

different types of chamber and orchestral performance, reaching depths of inner dialogue as a binary process of the game individually performing field and enter the EU level in the process of communication «individuality» – «individuality» in ensemble performance, «individuality» – «Group» in concert performance and «group» – «Group» in the orchestra. And thirdly, summarizing all the above Grand view of chamber and orchestral performance, we conclude that this phenomenon is characterized by the following features in terms of its semantic and communicative specifics: 1) sensitivity to historical and social changes and rapid response to social processes; 2) «historical presence» and «dialogue periods» with their genre-stylistic phenomena; 3) showing trends intellectualism and psychology (L. Raaben) and the sense of intimacy, which, in our opinion, is defined as «introvertovanyu intellectualism» and is to achieve the maximum degree of individualization and fine psycholohichnosti co-creation; 4) Trends timbre personification of domination, the emergence of the «theater of personalized tools»; 5) compliance with the «model makroansamblyu» (I. Polish) with features inherent ensemble performance, with the phenomenon orkestrovosti chamber ensemble expansion option is thinking; 6) the ability of the opposition «soloist» – «band» as the fundamental features solo playing concerts with the orchestra, and the phenomenon is the result orkestrovosti Chamber Symphony kamernizatsiyi thinking; 7) specific repertoire area designated by display subtle imagination and emotional nuances transferred Collective (orchestra) performance; parity between individual and collective reflection semantic pervniv; 8) concert and performing mobility.

Studying the phenomenon of chamber and orchestral performance is long term, as the purpose of the study is provided for continuous updates.

Key words: chamber-orchestral performance, a phenomenon chamber orchestra, chamber, semantics, communication., Typology, Ukraine, musicology, cultural phenomenon, specificity, explore trends, instrumental work.

Аннотация

Бура М.Я. Камерно-оркестровое исполнительство: типология, семантика и коммуникативная специфика

Рассмотрен феномен камерно-инструментального исполнительства, обосновано два типа оркестра («оркестр-ансамбль» и «малый оркестр»); выявлено уровни диалога в разных типах камерно-оркестрового исполнительства, очерчено характерные черты названного феномена с точки зрения его семантики и коммуникативной специфики (мобильность, тембровая персонификация, «интroversированный интеллектуализм» и др.).

Ключевые слова: камерно-оркестровое исполнительство, феномен, камерный оркестр, семантика, коммуникация.

Надійшла до редакції 11.11.2014 р.

УДК 78.087.68

І. Куриляк

ДРАМАТУРГІЧНІ ФУНКЦІЇ ХОРУ В ОПЕРАХ ПЕТРА СОКАЛЬСЬКОГО

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

Усі названі твори, безумовно, відіграли особливу роль у становленні національного оперного мистецтва. Незважаючи на майже одночасну їх появу, кожна з них стала новим щаблем розвитку національного оперного мистецтва. А відтак і головні складові музично-театрального дійства мали в кожній з названих опер різне драматургічне навантаження. Це стосується і хорових епізодів. У залежності від жанрової основи, сюжету, тематики опери, хор як виразник думки народу, щораз отримує нове ідейно-смісловне наповнення.

Метою даної розвідки є розгляд драматургічних функцій хору у оперній творчості Петра Сокальського.

Творчість П. Сокальського розглянуто низкою визнаних науковців. Історично-біографічний аспект досліджували Т. Каришева, Т. Булат, Л. Олійник, Г. Тюменева. Вагомий внесок у висвітлення постаті П. Сокальського внесла О. Изваріна. Її наукова праця на тему «Микола Лисенко і Петро Сокальський. «Майська ніч» М. Гоголя та гоголівська тема в українській опері» висвітлює окремі маловідомі архівні матеріали щодо творчого шляху композитора [2].

Проведений аналіз дозволив виявити ряд особливостей творчого почерку митця. Однак, питання хорového компоненту в його оперній творчості ще не ставало предметом детального дослідження названих науковців.

Актуальність статті зумовлена збільшенням інтересу сучасних науковців до вивчення оперної творчості вітчизняних композиторів, зокрема П. Сокальського.

Складний шлях зародження та становлення оперного жанру в Україні відбувався протягом довготривалого періоду. Передмовою її появи стали українські народні дійства, пов'язані з язичницькими, християнськими обрядами, шкільною драмою. Чималі імпульси до створення оперного жанру надали 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 (1862 р.), з перевагою музики над діалогічними вставними епізодами, стала вінцем довготривалого розвитку. Поряд із солістами, 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.

Як відомо, презентація опери С. Гулака-Артемівського відбулася у Петербурзі на сцені Маріїнського театру. Під час першого виконання у залі був присутнім молодий український композитор П. Сокальський. Маючи не лише музичну (не закінчив Петербурзьку консерваторію), а й освіту хіміка, він був надзвичайно різноплановою мистецько-обдарованою особистістю. Свої таланти проявляв як у музичній сфері (автор опер, кантат «Пір Петра Великого», фортепіанних фантазій («Українські вечори», «На берегах Дунаю»)), як активний громадський діяч (секретар консула в Америці), а також і як публіцист (багато років працював у газетах і журналах – «Одесский вестник», «Санкт-Петербургские ведомости», де розміщував музичні фейлетони та критичні статті [1; 149]. Одна з його рецензій стосувалася прем'єри опери «Запорожець за Дунаєм» Гулака-Артемівського. 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 – «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» [4; 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 митця, який формувався під впливом «кучкістів». Культурне осереддя, в якому відбувалося спілкування зі Стасовим, Балакіревим, Кюї товаришування з Даргомижським [1; 149] у певній мірі спонукало Сокальського на перегляд 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 рр.), «Богдан Хмельницький» (або ж «Боротьба на Україні», 1862 р.) та «Майська ніч» (1862-1863 рр.).

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 з 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 [3; 64]».

Хор як виразник думки народу з'являється в найбільш драматичні моменти, висловлюючи почуття та помисли, думки головного героя. Таке драматургічне 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» [3; 65]. Якщо в ранніх операх прагнення композитора залишилися все ж на рівні бажань, то зріла опера «Осада Дубно», що з'явилася 1879 р. змогла реалізувати програму Сокальського вже у більш практичній мірі.

Звернення композитора до героїко-патріотичної тематики в час активного національного пригнічення стає культурним викликом до чинної влади. Композитор прагнув у повній мірі зобразити незламний дух українського народу в боротьбі за свою волю. Таке прагнення вбачаємо через вибір композитором сюжету, а саме гоголівської повісті «Тарас Бульба». Період національно визвольної боротьби, вбивство сина батьком за зраду Вітчизни стають вузловими центрами музичної драми.

Образ центрального герою Т. Бульби у композитора тісно пов'язаний з українським народом. У зв'язку з цим його поява 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, – в супереч доктринам, 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» [3; 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 Т. 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 із 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 з 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 декілька 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 персонажу твору завжди супроводжується діалогічними вставками з народу. Незалежно чи це буде поява старого пасічника з Литви – Тита, чи поява самого Т. Бульби, хор завжди реагує на дію того чи іншого персонажу, 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 кошовим, вимагають від нього скласти повноваження. Відтак, дійовими персонажами сцени, окрім Т. Бульби та Кошового, стають три старійшини, чоловічий хор і дві групи запоріжців, що виділяються з 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 у 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 головнокомандуючого. У цьому випадку 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...» [3; 212].

У 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 ведучої ролі. Таким чином, народ виступає не в якості пасивного спостерігача, а як одного з рівноправних дійових осіб сцени.

Цей принцип стає можливим 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 в Україні» після виголошень Остапа, а згодом і Т. Бульби, чоловічий хор діалогічно повторює основну думку оповідей 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 образом навантаженням, характером, функційною близькістю він обоюдно 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 тетраховим заповненням в інтонаційній лінії хору, пунктирний ритм у супроводі викликають алузії до мелодії української народної пісні «Гей, не дивуйте, добрії люди». Героїко-патріотичний дух композитор відтворює завдяки тембровій насиченості хорових партій. Унісонний виклад у чоловічих голосах у першій частині надають звучанню особливої густоти та динамічності.

Середня частина (написана в однойменній тональності F-dur) стає гімном-закликом. Девізі партій, із залученням високого теситурного діапазону, 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 репризове 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 у 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 ліричним центром опери. Відтак, головна сценічна зав'язка постає між донькою польського воєводи Урсулою та Андрієм. Служниця Аглая, католицький Патер та хор створюють тло, 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-арпеджовані перебори. Індивідуальна характеристика героїв підсилюється і колективним зображенням народу. На початку дії хор городян «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 (I картина III дії) під назвою «Молитва». Драматургія розвитку утворює справжню хорову сцену, де домінуючими та провідними стають благання панни Урсули. Хор, який за побажанням композитора знаходиться за сценою, накладається на сольну партію.

Підсумовуючи зазначимо, що П. Сокальський створив перший зразок української героїко-патріотичної опери. Маючи 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, в свою чергу, 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, 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 із 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 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 одних моментах стає самодостатньою дієвою особою, так званою рушійною силою розвитку сюжетної лінії, а в інших все ж залишається коментатором подій або ж вносить лірико-побутові жанрові замальовки.

Список використаної літератури

1. *Архімович Л.* Українська класична опера : іст. нарис / Л. Архімович. – К. : Образотворче мистецтво і музична література, 1990. – 311 с.
2. *Ізваріна О.* Микола Лисенко і Петро Сокальський : «Майська ніч» М. Гоголя та гоголівська тема в українській опері : дис. ... канд. мистецтв. : 17.00.03 / О. М. Ізваріна ; Нац. муз. акад. ім. П. І. Чайковського. – К., 1996. – 195 с.
3. *Каришева Т. П.* П. Сокальський : нарис про життя і творчість / Т. П. Каришева. – К. : Держ. т-во образотв. мистецтв і муз. л-и УРСР, 1959. – 277 с.
4. *Кауфман Л. С.* С. Гулак-Артемівський / Л. С. Кауфман. – М. : Музыка, 1973. – 168 с.
5. *Корній Л.* Українська шкільна драма і духовна музика XVII – першої пол. XVIII ст. / Л. Корній. – К., 1993. – 185 с.
6. *Черкашина М. Р.* Опера XX століття : нариси / М. Р. Черкашина. – К., 1981. – 208 с.

Резюме

Висвітлюється питання значення хору в операх П. Сокальського. На прикладі опер «Майська ніч», «Осада Дубно» автор визначає драматургічні функції хорових номерів, їх значення для українського оперного мистецтва другої пол. XIX ст.

Ключові слова: українська опера, драматургічна будова опери, функції хору.

Summary

Kurylyak I. Dramatic function of the chorus in the opera Peter Sokalski

The second half of the nineteenth century. was the time of active development of music and drama in Ukraine. Almost simultaneously there is a layer of operas by Ukrainian composers. Since 1859, appear works by Sokal «Mazepa» (1859), «May Night» (1863) (which remained unfinished) and «Dubno Siege» (1878). 1862 auspicious appearance of «Zaporozhets beyond the Danube» Gulak-Artemovs'kyj; in 1892 appears «Catherine» Arkas. A. This year Vakhnyanyn creates opera «Kupalo». A first musical and dramatic works Lysenko – «Christmas Night» (1874), «drowned» (1883), «Chernomorets» (1872), «Taras Bulba» (1890).

All these works certainly played a special role in the national opera. Despite the almost simultaneous occurrence, each of them has become a new stage of development of the national opera. Hence, the main components of musical and theatrical performances were in each of these different operas dramatic load. This includes choral episodes. Depending on the foundations of genre, plot, themes of the opera, the chorus as the spokesman opinion of the people, each time gets a new ideological and semantic content.

The article highlights the issues mentioned in the opera chorus M. Sokal. On the example of opera «May Night», «Siege Dubna» the author defines the functions dramatic choral numbers, their importance for Ukrainian opera second half. Nineteenth century.

By carrying out the study, the author argues that Mr. Sokal has created the first example of Ukrainian heroic and patriotic opera. With some deficiencies directly related to the structure of the work (scale,

dramatic conflict), it still was a significant step in the formation Ukrainian opera (no spoken dialogue). Artistic environment where was Mr. Sokal, influenced the formation of his philosophy of writing and composing, and this, in turn, manifested through a synthesis of traditions of Russian and Ukrainian cultures. This combination turned out at different levels of musical drama work, including the importance of choral opera component. Thus, following the tradition of composers, the choir as a reflection of the people in some episodes of becoming one of the protagonists of the drama. These are deployed through-stage development with its active involvement, particularly in the first and second steps. It should be emphasized that the removal of the chorus of individual characters, making them independent party dialogue shows the realistic portrayal of the image of the people. Proof of this is a bright, dynamic scene selection Kosh from the second action. In some dialogical inserts replicas from the crowd based on concise, declamatory utterance that brings together they, along with expressive recitative Mussorgsky. Drawing parallels with Russian tradition, we note the reception display warring camps. Reproducing images of the two peoples, Sokal attracts most characteristic musical features. Show similar principle involving the Polish camp characteristic elements such musical culture meet in the opera «Ivan Susanin» by Mikhail Glinka.

On the other hand, appeal to M. Sokal Ukrainian subjects, the desire to show the Ukrainian people in different life circumstances, to portray his integrity and multifaceted, evidence of commitment to national traditions. This also indicates the involvement of national and intonation of lyrical material in domestic genre sketches opera (the first chorus of the «Выгдем on Green Meadow»).

Thus, synthesizing the traditions of two cultures, the choir as a reflection of the image of the people in the opera, in some moments becomes effective self-sufficient entity, the so-called driving force of the storyline, while others still remain commentator of events or submit lyric everyday genre sketches.

Key words: Ukrainian opera, opera dramatic structure, function choir, music, domestic drama, opera classics, the second half of the nineteenth century, intercultural context P.Sokalsky, classical music, creative legacy.

Аннотация

Куриляк И. Драматургические функции хора в операх Петра Сокальского

Рассматривается значение хора в операх П. Сокальского. На примере опер «Майская ночь», «Осада Дубно» определяются драматургические функции хоровых номеров, их значение для украинского оперного искусства второй половины XIX века.

Ключевые слова: украинская опера, драматургическое строение оперы, функции хора.

Надійшла до редакції 20.10.2014 р.

УДК 785:780.647.2

Б. Кисляк

ПЕРЕКЛАДЕННЯ ТВОРІВ КЛАСИЧНОЇ МУЗИКИ ДЛЯ АНСАМБЛІВ БАЯНІСТІВ ЯК ЧИННИК РОЗВИТКУ АКАДЕМІЧНОГО ВИКОНАВСТВА

Постановка проблеми. Основною проблемою даної статті є узагальнення досліджень з цієї теми, необхідність всебічного розгляду баянно-ансамблевого виконавства як наслідок розширення баянного репертуару за рахунок перекладень. Існуюча наукова база в галузі сучасної баянної музики постійно доповнюється новим дослідженнями.

Необхідність проведення спеціальних теоретичних досліджень зумовлена узагальненням дослідженого матеріалу з метою усвідомлення мистецької специфіки баянного ансамблю.

Аналіз досліджень. Окресленій темі присвячена низка праць. Ґрунтовною роботою є, зокрема, «Теоретичні основи перекладення інструментальних творів для баяна» М. Давидова [2], в якій розглянуто основні принципи перекладення для баяна, а також художньо-виражальні можливості інструмента, здійснено аналіз творів, перекладених для цього інструмента.

Не менш важливий внесок у розвиток теми здійснили такі видатні баяністи-педагоги, як Л. Горенко [1], Б. Странолюбський [7], А. Сурков [8] та ін. Ними опубліковано також низку розвідок стосовно перекладень для баяна, але без належного аналізу баянно-ансамблевої творчості.

Мета статті полягає у створенні цілісного погляду на шляхи створення перекладень для ансамблів баяністів як чинник розвитку академічного виконавства.