потужними кульмінаціями. Так, Г. Майборода створює своєрідну хорову увертюру, а також надає хору різноманітних функцій: *молитовної* та *алюзивно-історичної* (чоловічий хор *a cappella* «Отвергшаго, о Христе» з першої картини); *дійової* (хор «Суда і правди» з другої картини); *лейтмотивної* (інтонація плачу з другої картини); *жанрово-побутового й контрастного тла* («Із нашого саду ми хмелю взяли» з п’ятої картини); здійснює *синтез функцій оплакування* («Ой, Милушечко», жіночий хор) та *коментування* («Змова! На князя!», чоловічий хор) у п’ятій картині. Більш того, застосування монументальних хорових побудов призводить до появи рис ораторіальності в опері «Ярослав Мудрий».

Відмінне володіння законами оперної драматургії допомагає композиторові створювати хоровими засобами виразності необхідні художні образи людей з народу – каменярів, теслярів, селян, монахів, гостей на весіллі Гаральда й Єлизавети. Український народ показаний і як монолітна сила, і диференційовано (виокремлення таких груп, як монахи, княжий почт, гості на весіллі тощо).

Оперно-хорова драматургія «Ярослава Мудрого» Г. Майбороди характеризується, з одного боку, творчим продовженням традицій М. Лисенка та Б. Лятошинського, з іншого – наявністю новаторських підходів щодо функціональних і виразових можливостей хору задля

відтворення художньої ідеї оперного твору. Новаторство виявляється, зокрема, у запровадженні Г. Майбородою *методу оперно-хорового симфонізму* й витікає з глибокого осмислення традицій оперного мистецтва й розуміння тенденцій його розвитку. Характерним для опери «Ярослав Мудрий» є синтез таких типів симфонізму, як *програмний і конфліктний*. Запровадження методу оперно-хорового симфонізму в розгортанні хорових масивів призводить до наскрізного розвитку інтонаційної драматургії.

Хорові сцени опери демонструють опору на національний фольклор, виразну мелодику широкого дихання, декламаційні прийоми, поєднання епічної та ліричної тем, що виходить на рівень оперно-хорової драматургії. Композитор трактує хорове начало як один з дійових чинників розвитку опери. Цьому сприяє розшарування хорової маси як засіб показу різних верств населення, використання можливостей однорідних і мішаних складів хору; запровадження хорових *tutti* для підсилення кульмінаційних моментів і демонстрації єдності народу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Асаф'єв Б. *Об опере* [Текст] / Б. Асаф'єв. — Л. : Музыка, 1985. — 334 с.
2. Бєлік-Золотарьова Н. *А Оперно-хорова творчість як категорія сучасного вітчизняного хорознавства* [Текст] / Н. А. Бєлік-Золотарьова // *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті* : зб. наук. праць / Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв ; [ред. В. Я. Даниленко та ін.]. — Харків, 2010. — Вип. 3. — С. 11–18.
3. Бєлік-Золотарьова Н. *А Оперно-хорова творчість українських композиторів другої половини ХХ століття: шляхи розвитку* [Текст] : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Бєлік-Золотарьова Наталія Андріївна. — Харків, 2011. — 20 с.
4. Зинькевич Е. *Георгий Майборода* [Текст] / Е. Зинькевич. — К. : Муз. Україна, 1983. — 70 [1] с. — (Творческие портреты украинских композиторов).
5. Кочерга І. *Ярослав Мудрий* [Текст] : [драматична поема] // *Вибрані твори* / Іван Кочерга ; [передм. О. Бондаревої]. — К. : Сакцент Плюс, 2005. — С. 185–297.