

НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ
ІМЕНІ П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ

*Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису*

ВАВРИЩУК СЕРГІЙ ПЕТРОВИЧ

УДК: 78.036(477):784.087.68.091.6(043.3)

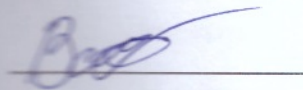
НАУКОВЕ ОБҐРУНТУВАННЯ
ТВОРЧОГО МИСТЕЦЬКОГО ПРОЄКТУ

**Сучасний український хоровий театр:
проблеми художньої інтерпретації**

**025 «МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО»
02 «КУЛЬТУРА І МИСТЕЦТВО»**

Подається на здобуття ступеня доктора мистецтва.

Наукове обґрунтування творчого мистецького проекту містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело



С. П. Ваврищук

Творчий керівник:

Шилова І. В.
народна артистка України, професор

Науковий консультант:

Дерев'янченко О. О.
кандидат мистецтвознавства, доцент

Київ — 2022

ЗМІСТ

ВСТУП	10
РОЗДІЛ 1 ХОРОВИЙ ТЕАТР У СУЧАСНИХ МУЗИКОЗНАВЧИХ ДОСЛІДЖЕННЯХ	
1.1 Витоки та становлення українського хорового театру.....	16
1.2 Хоровий театр: сутнісні ознаки феномену.....	36
РОЗДІЛ 2 ХУДОЖНЯ ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТЕАТРАЛЬНО-ХОРОВИХ ТВОРІВ У СУЧАСНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ ХОРОВОМУ МИСТЕЦТВІ	
2.1 Хорова театралізація в концертній діяльності провідних українських хорових колективів.....	50
2.2 Історична ораторія Ганни Гаврилець «Віють вітри» у театралізованій інтерпретації камерного хору «Київ».....	59
2.3 Проєкт «Симфонічні танці Мирослава Скорика» камерного хору «Київ» як зразок хорової театралізації творів інструментальної генези.....	87
ВИСНОВКИ	102
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	108
ДОДАТКИ	
Додаток А.....	119
Додаток Б.....	127
Додаток В.....	128
Додаток Г.....	129

АНОТАЦІЯ

Вавришук С. П. «Сучасний український хоровий театр: проблеми художньої інтерпретації». — Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису. Наукове обґрунтування творчого мистецького проекту на здобуття творчого ступеня доктора мистецтва за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво» (галузь знань 02 «Культура і мистецтво»). — Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Міністерство культури та інформаційної політики України, Київ, 2022.

Зміст анотації.

Серед інноваційних явищ сучасного хорового мистецтва особливе місце належить хоровому театру. Декілька десятиліть поспіль цей феномен інспірує пошуки й експерименти композиторів і виконавців, привертає увагу критиків, приваблює поціновувачів високого мистецтва, викликає дослідницькі експлорації. Як явище, що активно розвивається, поповнюється новими цікавими зразками втілення, креативними диригентсько-режисерськими знахідками, хоровий театр потребує наукового осмислення і систематизації здобутого досвіду.

Мета дослідження – висвітлити сутнісні ознаки феномену хорового театру та вектори його художньої інтерпретації у сучасному українському музичному мистецтві.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що до наукового обігу українського музикознавства вводяться нові артефакти українського хорового мистецтва – історична ораторія Г. Гаврилець «Віють вітри» та проєкт «Симфонічні танці Мирослава Скорика» Муніципального академічного камерного хору «Київ». У роботі вперше здійснено аналіз музичного тексту обраних творів як передумови створення театралізованої інтерпретації та відео-запису їх концертно-сценічних виконань.

У першому розділі «Хоровий театр у сучасних музикознавчих дослідженнях» розглянуто історико-теоретичні аспекти вивчення феномену. Відповідно до завдань роботи простежено витoki та становлення українського хорового театру, а також представлений огляд музикознавчих досліджень, присвячених питанням театралізації хорового виконавства, визначенню й типології хорового театру, виокремленню його сутнісних ознак. Хоровий театр як синтетичне за сутністю явище поєднує в собі музично-хорове та театральне-режисерське, сюжетно-понятійне та візуально-пластичне начала. У хоровому театрі співакам-хористам делегуються нові функціональні обов'язки, що є типовими для артистів театральних постановок. Використання фонових, мізансценічних та акторських засобів

театралізації (в типології Ю. Мостової) динамізує виконання хорового твору, робить його більш сценічно ефектним.

У другому розділі «Художня інтерпретація театральних творів у сучасному українському хоровому мистецтві» зібрано відомості щодо театральних постановок у концертній діяльності провідних українських хорових колективів сучасності та детально проаналізовано яскраві зразки сучасного українського хорового театру – історичну ораторію Ганни Гаврилець «Віють вітри» та проєкт «Симфонічні танці Мирослава Скорика» Муніципального академічного камерного хору «Київ». Обрані для аналізу зразки представляють різні в типологічному відношенні різновиди хорового театру та підходи до театралізації, адже в першому творі важливою передумовою до створення театралізованої інтерпретації є тексти народних пісень (зміст, образи, поетична символіка), жанрові ознаки тематизму (пісня, танець, марш тощо), а в другому – жанрові, темпові, фактурно-темброві й національно-стильові (іспанський, східний, український) характеристики хорових перекладень оркестрових творів.

У **Висновках** зазначено, що хоровий театр є визначним явищем сучасного виконавського мистецтва, яке все більше завойовує прихильність виконавців й глядачів, і є одним із перспективних напрямів розвитку хорового мистецтва. Використання засобів театралізації у програмах провідних хорових колективів України націлені на краще розкриття змісту хорової вистави, сприяють видовищності та репрезентативності хорового твору, збільшенню його впливу на слухача.

Концертно-театралізована інтерпретація історичної ораторії «Віють вітри» Г. Гаврилець камерним хором «Київ» є прикладом хорового театру типу «історія в обличчях» (за типологією Г. Супруненко), адже у 12 історичних піснях, записаних О. Кошицем під час Кубанської експедиції (1903–1905), відібраних, оброблених та поєднаних у драматургічну цілісність Г. Гаврилець, розгортаються картини національно-визвольної боротьби українського народу. У побудованій за принципом контрасту драматургії твору чергуються номери з персоніфікацією образів та загальнохорові сцени. З'ясовано, що з метою динамізації виконання авторами концертно-театралізованої вистави (диригент М. Гобдич, режисер-постановник В. Вовкун) внесено структурні зміни (купюри окремих номерів, додано фінальний інструментальний номер), збагачено темброву палітру звучання камерного хору додатковими інструментами (бандура, сопілка, ударні), на яких грають хористи. Встановлено, що у номерах із персоніфікованою образністю акцент робиться на більш дієвих індивідуальних акторських засобах (міміка, пластика, рухи), в епічних піснях — на більш статичних, але символічно наповнених мізансценічних чинниках (графічно-просторові форми сценічного розташування виконавців на сцені).

Проект «Симфонічні танці Мирослава Скорика» Муніципального академічного камерного камерного хору «Київ» (диригент М. Гобдич, режисер-постановник С. Архипчук) виявляє складні процеси втілення інструментального оригіналу в його театралізованій хоровій обробці. Цей проект презентує тип хорового театру, що за дефініцією Г. Супруненко визначається як «*хоровий театр-сцена*», адже перша частина «Іспанський танець» трактується як любовно-лірична оперна мізансцена, друга частина «Східний танець» – як ритуальне дійство, третя частина «Карпатський танець» – як фінальна танцювально-хорова оперна сцена, що демонструє енергію та міць національного духу українців. Притаманна оркестровим партитурам Мирослава Скорика образно-жанрова специфіка, темброва диференціація й наскрізна логіка розгортання музичного матеріалу отримує яскраве звукове (інструментальність інтонацій та фактури, додатковий інструментарій, широка палітра шумових звучань) та візуальне відтворення (рух, пластика, акторська гра у мізансценах, просторове розміщення виконавців, гімнастична композиція в фіналі) в театралізованій інтерпретації камерного хору «Київ».

Досліджувана тема є принципово відкритою як в аспекті розширення й поглиблення аналітичної бази, так і у площині пошуку нових, ще не розкритих ракурсів її вивчення. Зокрема, цілком прогнозованими є проведення порівняльно-інтерпретаційних студій, нових спроб визначення, типологізації й систематизації явища та спостереження за його історичними метаморфозами у майбутньому.

Ключові слова: хоровий театр, хорова театралізація, театралізована інтерпретація, хорова творчість Ганни Гаврилець, історична ораторія «Віють вітри», концертно-театралізована постановка, музика Мирослава Скорика, творча діяльність Миколи Гобдича, камерний хор «Київ», проект «Симфонічні танці Мирослава Скорика».

SUMMARY

Vavryshchuk S. P. "Modern Ukrainian Choral Theater: Problems of Artistic Interpretation". – Qualifying scientific work on the rights of the manuscript.

Scientific substantiation of the creative art project for obtaining the creative degree of Doctor of Arts in the specialty 025 "Musical Art" (field of knowledge 02 Culture and Art"). – P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Kyiv, 2022.

Abstract content.

Among the innovative phenomena of modern choral art, a special place belongs to the choral theater. For several decades in a row, this phenomenon inspires the searches and experiments of composers and performers, attracts the attention of critics, attracts connoisseurs of high art, and causes research explorations. As a phenomenon that is actively developing, replenished with new interesting examples of embodiment, creative conducting and directing discoveries, the choral theater needs a scientific understanding of the acquired experience. This determines the relevance of the chosen topic.

The purpose of the research is to highlight the essential features of the phenomenon of choral theater and the vectors of its artistic interpretation in modern Ukrainian choral art.

The scientific novelty of the research is that new choral artifacts are introduced into the scientific circulation of Ukrainian musicology – the historical oratorio "The Winds Blow" by H. Havrylets and the project "Myroslav Skoryk's Symphonic Dances" of the "Kyiv" Chamber Choir. A detailed analysis of the musical text of selected works and their artistic interpretation on the basis of a video recording of their concert and stage versions was performed for the first time.

In the first section the historical and theoretical aspects of the formation of the "choral theater" concept are considered. In accordance with the main purpose of the work, the origins and development of the Ukrainian choral theater are traced, as well as an overview of musicological research devoted to the issues of theatricalization of choral performance, definition and typology of choral theater, and the identification of its essential features. Choral theater as a synthetic phenomenon of art combines musical-choral and theatrical-directing, plot-conceptual and visual-plastic principles. In the choral theater, singers-choristers are delegated new functional duties, which are typical for actors of theatrical productions. The use of background, *mise-en-scène* and acting means of theatricalization (in the typology of Yu. Mostova) dynamizes the performance of a choral work, makes it more spectacular on stage.

The second section "Artistic interpretation of theatrical and choral works in contemporary Ukrainian choral art" contains information on theatrical and choral performances in the concert activities of leading Ukrainian choral groups of our time and analyzes in detail vivid examples of modern Ukrainian choral theater - the historical oratorio of Hanna Havrylets "The Winds Blow" and the project "Symphonic Dances of Myroslav Skoryk" of the Municipal Academic Chamber Choir "Kyiv". The samples chosen for the analysis represent different types of choral theater and approaches to theatricalization in typological terms, because in the first work an important prerequisite for creating a theatrical interpretation are the texts of folk songs (content, images, poetic symbolism), genre signs of thematism (song, dance, march, etc.), and in the second – genre, tempo, texture-

timbre and national-style (Spanish, Oriental, Ukrainian) characteristics of choral translations of orchestral works.

The **Conclusions** state that the choral theater is a prominent phenomenon of modern performing arts, which is increasingly winning the favor of performers and spectators, and is one of the promising directions of the development of choral art. The use of means of theatricalization in the programs of the leading choral collectives of Ukraine is aimed at better revealing the content of the choral performance, contributing to the spectacle and representativeness of the choral work, increasing its impact on the listener.

The concert-theatrical interpretation of the historical oratorio "The Winds Blow" by H. Havrylets by the "Kyiv" Chamber Choir is an example of choral theater of the "history in faces" type (according to the typology of G. Suprunenko), because in 12 historical songs recorded by O. Koshyts during the Kuban expedition (1903–1905), selected, processed and combined into a dramaturgical integrity by H. Havrylets, the pictures of the national liberation struggle of the Ukrainian people unfold. In the dramaturgy of the work built on the principle of contrast, numbers with the personification of images and general choral scenes alternate. It was found that in order to dynamize the performance the authors of concert-theatrical performance (conductor Mykola Hobdych, director Vasyl Vovkun) made structural changes (removed individual numbers, added the final instrumental number), enriched the timbre sound palette of the chamber choir with additional instruments (bandura, reed pipe or flute, percussion), which are used by choristers simultaneously with singing. It is established that in the choral works of the cycle with personified imagery the emphasis was on more effective individual acting means (facial expressions, plastics, movements), in epic songs - on more static but symbolically filled *mise-en-scène* factors (graphic-spatial forms of stage arrangement of performers on stage).

The project "Symphonic Dances of Myroslav Skoryk" of the Municipal Academic Chamber Choir "Kyiv" (conductor M. Gobdych, director S. Arkhipchuk) reveals the complex processes of embodying the instrumental original in its theatrical choral arrangement. This project presents a type of choral theater, which according to the definition of G. Suprunenko is defined as "choral theater-stage", because the first part "Spanish Dance" is interpreted as a love-lyrical opera *mise-en-scène*, the second part "Oriental Dance" - as a ritual action, the third part "Carpathian Dance" is like a final dance-choir opera scene that demonstrates the energy and power of the national spirit of Ukrainians. The image-genre specificity, tonal differentiation and through-flow logic of the musical material inherent in the orchestral scores of Myroslav Skoryk receives a bright sound (instrumentality of intonations and textures, additional instruments, a wide palette of noise sounds) and visual reproduction (movement, plasticity, acting in *mise-en-scène*, spatial arrangement performers, gymnastic composition in the finale) in the theatrical interpretation of the chamber choir "Kyiv".

The studied topic is fundamentally open both in the aspect of expanding and deepening the analytical base, and in the plane of searching for new, not yet revealed angles of its study. In particular, it is quite predictable to conduct comparative and interpretive studies, new attempts to define, typologize and systematize the phenomenon and observe its historical metamorphoses in the future.

Key words: choral theater, choral theatrical performance, choral work by Hanna Havrylets, historical oratorio "The Winds Blow", theatrical performance, choral theater, concert-theatrical production, Myroslav Skoryk's music, creative activity of Mykola Hobdych, "Kyiv" chamber choir, project "Myroslav Skoryk's Symphonic Dances".

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ РОБОТИ

Статті, у яких опубліковано основні наукові результати роботи

1. Ваврищук С. П. «Віють вітри» Ганни Гаврилець у театралізованій інтерпретації камерного хору «Київ» // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: наук. журн. Київ, 2021. Вип. 3-4 (52-53). С. 50–65. DOI: [https://doi.org/10.31318/2414-052X.3-4\(52-53\).2021.251795](https://doi.org/10.31318/2414-052X.3-4(52-53).2021.251795)

2. Ваврищук С. П. Хорова театралізація творів інструментальної генези (на прикладі проєкту «Симфонічні танці Мирослава Скорика» камерного хору «Київ») // Актуальні записки гуманітарних наук: зб. наук. праць / Ін-т муз. мистецтва Дрогобицького держ. пед. ун-ту ім. Івана Франка. Дрогобич : Гельватика, 2022. Вип. 51. С. 102–109. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/51-15>

Наукові праці апробаційного характеру

1. Ваврищук С. П. Історична ораторія «Віють вітри» Ганни Гаврилець: особливості опрацювання народно-пісенних джерел // Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях : тези Четвертої міжнародної науково-практичної конференції (Київ, 5–7 листопада 2020 року). Київ, 2020. С. 27–32.

2. Ваврищук С. П. Хоровий театралізований проєкт «Мирослав Скорик. Симфонічні танці»: історія створення // Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях : матеріали П'ятої міжнародної науково-практичної конференції (Київ, 4–6 листопада 2021 року). Київ, 2021. С. 43–47.

ІНФОРМАЦІЯ ПРО АПРОБАЦІЮ РЕЗУЛЬТАТІВ ДОСЛІДЖЕННЯ

Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту обговорено на засіданнях кафедри хорового диригування. Матеріали дослідження викладено в доповідях на міжнародній та всеукраїнській науково-практичних конференціях. Презентовано творчий мистецький проєкт на здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва:

1. Ваврищук С. П. Історична ораторія «Віють вітри» Ганни Гаврилець: особливості опрацювання народно-пісенних джерел: доповідь. *Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях*. Програма Четвертої міжнародної науково-практичної конференції / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського (5–7 листопада 2020 року). Київ, 2020.

2. Ваврищук С. П. Риси хорової театралізації у виконавстві історичної ораторії «Віють вітри» Ганни Гаврилець: доповідь. *Fresh science*. Програма XVI міжнародної науково-практичної конференції / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського (25–26 березня 2021 року). Київ, 2021.

3. Ваврищук С. П. Хоровий театралізований проєкт «Мирослав Скорик. Симфонічні танці»: історія створення: доповідь. *Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях*. Програма П'ятої міжнародної науково-практичної конференції / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського (4–6 листопада 2021 року). Київ, 2021.

4. Ваврищук С. П. Риси театралізації у виконанні хорових перекладень оркестрових творів Мирослава Скорика камерним хором «Київ»: доповідь. *Дні науки: українська музична культура в історичному часі та світовому інформаційно-ціннісному просторі*. Програма XXV молодіжної науково-творчої онлайн-конференції / Одеська нац. муз. акад. ім. А. В. Нежданової (26–27 травня 2022 року). Одеса, 2022.

5. Ваврищук С. П. Концерт творчого аспіранта (02 червня 2021 року). Київ, Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського, Малий зал ім. О. С. Тимошенка. За участі Муніципального академічного камерного хору «Київ» (художній керівник – Микола Гобдич), програма: Мирослав Скорик. Симфонічні танці (для хору, солістів та ударних): 1. Іспанський танець; 2. Східний танець; 3. Карпатський танець. Київ, 2021.

6. Ваврищук С. П. Творчий мистецький проєкт "Хоровий театр без меж" на здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва (17 серпня 2022 року). Копенгаген, Mariendals kirke. За участі Муніципального академічного камерного хору "Київ" (художній керівник — Микола Гобдич). Виконано твори українських композиторів Мирослава Скорика, Ігоря Шамо, Олександра Бондаренка, Остапа Нижанківського, Віктора Грицишина.

ВСТУП

Актуальність теми. Театралізація виконання – тенденція, яка широко розповсюджена в сучасному музичному мистецтві. Не є виключенням і українське хорове виконавство, яке все частіше використовує у своїй практиці різні принципи театралізації, що сприяє підвищенню видовищності хорових артефактів та підсилює до них увагу слухачів. Прийоми театралізації застосовують у своїх програмах такі провідні хорові колективи України як Національний заслужений академічний народний хор ім. Г. Верьовки, Національна заслужена академічна капела «Думка», Муніципальний академічний камерний хор «Київ», Муніципальний академічний камерний хор «Хрещатик», Муніципальна академічна хорова капела «Орея» та інші.

Для найменування цієї потужної мистецької тенденції в академічному хоровому мистецтві останніх десятиліть затверджується поняття «хоровий театр» [32, 33, 47, 69 та ін.]. Декілька десятиліть поспіль цей феномен інспірує пошуки й експерименти композиторів і виконавців, привертає увагу критиків, приваблює поціновувачів високого мистецтва, викликає дослідницькі експлорації. Зокрема, Н. Кошкарьова (2007) розглядає жанр сценічної хорової композиції в сучасній музиці та окреслює специфіку хорового театру в композиторській творчості та виконавському мистецтві. Комунікативні аспекти хорової театралізації досліджуються Н. Кіреєвою (2010). Хоровий театр як новий напрям у сучасній музичній культурі зарубіжжя вивчається Т. Овчинніковою (2009). Г. Супруненко (2012) вивчає хоровий театр та історичні типи його трактовки, викладає основні принципи театралізації в сучасній хоровій музиці. В українському музикознавстві виконавсько-інтерпретаційні проблеми хорової театралізації студіюються Ю. Мостовою (2003), Л. Байдою (2010), К. Станіславською (2016), Є. Бондар (2019), які виокремлюють специфічні особливості хорового театру, його структурні та виражальні компоненти.

У зв'язку з активним розвитком хорового театру в сучасному українському музичному мистецтві, поповненні його скарбниці новими високохудожніми зразками, креативними диригентсько-режисерськими знахідками, виникає потреба не тільки в усвідомленні іманентних рис явища, але і в науковому осмисленні й систематизації здобутого виконавського досвіду, тому, як і будь-яке явище музичної практики, хоровий театр передбачає виконавсько-інтерпретаційний ракурс дослідження. За Є. Гуренко, специфіка художньої інтерпретації у музично-виконавському мистецтві полягає у тому, що в процесі формування виконавського задуму відбувається «засвоєння продукту первинної художньої діяльності та створення власної виконавської концепції» [22, с. 53], яка реалізується «в процесі репетиційної роботи та акті публічного виступу» [там само]. У результаті «первинний» мистецький твір здобуває індивідуальне прочитання – стає твором виконавського мистецтва (термін Є. Гуренко). Актуальність зазначеної проблематики зумовлена потребами сучасної виконавської і педагогічної практики, які висувають перед диригентами-хормейстерами нові творчі завдання, суголосні провідним світовим трендам.

Об'єкт дослідження – хоровий театр як феномен сучасного українського музичного мистецтва.

Предмет дослідження – театралізація в художній інтерпретації хорових творів у концертній діяльності провідних українських хорових колективів.

Мета дослідження – висвітлити сутнісні ознаки феномену хорового театру та вектори його художньої інтерпретації у сучасному українському музичному мистецтві.

Наукові завдання:

- дослідити передумови виникнення та розвитку українського хорового театру;

- на основі музикознавчої літератури узагальнити сутнісні ознаки феномену хорового театру;
- зібрати відомості щодо театральних-хорових постановок у концертній діяльності провідних українських хорових колективів сучасності;
- проаналізувати досвід театралізованої інтерпретації історичної ораторії Г. Гаврилець «Віють вітри» Муніципальним академічним камерним хором «Київ»;
- визначити особливості хорової театралізації творів інструментальної генези на прикладі проекту «Симфонічні танці Мирослава Скорика» Муніципального академічного камерного хору «Київ».

Методи дослідження. У дослідженні поєднані загальнонаукові методи (теоретичний та історичний), а також спеціальні музикознавчі методи структурно-семантичного, жанрово-стильового, виконавського та інтерпретаційного аналізу музичного твору. Принцип історизму, методи узагальнення й систематизації використовуються в першому розділі роботи, де розглянуто витoki та становлення українського хорового театру та сутнісні ознаки явища. Жанрово-стильовий, структурно-семантичний, виконавсько-інтерпретаційний підходи та міфологічний аналіз образів-символів текстів народних пісень застосовано у другому розділі в процесі аналізу обраних хорових артефактів. У другому розділі також використовуються методи структурно-композиційного, стилістичного та виконавського аналізу. Окремо відзначимо важливість особистого спілкування з диригентом М. Гобдичем у процесі підготовки роботи.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що до наукового обігу українського музикознавства вводяться нові артефакти українського хорового мистецтва – історична ораторія Г. Гаврилець «Віють вітри» та проект «Симфонічні танці Мирослава Скорика» Муніципального академічного камерного хору «Київ». У роботі вперше здійснено аналіз

музичного тексту обраних творів як передумови створення театралізованої інтерпретації та відео-запису їх концертно-сценічних версій.

Теоретико-методологічною базою роботи є наукові джерела, які умовно можна поділити на такі тематичні групи:

– література з проблем історії (Н. Герасимова-Персидська, Л. Кияновська, Л. Корній) та сучасності українського хорового мистецтва (О. Батовська, А. Бакумець, О. Бенч, І. Бермес, Є. Бондар, О. Нікітюк, Л. Пархоменко, О. Приходько, Г. Степанченко);

– праці, в яких вивчаються феномен хорового театру та принципи хорової театралізації (Л. Байда, Н. Кіреєва, Я. Кириленко, Н. Кошкарьова, Н. Михайлова, Ю. Мостова, Т. Овчиннікова, К. Станіславська, Г. Супруненко);

– дослідження, присвячені постаті та хоровій творчості Г. Гаврилець (О. Бенч, Л. Кияновська, О. Корчова, І. Коханик, І. Нискогуз, Т. Маскович, М. Северинова, Т. Сухомлінова, Ю. Пучко, Ю. Чекач та ін.), інтерв'ю (Г. Луніна).

– наукові студії творчості М. Скорика (В. Задерацький, Л. Кияновська, О. Козаренко, О. Коменда, М. Копиця та ін.);

– джерела, що висвітлюють творчу діяльність Миколи Гобдича та муніципального камерного хору «Київ» (Т. Гусарчук, А. Залевська, А. Сіраш, А. Яремчук);

– роботи з теорії й практики хорового мистецтва (І. Батюк, Л. Бутенко, В. Живов, Ю. Пучко-Колесник, Р. Толмачов, Ю. Ткач), та інтерпретації в музиці (Є. Гуренко, О. Котляревська, В. Москаленко);

– праці з історії та теорії видовищних мистецтв і мистецько-видовищних форм (Л. Наумова, О. Парфьонова, Р. Пилипчук, К. Станіславська та ін.).

Практичне значення дослідження полягає у можливості використання отриманих результатів у практиці викладання навчальних курсів «Історія української музики», «Хорознавство», «Аналіз музичних творів», «Історія і теорія хорового виконавства», «Сучасна українська хорова література» музичних закладів вищої освіти України, а також у перспективі широкого введення хорових творів Г. Гаврилець та М. Скорика у виконавський репертуар сучасних хорових колективів.

Апробація матеріалів дослідження відбувалася на засіданнях кафедри хорового диригування, міжнародних та всеукраїнських науково-практичних конференціях.

Матеріали роботи презентовано на творчому мистецькому проєкті:

1. Ваврищук С. П. Концерт творчого аспіранта (02 червня 2021 року). Київ, Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського, Малий зал ім. О. С. Тимошенка. За участі Муніципального академічного камерного хору «Київ» (художній керівник – Микола Гобдич), програма: Мирослав Скорик. Симфонічні танці (для хору, солістів та ударних): 1. Іспанський танець; 2. Східний танець; 3. Карпатський танець. Київ, 2021.

2. Ваврищук С. П. Творчий мистецький проєкт "Хоровий театр без меж" на здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва (17 серпня 2022 року). Копенгаген, Mariendals kirke. За участі Муніципального академічного камерного хору "Київ" (художній керівник — Микола Гобдич). Виконано твори українських композиторів Мирослава Скорика, Ігоря Шамо, Олександра Бондаренка, Остапа Нижанківського, Віктора Грицишина.

Публікації здобувача. Основні положення кваліфікаційної наукової праці викладено у двох одноосібних статтях, опублікованих у наукових виданнях, затверджених МОН України як фахові в галузі «Мистецтвознавство»:

1. Ваврищук С. П. «Віють вітри» Ганни Гаврилець у театралізованій інтерпретації камерного хору «Київ» // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: наук. журн. Київ, 2021. Вип. 3-4 (52-53). С. 50–65. DOI: [https://doi.org/10.31318/2414-052X.3-4\(52-53\).2021.251795](https://doi.org/10.31318/2414-052X.3-4(52-53).2021.251795)

2. Ваврищук С. П. Хорова театралізація творів інструментальної генези (на прикладі проекту «Симфонічні танці Мирослава Скорика» камерного хору «Київ») // Актуальні записки гуманітарних наук: зб. наук. праць / Ін-т муз. мистецтва Дрогобицького держ. пед. ун-ту ім. Івана Франка. Дрогобич : Гельватика, 2022. Вип. 51. С. 102–109. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/51-15>

Структура дослідження. Наукове обґрунтування складається з анотацій (українською та англійською мовами), вступу, двох розділів, висновків, списку використаних джерел та додатків. Загальний обсяг роботи складає 129 сторінок, з них основного тексту – 107 сторінок. Список використаних джерел містить 95 позицій.

РОЗДІЛ 1

ХОРОВИЙ ТЕАТР У СУЧАСНИХ МУЗИКОЗНАВЧИХ ДОСЛІДЖЕННЯХ

1.1. Витоки та становлення українського хорового театру

Українська хорова культура має давню історію, що її генеза сягає глибини століть. Закономірно, що дослідження цієї фундаментальної складової української національної культури постає об'єктом постійної уваги музикознавців в різних аспектах, серед яких особливої актуальності набувають питання *міжжанрового та міжвидового синтезу*, що визначають своєрідність сучасної хорової культури загалом.

Зокрема, А. Кравченко, окреслюючи панораму жанрових модусів в українській музиці на межі ХХ–ХХІ століть (інструментальний театр, перформанси, різні види жанрових «гібридів» тощо) в ракурсі виявлення жанрової інтерференції як «особливого типу суміщення у техніці "змішаного жанру" органологічних, акустичних та інших якісних ознак різних жанрів» [48, с. 92], справедливо зазначає: «<...> полістилістичні пошуки музичного мистецтва, сценарність, драматургічність художньо-музичного мислення, суміщення техніко-композиційних та виражальних засобів різних видів мистецтв значно впливає на процес жанротворення» [там само, с. 93]. Як наслідок, авангардні тенденції пошуку принципово нових шляхів організації комунікації «композитор-виконавець-слухач» призводять до значного розширення усталених форм та способів утворення виконавського дискурсу, з одного боку, а з іншого – урівноважуються «стабілізуючою тенденцією – збереженням в осерді жанрово-типологічних новацій міцного коріння культурно-історичної, у тому числі жанрової пам'яті (через реконструкцію, переосмислення класичних, історико-константних жанрів та звернення до жанрів-метогу, які викликають стійкі асоціації з культурними надбаннями минулих епох)» [там само, с. 93].

Подібна дихотомія «традиційне-новаторське» («стабільне-мобільне») набуває своєрідного виявлення у хорovій музиці сучасних українських композиторів, вимагаючи тонкого розуміння механізму багаторівневих процесів синтезування, внаслідок яких змінюються межі академічно сформованих сфер виконавства. Дослідницький фокус тут зміщується у новому напрямку, фіксуючи увагу на «оновленні, "переінакшенні" моножанрів старої традиції з позицій виражальних можливостей сучасної стилістики та інструментарію, що створює діалогічну вісь (комплементарного або антитетичного характеру); відображенні принципу вільного діалогу у *синтезі або інтерференції музичних та позамузичних жанрових та виражальних засобів* у перформансах, інструментальному театрі – ліброжанрах нової музики, які не набули стійкого жанрового знаку, тощо» [48, с. 93]. Серед проявів означеної вище синергетичної парадигми знаходяться і форми взаємодії музичного та видовищного планів таких презентацій хорovих творів, що набули усвідомлення у сучасних музикознавців як явище *хорової театралізації*.

Народження останньої як визначального феномену сучасного мистецтва має глибоку обумовленість, підготовлено усім ходом розвитку української культури і вимагає докладного вивчення. На цьому шляху варто розглянути два основних вектори формування українського хорovого театру: *загальноєвропейський* (адже українська культура завжди тісно взаємодіяла з іншими європейськими культурами, створюючи власний неповторний модус «бачення іншого») та *національний*, який, в свою чергу, розкривається через специфіку єднання професійної та фольклорної традицій. Тож, розглянемо ці вектори культурно-історичного становлення українського хорovого театру більш детально.

Історія взаємозв'язку хору і театру в *європейській культурі* сягає корінням у добу *Античності*. Як відомо, саме неподільне єднання звуків,

рухів, слів, мелодій, ритмів визначало особливості давньогрецької культури. *Танець разом із музикою та поезією* об'єднувався в ціле, представляючи єдине мистецтво, так звану «триєдину хорею» (Т. Зелінський). При цьому слово «хорея» підкреслює виняткову роль танцю, адже походить від слова «*χορός*» (хорос), що *«спочатку означало колективний танець, перед тим як почало означати колективний спів»* [89, с. 14]. Симптоматично, що і визначення «орхестра», яке вказувало на місце, де в театрі розташовувалися співаки, у своїй генезі мало слово *ορχήστρα* (від *δ'ρχησις*) — «танець». Навіть після того, як на більш пізньому етапі розвитку Давньогрецької культури музика тяжіла вийти за межі «триєдиної хореї», вона продовжувала зберігати зв'язки з танцем: співаки дифірамбів були водночас і танцівниками.

Досліджуючи властивості античної культури, Є. Герцман у фундаментальній роботі «Музика Давньої Греції і Риму» наводить переконливі приклади неподільності різних видів мистецтва на початку формування європейської культури. Так, у «Життєписі Піндара», що є зразком роботи античних філологів-коментаторів, дослідник акцентує наявність «двох книг гіпорхем», тобто танцювальних піснеспівів на певний сюжет і підкреслює, що в уривках, які збереглися, могли бути використані танцювальні рухи та мімічні жести. Він також згадує «Листи з Понта» та «Скорботні елегії» Овідія, де розповідається про «танцюючого співака» і про танці, що супроводжують пісні [20, с. 122].

Дійсно, перетини різних форм виявлення почуттів через те, що можна побачити, почути, усвідомити розумом та пропустити через власні емоції, утворювали *неподільне музично-поетично-танцювальне мистецтво*, яке і визначається як «хорея». Важливі смислові акценти в його розумінні розставляє Є. Герцман, наголошуючи на двох основних значеннях цього поняття: «По-перше, так називалося місце для танців. Гомер в “Одіссеї” пише, що у палаці Алкіноя перед тим як співак Демодок почав співати,

“місце [хорос] вирівняли для танців і ясно окреслили широке коло”. У Спарті центральна площа (αγορά), де височіли статуї Аполлона, Артеміди та Літо, називалася “хорос”, бо там танцювала молодь <...>. По-друге, цим терміном позначався своєрідний художній феномен, який російською може бути умовно визначений як “хоровод”. Звичайно, між давньогрецьким “хоросом” та російським “хороводом” досить суттєва різниця як за формою, так і за змістом. Але їх споріднює *поєднання* виразних засобів поезії, музики та танцю» [20, с. 123].

Окреслені вище характеристики визначили неповторну сутність *давньогрецького театру*, який залишився в історії культури не тільки як недосяжний майже міфічний феномен цілісної досконалої форми єднання різних видів мистецтва, але й як базис європейського театрального мислення, що протягом століть спрямовував генеральні пошуки та художні експерименти. Витоками театрального лицедійства постають святкування *в культурі Діоніса*, чия фігура та ідеї були незвичними для еллінів.

Діонісійські вшанування прийшли на Пелопоннес із Малої Азії, де поклоніння богу вина та веселощів, власне діонісійський дух із бурхливими оргіями були широко розповсюджені (звідси епітети Діоніса - «фригійський» та «лідійський», за назвою фригійців та лідійців - племен, що населяли Малу Азію). Для нас особливо важливим є те, що разом із новими ідеями у давньогрецький культурний простір входила і нова музика – екстатична, експресивна, відчужена від місцевих традицій.

На святах на честь Діоніса пишні дифірамби богу веселощів співав *хор* з учасників його свити (силени, вакханки, наяди, німфи, сатири тощо) під звуки тимпанів і авлосів (інструментів Діоніса). Такий експресивний видовищний характер діонісійського музикування безпосередньо визначив народження *давньогрецької трагедії*, яка стала «колицкою» європейського театру загалом і музичного театру, зокрема. Як казав знаменитий римський

філософ Лукрецій: «Ніщо не виникає з нічого» (Ex nihilo nihil). Підґрунтям для народження театру стали традиції діонісійських святкувань. Тож, «давньогрецький театр виник із діонісійського духу, що був невід'ємною частиною античної релігії» [20, с.178].

Продовжуючи правила відтворення у різних формах культу Діоніса, саме *хор* став у трагедії незамінним персонажем, який «рухав» сюжет, надавав коментар дії, виступав основним носієм ідей спектаклю, що розкривалися не тільки через слова й спів, але через поетику рухів людського тіла та пластику жестів. Діонісійський екстаз та танцювально-мімічний шар були об'єднані в ціле музикою, утворюючи новий тип творчості, який отримав назву «τά δρώμενα» (та дромена). «Ця назва, що є субстантивованою формою причастя від дієслова «δράω» (діяти), означала «діяння», «справа» і була предком сучасного терміну «драма». Зрозуміло, що об'єднанню релігійних вірувань, поезії та танцю у лоні музики сприяв *синкретизм античного художнього мислення*, без якого немислимо було б це складне поєднання» [20, с. 179].

Проакцентуємо ще один важливий в контексті нашого дослідження аспект народження давньогрецького театру із культу Діоніса – «*діонісійський дух*», який був «невіддільним від *динамічного сприйняття природи*. Музичне оформлення цього культу мало звертатися до емоційних звукових послідовностей, що відтворювали *патетику метаморфоз природи*, її переходів від одного стану до іншого, її *вічну рухливість і мінливість*» [20, с. 180] Саме цей вражаючий новизною діонісійський дух відчув Ф. Ніцше і зафіксував у класичній назві своєї знаменитої роботи «Народження трагедії з духу музики, або Еллінство і песимізм», що з'явилась у 1872 році. У ній відомий німецький філософ обґрунтував концепцію аполлонійської та діонісійської культур як двох основних типів виявлення грецького

світогляду, що мала величезний вплив на сучасників та продовжує бути актуальною дотепер.

Зокрема, О. Парфьонова у статті «Мистецтво як містерія. Театральний дискурс філософії Ф. Ніцше» зазначає: «На відміну від доволі однозначного (позитивного) трактування аполлонійського начала і породжених ним культури і мистецтва, діонісійське трактується Ф. Ніцше неоднозначно і інколи із суперечливими оцінками. З культом цього бога він пов'язує *тяжіння до потворного, але життєво правдивого та природного*. З одного боку, діонісійське мистецтво – “метафізична розрада, жадібне прагнення життя” (Ф. Ніцше). <...> З іншого – Ніцше пише про діонісійське як про “підпілля”: “*діонісійське підпілля світу може і повинно виступати як раз настільки, наскільки його може подолати потім аполлонійське просвітлення*” [71, с. 85]. Особливо важливим видається також, що характеризуючи мистецтво Давньої Греції, Ф. Ніцше «визначає *діонісійське як мистецтво сп'яніння на противагу аполлонійському мистецтву як мистецтву сновидіння*» [там само, с. 86].

Підсумовуючи викладені вище міркування, можна сказати, що саме в двох напрямках – «аполлонійському та діонісійському» – відбувався подільший рух музично-театральних жанрів в європейському мистецтві. Відповідно, «аполлонійське просвітлення» та «діонісійське підпілля», що були гармонічно об'єднані в Елінській культурі, виявлялися у різних «пропорціях» у наступних культурно-історичних етапах.

Розвинена у добу Античності практика хорового співу визначила фундамент європейської професійної музики. Саме у царині хорового звучання формуються нові принципи музичного мислення. Античний одноголосний спів втрачає свої зв'язки із візуальним началом і перетворюється у хорову монодію, специфіку якої обумовлює сакральне Слово. Проте увага до хорового звучання як результату єднання багатьох

голосів породжує небувале до того явище – багатоголосну музичну тканину, виразність якої визначається саме переплетенням численних тембрових ліній.

Починаючи від перших зразків двоголосного співу у IX столітті (різні типи двоголосних органумів), через затвердження три- і чотириголосного співу у «Хоровій школі Нотр-Дам» у добу Високого Середньовіччя (XII–XIII) та активний пошук поліфонічних прийомів у хорових композиціях *Ars Nova* (XIV ст.) в західноєвропейській культурі відбувається докорінна перебудова всієї системи музичного мислення. На зміну античному синкретизму, який впливав на слухача (глядача) єднанням різних форм висловлення, приходить досконалість звукової структури, яка утворена саме музичними факторами. Кульмінацією розвитку стає ренесансна хорова поліфонія XV–XVI ст. Гільома Дюфаї, Жиля Беншуа, Йоганнеса Окегема, Якоба Обрехта, Жоскена Дебре, Орландо Лассо, Палестрини. Розповсюдження законів *вокальної поліфонії*, що сформувалися в межах «Нідерладської хорової школи», по всій Західній Європі уніфікувало якість хорового звучання, затверджувало спільні акустичні вимоги до тембрового балансу та прозорості хорової фактури, норми плавного голосоведення, правила логічного чергування консонансів та дисонансів.

Основні хорові жанри ренесансної доби – *меса*, *мотет*, *поліфонічна шансон* – свідчили про високий рівень поліфонічного мислення та сформовану імітаційну техніку організації великих хорових композицій, яка досконало втілювала основні гуманістичні настанови епохи – прагнення до гармонічного єднання частки і цілого, мікро-космосу та макро-космосу, балансу дискретного та континуального. В цьому контексті справжнім культурним вибухом стало народження на межі XVI–XVII ст. *професійного музичного театру*, який вперше за тисячоліття повертав в європейське життя ідеали античного мистецтва.

Музично-театральні експерименти представників Флорентійської камерати (Я. Пері, Дж. Каччіні, О. Рінуччіні, Е. Кавальєрі та ін.) та Клаудіо Монтеверді сформували **нові моделі функціонування хорового співу в театрі**. На відміну від «чистого» звукового простору ренесансних соборів, в якому головною задачею були суто музичні виражальні ефекти (акустичний баланс, прозорість хорової фактури, одноманітність динамічного звучання голосів та їх тембра «вирівненість» в результаті особливої «позбавленої вібрато» манери співу з метою максимального єднання всіх параметрів звучання), простір театральної сцени відкривав небувалі перспективи у використанні хору. Новою якістю барокового музичного театру стає *дієвість хору*, адже визначальною ідеєю «флорентійців» було повернення в сучасне їм культурне життя принципів активного спілкування акторів-співаків-танцівників із аудиторією в давньогрецькому театрі.

Незамінна роль хору як головного учасника події в античній трагедії була усвідомлена в нових умовах і закріпила місце хорових сцен в музичному спектаклі XVII століття. Особливо значну роль в цьому процесі відіграли ефектні опери К. Монтеверді, в яких функція хорових сцен була надзвичайно важливою. І хоча подальша історія розвитку європейської опери демонструє різні композиційні моделі (як із домінуючою роллю хорів, так і з їх повною відсутністю), власне місце хору як рушійної сили драматургії, що утворювала «естетичний ланцюг» до античних витоків європейського театру в цілому, було визнане і випробуване в багатьох культурних та національних варіантах.

Хорова техніка ренесансних композиторів та барокові пошуки в нових жанрових вимірах західноєвропейських композиторів XVII століття (венеціанські концерти для двох хорів, опера, ораторія, кантата) обумовили розвиток хорового багатоголосся не тільки в країнах Західної, але і Східної

Європи. Унікальний шлях розвитку мала українська хорова професійна музика, на свій лад засвоюючи відкриття західноєвропейських композиторів.

Основою для розвитку *професійної української музичної культури* постає традиція монодійного співу, що формується за часів Київської Русі в результаті асиміляції практики візантійської церковної монодії на ґрунті місцевої природи звуковидобування, мовленнєвої артикуляції голосних та приголосних, усталених етнічних традицій співу за межами християнського богослужіння. Саме одноголосся залишається етичною та естетичною нормою в українських церквах до кінця XVI століття, чітко відмежовуючи перспективи розвитку хорового мистецтва католицького та православного релігійних світів. Проте під впливом вражень від звучання потужних хорових поліфонічних композицій, що «вривалися» в український культурний простір внаслідок напруженої геополітичної ситуації межі XVI–XVII століть, національна хорова традиція монодійного церковного співу збагачується новими тенденціями. Засвоєння західноєвропейських принципів багатоголосного співу та нова практика їх нотного запису в кінці XVI століття змінюють провідні вектори руху української професійної музичної культури.

У процесі затвердження багатоголосного хорового співу в українських церквах слід відзначити роль патріарха Александрійського Мелетія Пігаса (1535\40–1601), який узаконив багатоголосся у відповідь на запит Львівського братства. Це обумовило стрімкі зміни у практиці українського церковного співу та техніці його утворення. Результатом стало поширення нового *партесного співу*, а в 30-х роках XVII століття – формування нового жанру *партесного концерту*. Саме ці культурні феномени визначили *національну своєрідність* шляхів розвитку українського хорового мистецтва.

Як зазначає Л. Корній, партесний спів (від лат. pars – "частина, участь, партія", множина – partes) – це «український багатоголосий церковний спів,

який сформувався наприкінці 16 століття і розвивався впродовж 17 – першої половини 18 століття. Серед великої кількості партесних творів є авторські й анонімні. Партесні твори писали М. Дилецький, С. Пекалицький, І. Календа, Давидович, Ф. Світлий, І. Домарацький та ін. дійшли до нашого часу у вигляді рукописних хорових партій (партитури відсутні)» [43]. Саме партесний концерт став блискучим зразком складної взаємодії різних традицій та культурних еталонів звучання, який засвідчив злет української хорової музики на недосяжну височінь через самобутнє єднання принципів церковного і позацерковного музикування, традицій професійної та народної музики, звукових образів «європейського Заходу» і «європейського Сходу».

Фундаментальні дослідження сутності процесів трансформації світоглядної парадигми та, відповідно, норм та правил українського хорового співу на межі XVI–XVII століть належать Н. О. Герасимовій-Персидській. Авторитетна науковиця підкреслює неповторність шляхів формування нових якостей в українській музичній культурі в цей час. Зокрема, вона пише: «У партесному багатоголоссі, що сприймається сучасниками як полярно протилежне знаменному співу, "інакшість" зачіпає саму серцевину інтонування: замість "перетікання" від тону до тону в лінійному розгортанні - "стовпова" вертикаль, здатна ділитися сама по собі <...> як окреме співзвуччя; панування не секундового руху як умови плавності лінії, а терції як умови одночасного звучання голосів. <...> Тепер можна співставити окремі звуки (вище-нижче, довше-коротше), виміряні ними моменти – на відміну від знаменного розспіву» [17, с. 27]. Тобто домінуючого значення набуває *узгодження партій*, що утворює новий тип звукової організації, яка презентує єдність усіх компонентів музичного цілого, а також формує *«фундамент для нового інтонаційного фонду. Він легко вбирає в себе ритмомелодичні, в тому числі танцювальні, формули західноєвропейської*

музики, народної пісенності, переважно відтворені через головне джерело збагачення партесного стилю – кант» [17, с. 28].

Зазначені вище якості хорової тканини стають носіями національної ідентифікації партесного стилю, який сучасники сприймали як знак виявлення барокового світогляду та втілення нового способу мислення – *концертного*. На відміну від Західної Європи в українській культурі барокові принципи світовідчуття не наслідували ренесансні, а **поєднувалися у складному синтезі**, змінюючи безпосередньо середньовічну світоглядну парадигму. Такий «раптовий стрибок з одного світу в інший, з Середньовіччя в Новий час» [18, с. 213] стає можливим тільки за умови активної взаємодії багатьох соціокультурних факторів. Власне ефектний концертний стиль постає результатом синтезу процесів засвоєння західноєвропейського досвіду та «вслуховування» у національне звукове середовище.

Як приклад сприйняття партесного співу українцями XVII століття саме у площині виявлення національної самобутності, Н. Герасимова-Персидська наводить уривок з вірша українського поета Климентія Зіновія: «І партесники годни великої похвали... І гди начнут співати із нот своїх гладко: То аж благоприємно слухати і сладко» [19, с. 142]. Коментуючи враження від нової манери співу, авторка пише: «Диференціація співочого складу, включення дитячих голосів пригорнули увагу до *яскравості звучання*. Якщо більш ранні зразки орієнтовані насамперед на повноту і звучність акорду, "зібраного" з кількох різнотембрових партій, як на головне нововведення, то надалі поряд з такою фактурою починається віртуозна розробка можливостей різних поєднань тембрів та їх протиставлення - тобто з'являється власне концертна ознака» [там само, с. 29, курсив мій – С.В.]. Появу такого концертного стилю можна розглядати як своєрідний прояв театральності мислення, адже принципи контрастного зіставлення, раптового переключення та високої концентрації уваги слухача на кожному (!) моменті звучання створюють

певну відповідність до природи розгортання інтриги в театральному творі. Тож, можна сказати, що театральність як загальна барокова світоглядна настанова, що об'єднувала представників всіх європейських країн у XVII столітті, отримала своє оригінальне переломлення в практиці хорового співу на українських землях.

Особливості формування концертного жанру як прояву національної моделі музичного мислення узагальнює А. Бакумець в роботі «Жанрові особливості хорових циклів українських композиторів кінця XX – початку XXI століття». Посилаючись на розвідки А. Буличової, музикознавиця наголошує, що слово «концерт» (*concerto*) з'явилося в Італії у сфері вокальної музики і протягом наступних століть смисл жанрового визначення змінювався. «На українських землях, – пише А. Бакумець, – термін “концерт” застосовувався майже до всіх партесних творів, в основу яких було покладено принцип концертуючого стилю» [3, с. 81]. За Л. Корній, під терміном «концерт» М. Дилецький «розумів не жанр, а спосіб концертуючого музичного викладу – *поперемінне звучання голосів, хорів (змінне багатоголосся)*. Мабуть, саме цим і керувалися тодішні композитори, називаючи більшість партесних творів концертами, незалежно від місця їх виконання в Службі» [цит. за: 3, с. 81].

Спираючись на широкий спектр дослідницьких рефлексій щодо виявлення специфіки концертного мислення та концертного стилю, А. Бакумець окреслює подальшу перспективу розвитку хорового мистецтва вже у XVIII столітті, зазначаючи, що «саме в руслі здобутків партесного концерту й формується перший в Україні зразок *циклічного багатоголосного жанру*, а саме – *класичного духовного хорового концерту*. У даному випадку барочний концерт слугує не тільки перехідним, але водночас й *кріпильним елементом*, який гнучко сприяє оновленню жанрової системи» [3, с. 84]. Специфіку цієї жанрової трансформації пояснює Г. Батичко, вказуючи, що

попри приналежність хорového концерту до моножанру, «структурна варіантність, деяка ефемерність [його], що були певною мірою обумовлені його тяжінням до композиційної свободи, стають своєрідним свідченням наявності в ньому тенденції до вільного (лібро-) розвитку. У ситуації переходу від одної жанрової системи до іншої, яка була притаманна культурі бароко, жанр хорového концерту у зв'язку з наявністю в ньому тенденцій до полі- <...> та лібро - розвитку стає немов би єдиною ланкою, функцією якої є не тільки забезпечити спадкоємність історичного розвитку, але й підготувати ґрунт для виникнення нових принципів музичного мислення» [цит. за: 3, с. 84].

Важливою складовою генези хорového концертуєчого стилю та українських професійних хорових жанрів був також *український фольклор*. Його багатовікова історія та глибока вкоріненість у повсякденне та святкове життя українського народу знайшли своє переломлення в українському професійному музичному мистецтві Нового часу. Театральність постає іманентною рисою українського фольклору, яку можна спостерігати на всіх етапах його розвитку. Основними сферами її виявлення виступають *український обрядовий фольклор* та національний вид лялькового театру – *вертеп*.

Множинність впливів народної творчості на становлення професійного українського театру була обумовлена самою природою її варіантного та безперервно змінного побутування, з одного боку, та сталого і стабільного у інваріантних ознаках, з іншого. Як підкреслює С. Грица, «фольклорний твір по-справжньому доступний пізнанню тільки через його буттєвість, через природу мовлення, що дає розгорнений спектр – віяло кожного складового елемента: сюжету, мотиву, мелодії, форми, виконання і т. д. Цього не здатен розкрити одиничний фіксований текст, який припиняє життєвий континуум фольклорного зразка, ставлячи його в позицію поодинокого варіанту» [21,

с. 66]. І далі дослідниця зазначає: «Фіксований твір, як фотографія, дає лише вихоплену точку руху, продукуючи численні проміжні, що так важливі для пізнання *процесуальної природи фольклору*» [там само]. Тож, саме *процесуальна природа* існування творчої енергії українського народу формувала специфічні типологічні моделі її виявлення, серед яких слід більш детально зупинитися на тих, що мали яскраво втілені *театральні якості*.

Досліджуючи витoki українського театру, Р. Пилипчук зазначає, що театралізація постає невід'ємною часткою функціонування різдвяно-новорічної обрядовості, адже колядування, що відбувалися на Різдвяні свята у формі величальних пісень, які передавали побажання щастя, процвітання, добробуту, застосовували *«рядження, тобто маскування і переодягання, з метою перевтілення в яку-небудь істоту, що досягалось цілою системою засобів (костюм, бутафорія, грим, образне слово, жести, манера поведінки тощо)»* [75]. Таке рядження, сягаючи своїм корінням праісторичної давнини, «мало типологічну спільність з народно-святковою системою інших народів, де виявлялася подібність масок, одягу, реквізиту і поведінки рядженого. Такими були зооморфні образи — "коза", "кобилка", "ведмідь", "баран", "бугай", "півень" і т. д., що були пов'язані з тотемістичними уявленнями давніх слов'ян» [там само].

Серед різних форм зимового рядження популярним було «ходіння з козою», яке супроводжувалося хорovým співом. Розширення театралізованих дій згодом сформувало ще одне розповсюджене театралізоване видовище — «Маланку», в якому синтезувалися у новій формі побутові та магічні функції обрядового фольклору.

У весняній обрядовості в українському фольклорі дослідники вказують на *цикл хороводів (танків) та ігор*, репрезентованого «тими звичаєво-обрядовими піснями та іграми, які на Наддніпрянщині, Поділлі і Волині мають назву веснянки, а в Галичині — гаївки чи гагілки, хоч зустрічається

ще цілий синонімічний ряд локальних назв» [75]. Відповідно в хороводних іграх дійство має «словесно-музично-хореографічну форму», поза якою пісні не співаються.

Важливу роль засоби театралізації виконують і в літніх обрядових, зокрема, купальських святкуваннях. Коментуючи ці властивості українського театралізованого фольклору, Р. Пилипчук пише: «Ця образна реконструкція справді збагачує наші дотеперішні уявлення про купальське свято з його видовищними елементами, але мова повинна йти не про драму, не про театр як такий, а саме про обряд, ритуал, *максимально насичений театральним елементом*. Бо тут не маємо справи з перетворенням чи перевтіленням в діючий об'єктивізований образ (за допомогою маски, рядження, гриму): відьма, про яку йдеться, виступає не як художній образ, а як реальна сила, проти якої через обрядове дійство спрямоване заклинання» [75].

Крім календарно-обрядового циклу театральний елемент присутній в традиційному українському весіллі, а також в поховальній обрядовості. Відносно останньої сфери, дослідники зазначають: «Серед цих забав були й такі ігри, для яких "драматичне дійство, маска, перетворювання становили основні, визначальні для їхньої жанрової природи, ознаки". Йдеться про забави з персонажами святкового рядження — "ведмідь", "коза", "чорт", "смерть". Щодо "ведмедя", то траплялися ігри, які відтворювали полювання на ведмедя або ведмежу комедію. Метою цих і подібних забав при мерці було намагання протидіяти смертоносній силі і в такий спосіб заслужити собі допомогу від померлого» [75].

Підсумовуючи ці властивості народної обрядовості, дослідники зазначають: «Театральні елементи в обрядах мають у театрознавстві ще одне визначення — джерела народного театру, тобто театру, який останнім часом здобув дефініцію "*фольклорний театр*"» [75].

Ще однією визначальною складовою виявлення театральності у народній творчості є *вертеп*. У вертепі народні пісні, танці, власне сюжетна інтрига формували яскраве видовище, проявляючи сутнісні характеристики національного світогляду. Цікаві згадки про побутування цього виду народного театралізованого дійства, зокрема, залишив польський фольклорист Еразм Ізопольський у статті "Вертепна драма про смерть" після знайомства з вертепом у 30-х роках або на початку 40-х років XIX століття у селищі Ставище. За його словами, вертеп представляв «дерев'яну скриньку з різьбленим церковнослов'янським написом "Року Христусового 1591 збудований"» такого типу: "Мала скриня, збудована у вигляді триповерхового палацу з галереєю, висунутою з третього поверху, на якій безнастанно несуть варту група солдатів і добош (барабанщик. — Авт.), називається в Україні вертепом і є для народу *святковим видовищем, яке представляє і заступає у того ж народу місце сценічних видовищ*. Вистави у вертепі відбуваються на третьому і першому поверхах, тим часом як другий поверх є складом і місцем для перебування акторів (ляльок) та притулком всієї вертепної машинерії. <...> За вертепною скринькою сидить її господар, який виводить своїх акторів (ляльок), найбільше від шести до восьми дюймів висоти, з другого поверху на третій, провадить за них розмову, виробляє німі пантоміми, словом, *представляє ті видовища, які чарують своєю досконалістю* і від кількох років відомі у нас під назвою "*театр метаморфоз*"» [75].

Отже, театралізація є невід'ємним компонентом виявлення творчих спрямувань українського народу. Закономірно, що власне формування українського професійного музичного театру стало підсумком багатьох культурно-історичних чинників. Підкреслимо, що визначальну роль у цих процесах відігравав хорівий спів, що його розвиток єднає різні епохи та століття.

Активні процеси *театралізації українського хорового мистецтва* відзначають його розвиток у ХХ столітті. Ю. Мостова визначає три хвилі музичної театралізації: у період 10–20-х років, в період 60-х років, та у 90-ті роки [59]. Дослідниця називає такі причини поширення візуалізованих форм музичного виконавства на Україні в 1920-ті роки: «виникнення звукового кіно, активне застосування так званої революційної наочної агітації у вигляді масових дійств» [59, с. 7], діяльність оперних та музично-драматичних театрів у Харкові, Києві, Одесі, Полтаві, Вінниці. Нові синтетичні форми активно змінювали усталені хорові жанрові моделі та стимулювали художні пошуки в царині хорового виконавства. Головними чинниками театралізації музичної культури у 1960-ті роки дослідниця називає декілька факторів: «Мистецтво набуло певної колажності завдяки використанню в музичних та живописних творах різноманітних національних елементів. Окрім того, в кіно створюються нові монтажні прийоми, різко зростає популярність їх використання. В Україні дещо знижується заполітизованість мистецтва, зменшується жорсткість соціального замовлення» [там само, с. 7]. Яскравими прикладами тут стають хорові твори представників “*нової фольклорної хвилі*”: Л. Дичко, Є. Станковича, І. Шамо, А. Гайденка, В. Зубицького та ін. Відносно «*третьої хвилі театралізації*» (1990-ті роки), Ю. Мостова слушно зазначає, що «вона має не стільки “*композиторський*”, скільки “*виконавський*” характер. <...> Це, передусім, пов’язано зі здобуттям Україною незалежності та підвищенням рівня національної самосвідомості. Повернення до національних традицій хорового виконавства спонукало музикантів звернутися до автентичних форм існування музичного мистецтва, що передбачає *активну взаємодію звука і пластики в їх синкретичній єдності*» [там само, с. 8. – курсив мій. – С.В.].

Сучасний період взаємодії театрального мистецтва і практики хорового співу відзначається багатьма точками перетину. Серед них особливо слід

відзначити нові тенденції у виконавстві *хорових сцен в оперних творах* композиторів. Підкреслимо, що історична доля розвитку хорової складової в оперному жанрі пов'язана, в першу чергу, із творчим доробком слов'янських композиторів, для яких хорове звучання є невід'ємною характеристикою національного звукомислення. Яскравим виявленням цього є масштабні хорові сцени в операх М. Мусоргського, М. Римського-Корсакова, а слідом за ними М. Лисенка, М. Леонтовича, Б. Лятошинського та ін., які закріплювали образ *«дієвого хору», «персоніфікованого хору» на оперній сцені*. Зупинимо увагу на цьому явищі національної музичної культури, адже використання можливостей хору в оперному жанрі стає важливою ланкою формування принципів хорового театралізованого виконавства в цілому.

У другій половині ХХ століття яскраво втілюються прагнення диригентів та режисерів-постановників акцентувати драматургічну роль хорових сцен в композиції цілісного оперного твору та розширити виразні можливості хору як незамінного учасника дії. Серед найбільш видатних майстрів, що розширювали уявлення про функції хорового шару сценічного твору та межі його виразових властивостей – легендарний оперний хормейстер Національного академічного театру опери та балету України – Лев Миколайович Венедиктов (1924–2017).

Багаторічна плідна діяльність Л. Венедиктова фундаментально розглянута в роботах О. Летичевської [49]. Зокрема, дослідниця зазначає, що за свою багаторічну роботу в театрі, Л. Венедиктов сформував унікальний хоровий колектив, що став органічною складовою оперної дії: *«Розуміння і відчуття Майстром природи “музичної драми” сформувало його особистий виконавський еталон хорового звучання, позначений як відповідними, необхідними для оперного ансамблю акустичними параметрами, так і особливим підходом до інтерпретації хорової партії, визначеним її дійовою драматургічною функцією*. У постановочних роботах Л. Венедиктова

звучання хору вже саме по собі формувало *синтез слова, музики і драматичної дії* — настільки тонко і виразно все це відтворювала хорова інтонація» [49, с. 99]. Авторка підкреслює, що Венедиктов завжди визначав певне місце для кожного хориста, яке в найкращий спосіб сприяло формуванню досконалого виконавського ансамблю. Визначену диригентом розстановку співаків зберігали у режисерських мізансценах надалі, щоб не втрачати віднайдений ступінь злитності хорового інтонування та найкращих тембрових характеристик хорового звучання.

«Система методів диригентської роботи Венедиктова могла гнучко реагувати на специфічні стильові риси як оперного, так і концертного репертуару, — підкреслює О. Лечитевська, — відповідна робота над звуком, ансамблюванням, синтезом музично-словесної інтонації, динамікою, тембром, штрихами, диханням, кантиленою тощо. «За лаштунками» була власна робота хормейстера з партитурою, проникнення в образну сферу твору, стиль композитора, особливості його інтонаційного мислення, музичної драматургії, а на репетиції — неперевершене «спілкування» з хором, позначене делікатною, благородною, але надзвичайно переконливою силою індивідуальної харизми диригента <...>» [49, с.100].

Критерієм індивідуального підходу Венедиктова до кожного моменту звучання хорової тканини, її виразної інтерпретації та відтворення не тільки усіх нюансів, закладених в нотному тексті, але й розширення виразової палітри звучання та драматургічних властивостей через дієві театральні-сценічні параметри, було неповторне темброве забарвлення хорового звучання. Так, «Під час репетицій хормейстер завжди слідкував за тим, щоб кожна з хорових партій — сопрано, альтів, тенорів, басів — у моментах її сольного звучання або провідної ролі в хоровій фактурі мала увиразнену темброву характеристику, повною мірою розкривала властиві їй можливості виконавської виражальності — дзвінкість або матову прозорість сопрано,

“оксамит” або теплоту альтів, драматичний пафос тенорів, шляхетність басів» [49, с. 101].

Особливо слід відзначити, що Л. Венедиктов приділяв велику увагу музично-сценічному образу майбутньої вистави, спілкуючись з диригентом, режисером-постановником, художниками-сценографами. Творчий союз Л. Венедиктова із К. Симеоновим, С. Турчаком, І. Гамкалом, М. Дядюрою, В. Кожухарем, Д. Смоличем, І. Молостовою, Д. Гнатюком та Ф. Ніродом обумовив те, що хор Академічного театру опери та балету УРСР *«отримав визнання унікального явища в оперному виконавстві»* [49, с. 104]. Музичні дослідники того часу зазначали: *«В опері є ще один досить індивідуалізований персонаж: це — хор. Тут не треба говорити про злагожденість звучання, чистоту інтонування... Мова йде про розкриття дійової драматургічної функції хору, проникнення в сутність музичного образу»*,— писала музикознавиця Леніна Єфремова в рецензії на прем'єру опери Д. Шостаковича «Катерина Ізмайлова» [там само, с. 104]. Тож, виконавська творчість Л. Венедиктова *«яскраво продемонструвала інтерпретаційні можливості хорового звучання як складової оперного синтезу. Поміж чинників і витоків творчого методу хормейстера слід виокремити глибоке професійне осягнення традицій хорового виконавства та засад оперної музичної драматургії»* [там само, с. 105].

Отже, дослідження генезису хорового співу в усіх його параметрах є важливою ланкою усвідомлення неповторної сутності української ментальності, а увага до функціонування принципів театралізації в різних сферах українського культурного життя відкриває нові перспективи розуміння природи творчої наснаги взагалі. На цьому шляху джерелами розвитку принципів українського хорового театру у другій половині ХХ – першій чверті ХХІ століття постають загально-європейські та національні традиції хорового співу, при чому, в свою чергу, останні розкриваються

через специфіку єднання професійної та фольклорної складових. Закономірним результатом усвідомлення цих процесів синтезу постає поняття «хорового театру», яке набуває широкого розповсюдження в музикознавчій літературі останніх десятиліття і вимагає свого усвідомлення.

1.2. Хоровий театр: сутнісні ознаки феномену

Поняття «хоровий театр» затверджується в музикознавчій літературі для найменування потужної мистецької тенденції, що активно виявляється у виконавській практиці останніх десятиліть. Власне сам термін «хоровий театр» вказує на синтетичну природу мистецького феномену, що утворений традиціями хорового співу (і професійного, і народного) та прийомами його театралізації. Специфіку такого єднання всебічно аналізують дослідники.

Зокрема, **Т. Овчинникова** зазначає, що візуальне начало відіграє все більш важливу роль в культурі нашого часу, а сучасну людину цілком об'єктивно можна назвати «людиною, яка дивиться». Закономірно, що прийоми театралізації проникають в усі сфери музичної культури і не обходять хорові жанри, для яких зв'язок із театральними принципами має стійку історичну обумовленість. У цьому контексті дослідниця виділяє особливий феномен сучасної культури – «хоровий театр», який заявляє про себе з 80-х років ХХ століття і з кожним десятиліттям закріплює нові форми. Тож, характерні для останньої чверті минулого століття загальні тенденції до «жанрового мікшування», в яких беруть участь «драматичний театр, академічне та народне хорове виконавство, мюзикл, естрада, масові святкування» [68, с. 14], отримали поняттєвий статус у наукових розвідках у 90-ті роки ХХ століття. Саме в цей час «хоровий театр» як визначення яскравого феномену культурного життя набуває чітких обрисів.

Т. Овчинникова дає таке визначення поняття: «Хоровий театр – це сучасний напрямок академічного хорового мистецтва, основу якого становить вокально-сценічне дійство, що перетворює концерт на театральнo-хоровий спектакль, головною дієвою особою якого є камерний хор; кожен учасник хору одночасно є солістом та артистом сценічної вистави» [68, с. 15]. Характерний для нього театральнo-хоровий синтез передбачає: «наявність яскравих вокальних тембрів, вміння учасників співати у хорі, ансамблі та соло; артистизм, сценічну пластичність та рухливість. Музично-театральну інтерпретацію хорової вистави визначає творча співдружність “диригент-режисер”» [там само].

Окреслюючи притаманні хорового театру ознаки, Т. Овчинникова співставляє їх із традиціями хорового співу в усталених академічних жанрах:

1. Хор як виконавський колектив у традиційній практиці – хор як ансамбль солістів у хоровому театрі.
2. Статичність, нерухомість у традиційній практиці – рух, сценічна дія в хоровому театрі.
3. Чисто слухове сприйняття звучання в традиційній практиці – візуально-хорове сприйняття в хоровому театрі.
4. Обмеження виконавського простору сценою у традиційній практиці – зміщення сценічної рами в глядацьку залу аж до включення слухачів у сценічну дію в хоровому театрі.
5. Однозначна функція співаків в традиційній практиці – суміщення функцій співаків та артистів (танцівників) у хоровому театрі.
6. Диригент-хормейстер в традиційній практиці – диригент-хормейстер-режисер (балетмейстер) у хоровому театрі [69].

Коментуючи іманентні риси хорового театру, Т. Овчинникова підкреслює: якщо в традиційній академічній практиці хор є тільки колективом, що «об'єднує голоси», то «в хоровому театрі *хор трактується*

як ансамбль солістів» [69, с. 173]. Вагомий вплив на таку функцію співаків мали традиції камерного хору: емоційна та психологічна рафінованість звучання, мобільність, виявлення як індивідуального, так і колективного начал. Тому саме *камерний хор*, на думку дослідниці, визначив фундамент формування хорового театру.

Відносно наявності динаміки рухів під час виконання, дослідниця вказує на те, що традиційні варіанти розташування хору на сцені (по прямій лінії, майже колом, широким напівколом) збагачуються новими сценічними рішеннями, що формують нові комунікаційні моделі та сприяють театралізації хорового співу. В результаті, по-перше, виникає «індивідуалізоване трактування змісту з домінуванням тих чи інших смислових акцентів», а по-друге, рухи хористів на сцені створюють «яскравий видовищний ефект, і це, як наслідок, стає фактором більш зацікавленого сприйняття музики» [69, с. 174]. Поєднання слухового та візуального вражень сприяє більш глибокому емоційному впливу хорового твору на публіку та розумінню різних рівнів його смислового шару.

Особливого значення у хоровому театрі набуває нове ставлення до створення простору звучання. «Ключовий момент на шляху від традиційного хору до хорового театру – усвідомлене вибудовування сценічного простору» [69, с. 176], а також поява «акустичної перспективи». Природньо, що в цьому процесі затверджуються нові вимоги до «творців комунікації» – до самих хористів, які стають «хоровими артистами», що мають демонструвати «здатність до перевтілення, пластичність, свободу пересування по сцені» [там само, с. 176]. Все це є можливим, якщо кожен виконавець проявляє індивідуальні артистичні риси, а це вкрай непросте завдання, адже професійне вокальне звучання забирає значній відсоток зусиль, уваги та психо-емоційного контролю.

Театралізовані форми хорового виконавства в аспекті затвердження нових можливостей *візуалізації музичної образності* фундаментально розглядає **Ю. Мостова** [59]. Вона підкреслює, що тяжіння до театралізації музичних образів у хоровому виконавстві відбиває загальні тенденції нового усвідомлення категорій «час», «рух» та «простір» в культурі на межі ХХ–ХХІ століть, адже прагнення «до реалізації (матеріального виявлення в різних формах) *позамузичних компонентів* музичного твору здебільшого є продуктом еволюційних змін у характері сприймання людиною будь-якої комплексної інформації. *Еволюція техніки кіно- і відеомонтажу, розвиток індустрії музичних кліпів* (курсив наш. – С. В.) у ХХ столітті сприяли підвищенню швидкості обробки інформації мозком, виникненню у слухачів потреби в більшій насиченості емоційного впливу, що, у свою чергу, стимулювало розвиток своєрідного “замовлення” щодо візуалізованих форм музичного виконавства» [там само, с. 10].

В умовах нової «розширеної свідомості» на межі тисячоліть категорії часу, простору та руху постають нероздільно пов’язаними у нових типах комунікаційних моделей, а музичний твір розгортається за новими правилами. Ю. Мостова наголошує: «У звичайному музичному творі на перший план виступають умовні форми часу, простору та руху. Театралізовані твори відрізняються тим, що в них ці умовні форми стають реальними (*окресленими, зримими, рельєфними*)» [59, с. 10].

Дослідниця спирається на методологічні засади специфіки художньої інтерпретації, які було розроблено В. Москаленком та представниками його наукової школи, та виділяє у процесі театралізації виконавського акту два види діяльності: *інтерпретацію та творчість*. «Творчість у даному разі не є самостійним елементом, – пише авторка, – вона підпорядковується композиторським константам форми та змісту, тому безпосередньо залежить від характеру їх інтерпретації. Отже, інтерпретація та творчість у межах

театралізації хорового твору співвідносяться як *загальне і специфічне* (індивідуальне)» [59, с. 4]. Роз'яснюючи взаємодію цих двох складових, Ю. Мостова вказує: «Механізм інтерпретації зумовлює загальні закономірності процесу театралізації музичної образності як процесу, а творчість визначає індивідуальні (виконавські) особливості тієї чи іншої театралізації як результату» [там само, с. 4]. З Ю. Мостовою, у практиці інтерпретування на основі поєднання різних визначених дослідницею методів утворилися три практичні комплексні методи:

1) «виконання (відтворення мовою “рідного” – у даному разі музичного – мистецтва);

2) “переклад” твору мовою іншого мистецтва – вербальний (літературний) опис або аналіз; створення живописних, графічних творів на основі музичного;

3) синтезування виконання та “перекладу” музичного твору в синхронному виді – декорації, живописні композиції, які супроводжують виконання; створення сценічних візуально-пластичних композицій на основі музичного твору (театралізація)» [59, с. 12].

Отже, *театралізація музики*, за визначенням Ю. Мостової, «є специфічним практичним методом художньої інтерпретації, який поєднує такі наукові методи як спостереження, аналогія і аналіз (на першому етапі роботи), синтез, експеримент, моделювання, відтворення та перетворення в нове (на другому етапі), і є результатом одночасного синтезування виконання твору з його “перекладом” мовою іншого мистецтва» [там само, с. 12].

Особливо слід відзначити практичну цінність запропонованих дослідницею параметрів адекватності виконавської інтерпретації, які вона розділяє на *загальні* (стильовий, жанровий, композиційний, ідейно-змістовний, просторово-часовий та інтонаційний) та *специфічні* (в контексті театралізації хорових творів це – «адекватність персоніфікацій, фігуро-

фонова та акцентна адекватність, адекватність руху за чотирма параметрами: напрямом, інтенсивністю, амплітудою, формою; адекватність ступеня смислової конкретизації (конкретизації елементів образності)» [59, с. 13].

Авторка пропонує також переконливу типологію засобів театралізації у хоровому творі, яка може стати методологічним підґрунтям для аналітичних студій театралізованих хорових виконань (таблиця 1.1). Дослідниця виділяє три основні групи засобів (*фонові, мізансценічні, акторські*), кожна з яких має статичні та динамічні форми виявлення [там само, с. 14].

Таблиця 1.1

Типологія засобів театралізації хорових жанрів Ю. Мостової

Група засобів		Засіб театралізації	Жанри використання	Типізований зміст	Фактори обмеження використання	
фонові	статичні	живопис, скульптура, декорації, костюм	всі жанри	всі типи	стильова відповідність	
		світло			комфортність для виконавців	
	рухомі декорації	стильова відповідність, відповідність темпоритму			координація з рухом виконавців	
	слайдофільми					
	світложивопис					
Динамічні	розташування хору у залі	крім духовних літургічних творів	крім епіки та героїки	акустичні властивості залу, зоровий контакт з диригентом		
	рухи хористів без пересування по сцені			вимоги вокальної постановки, жанрова відповідність, відповідність характеру руху		
мізансценічні	Динамічні	рух елементів сцени (платформ, конвеєра і т.п.)	крім духовних творів	крім епіки та героїки	ідейно-смілова відповідність, відповідність темпоритму, невеликий обсяг творів	
		рух виконавців по сцені (залу)			акустичні властивості залу, вимоги вокальної постановки, зоровий контакт з диригентом, жанрова відповідність, відповідність темпоритму, відповідність характеру руху, відповідність персоніфікацій, фігуро-фонова адекватність	
акторські	індивідуальні	міміка, пластика, рухи		всі типи	вимоги вокальної постановки, ідейно-смілова адекватність, жанрова відповідність, відповідність темпоритму, відповідність характеру руху	

	Колективні	акторська гра хористів	крім духовних творів	крім епіки, героїки та окремих ліричних творів	вимоги вокальної постановки, ідейно-сміськова адекватність, жанрова відповідність, відповідність темпоритму, відповідність характеру руху, координація руху виконавців
		акторська гра інших виконавців (хореограф. труппа)	крім духовних творів, хорових мініатюр		стильова відповідність, жанрова відповідність, композиційна адекватність, ідейно-сміськова адекватність, фігуро-фонова адекватність, адекватність персоніфікацій, відповідність темпоритму, відповідність характеру руху, координація руху виконавців

Отже, хоча Ю. Мостова не використовує поняття «хоровий театр», вона надає ґрунтовні методологічні засади для дослідження цього феномену в широкому соціо-культурному контексті, значно розширюючи межі дослідницького усвідомлення феномену візуалізації (театралізації) хорового виконання в сфері наукового пізнання в цілому та специфіки виявлення творчих інтенцій сучасної людини, зокрема.

Вивченню процесів формування та функціонування «хорового театру» в сучасній культурно-історичній ситуації присвячена масштабна робота **Н. Кошкарьової** [47]. Дослідниця підкреслює, що протягом останньої третини ХХ століття активно оновлюється жанрова палітра хорової музики внаслідок нового трактування класичних жанрових моделей, а також в результаті народження нових. При цьому важливим джерелом оновлень стають різні види *міжжанрового синтезу* (через єднання ораторіальних, оперних та симфонічних жанрових принципів).

Авторка вважає, що вплив симфонічних жанрів значно збагачує фактурні параметри хорових творів і виявляється через яскраві звуко-кольорові ефекти, поєднання різних манер звуковидобування, що виходять за межі традиційного вокального інтонування, контрастні зіставлення на різних рівнях музичної композиції (штрихів, динамічних нюансів, тощо). Від оперного жанру хорова партитура запозичила «закони драматургії дії (поява

головних та побічних персонажів, конфлікт між героєм та натовпом, великі наскрізні сцени; чергування арій, монологів, масових сцен, функції хору – дію з героєм, коментарі, звуковий фон (гул, пожвавлення, сум'яття, схвалення тощо)» [47, с. 12]. Від ораторії у нових жанрових формах спостерігається наявність читця-коментатора, посилення мовленнєвого аспекту хорової фактури («ефект різноголосиці», діалог соліста і хору, ігрове комбінування різних текстів) та підвищення драматургічної ролі нарративного начала.

Нові якості хорових партитур вимагають значного розширення принципів їх виконавської реалізації, а загальне тяжіння до синтезу мистецтв призводить до появи такої сценічної композиції, яка втілює театральність як особливу форму мислення. Прикладом виявлення театральності у музиці стає *хоровий та інструментальний театри*. Між цими впливовими художніми явищами сучасної культури існують певні лінії перетину. Зокрема, Н. Кошкарьова зазначає: «Феномен хорового театру – *синтез опери, хореографії, ораторії, мюзиклу, драматичного театру*. Хоровий театр відкриває можливості нових акустичних прийомів: сценічний рух виконавців тягне за собою рух джерел звуку, стереофонічні, антифонні ефекти. Інструментальний театр – це використання в інструментальних композиціях сценографії, наявність особливих костюмів та світлових ефектів, “зримий” показ незвичайних прийомів гри на інструменті» [47, с. 26].

Тож, дослідниця виділяє два шляхи відображення в музиці театральності: «внутрішній» та «зовнішній», і обидва типи театральності можуть функціонувати в хоровому та інструментальному театрі. В першому випадку, про театральність можна говорити «в аспекті *особливого творчого методу*» [47, с. 26], який полягає в тому, що певне «мізансценічне бачення» (термін Р. Берченко) [10, с. 9] присутнє вже у композитора і передусє музичному рішенню. У другому випадку, «позначеному як зовнішній шлях відображення театральності в музиці, театральність полягає у *використанні*

позамузичних засобів, серед яких, залучення нових зорових ефектів аж до тих чи інших прийомів сценографії (пантоміма, наявність костюмів або їх окремих елементів, наприклад, хусток), просторовість — спеціальне розміщення хорових партій, переміщення виконавців по сцені та залу для глядачів, використання новітніх технічних засобів (світлових та електроакустичних)» [47, с. 27].

Значну увагу Н. Кошкарьова приділяє дослідженню специфіки роботи режисера, диригента, співака у хоровому театрі, а також аналізу певних тенденцій втілення синтезу мистецтв (музики, співу та руху) при створенні сценічної хорової композиції. Вона підкреслює, що в сучасній практиці все частіше спостерігається відмова від сценічної статичності, традиційної для концертного виконання, а на перший план виходить пошук нових форм опанування сценічного простору. Відповідно, хорові колективи повинні мати високий рівень акторської майстерності, необхідний для втілення не тільки вокального, але й *драматургічного задуму*. Це значно підсилює роль диригента, який або сам виконує функцію режисера, або залучає його до співпраці. При цьому, «особливі умови сучасного “хорового театру” (де зазвичай немає декорацій, не обов'язкові костюми, скромне світлове оформлення) ставлять перед режисером постановником непрості завдання: висловити у мінімальних рухах максимум сенсу, що можливо з урахуванням особливостей зорового сприйняття у постановці» [там само, с. 31].

Підкреслимо також важливе в контексті нашого дослідження перспективне спостереження Н. Кошкарьової щодо специфіки роботи *співака-актора* у створенні сценічної композиції, коли поруч із «співочою інтонацією» починають функціонувати також «інтонація звуко-слова» та акторська «інтонація жесту». Зрозуміло, що метою всіх учасників «хорового театру» постає задача єднання всіх типів інтонацій для більш точного та

повного втілення смислів музичного твору та більш емоційного впливу на слухача.

Своє розуміння поняття «хоровий театр» дає **Я. Кириленко** [33]. *Хоровий театр* — це «особливий синтетичний різновид мистецтва, заснований на поєднанні двох начал — *музично-хорового та театральнорежисерського*. Він, як окремий різновид музично-сценічного дійства, базується на специфічних особливостях камерного акапельного хорового звучання, при якому діє принцип потенційно рівномірного розподілу музичного матеріалу між усіма виконавцями (у хорі — представниками хорових груп та солістами із “зон” різних партій). До цього долучаються спеціально дібрані акторські прийоми і диригентсько-режисерське бачення театральнорхорової концепції виконуваного твору» [33, с. 115].

Як зазначає дослідниця, академічне концертно-хорове виконання традиційно орієнтоване на вичерпність музично-поетичної концепції твору, але сучасне культурне життя вимагає підвищення «потенціалу сценічної репрезентативності»: «Важливу роль тут виконують авторські стилі диригентів-хормейстерів і керованих ними колективів, що накладають свій індивідуальний відбиток на співвідношення хору і театру, співвідношення, що йдуть углиб віків та залишаються актуальними сьогодні» [33, с.112]. Авторка підкреслює, що «принцип “мислення хором” як універсальний багатоголосним інструментом, де людські голоси різноманітної тембрової забарвленості й індивідуальності організовуються на основі антифонного діалогу», разом із іншими атрибутами хорового твору, «виводить на перший план такі смислові чинники, як *сценічність та театральність хорового твору*» [там само, с. 112].

Досліджуючи шляхи виявлення процесів синтезування, зазначених вище, Я. Кириленко виокремлює *два різновиди хорового театру*: хорові вистави та театралізовані «збірні» хорові концерти. «Хорова вистава виникає

в результаті модифікації одного окремого хорового твору, як правило, достатньо масштабного, у театральнo-хорове видовище. <...> Театралізований «збірний» хоровий концерт – це ще не хорова вистава в повноцінному її драматургічному прояві з розвитком сюжетної лінії, конфліктом, надзавданням, складною техніко-організаційною партитурою. За музично-видовищною та жанровою функцією це, скоріш за все, «дивертисмент» [33, с. 115]. Отже, проникнення принципів театралізації можна спостерігати в різних жанрових сферах сучасної практики хорового концертування.

Вивченню комунікативних можливостей хорової театралізації в аспекті відношення «адресант-адресат» присвячена робота **Н. Кіреєвої** [32]. Зокрема, авторка зазначає: «Театралізація – “синтетичний тип комунікативної системи” (В. Конецька), в якій взаємодіють аудіальний та візуальний канали передачі інформації. Комунікативні засоби, що мають відношення до фонації, поширюються по аудіальному каналу, кінестетичні засоби – по візуальному каналу. Синтетична аудіовізуальна комунікація має велику перевагу у впливі на адресата завдяки своїм гетерогенним виразним можливостям. Таким чином, театралізація є *синтетичним багатоканальним типом комунікації*, форма якої визначається контекстом її реалізації» [32, с. 14]. Виявленням основних структуроутворюючих елементів хорової театралізації як комунікативної системи виступають автор, виконавці та глядачі. При цьому центральною ланкою комунікації виступають виконавці: співаки/актори, оркестранти, диригент, хормейстер та режисер-постановник театральнo-хорової дії.

Дослідниця пропонує розрізнити два види сучасного хорового театру – композиторський і виконавський. У «композиторському хоровому театрі» диригент і виконавці слідуєть за інтенціями автора, втілюючи театральні елементи, які визначені композитором. «Виконавський хоровий театр»

виникає тоді, коли «конкретний твір знаходить театралізоване вираження спочатку в уяві диригента-режисера або групи осіб, що розробляють театралізовану програму, а потім реалізується у візуалізованому виконавському процесі» [32, с. 21].

Значне місце займає аналіз особливостей сучасного хорового театру в монографії **К. Станіславської** «Мистецько-видовищні форми сучасної культури» [82]. Серед визначальних рис хорового театру дослідниця називає те, що, з одного боку, кожний учасник хору є індивідуальністю, а з іншого – частиною ансамблю. Тому включення елементів театралізації у хорове дійство висуває нові вимоги до хорів. «Їхній професійний рівень тепер визначається не лише технічними можливостями, володінням різними виконавськими стилями, а й акторською майстерністю хористів, сценічною постановкою, атрибутикою театрального декору» [82, с. 175]. Проте яскрава видовищна форма хорового дійства повинна *бути органічною до сутності виконуваного твору*: «весь “театр” повинен виглядати природно, переконувати щирістю виконання, підкорятись стилістиці музичного твору та бути адекватним авторській ідеї» [82, с. 176].

Серед досліджень останнього десятиліття слід також відзначити дисертацію **Г. Супруненко**, в якій запропоновано типологію жанру хорового театру [87]. Автор розмежовує два його різновиди - *сцену та історію в обличчях*. «Сцена ґрунтується на драматичному плані уявлення, що розгортається в *єдиноспрямованій наскрізній дії*. Вона може відбуватися за двома сценаріями: у першому хор постає як єдине ціле, об'єднання різних героїв у єдиному процесі-дії <...>. У другому весь колектив є групою різнохарактерних персонажів, що діють у драматичній ситуації, яка будується на конфліктній сюжетній драматургії. Історія в обличчях відрізняється двоплановістю часу та дії. Її драматичний план розгортається в реальному часі епічного оповідання, періодично переключаючись у

драматичний показ дії. Перемикання планів супроводжується і зміною ролей виконавців: перетворенням оповідачів на героїв своєї розповіді» [87, с. 14].

Значним внеском у розуміння основних векторів розвитку хорової музики XX–XXI століть постає новітня фундаментальна монографія **Є. Бондар** «Художньо-стильовий синтез як феномен сучасної хорової творчості» (2019). Авторка зосереджує увагу на вивченні складних процесів утворення цілісної композиції в результаті взаємодії багатьох чинників як системного феномену. Для дослідження всіх етапів формування нових принципів у художній свідомості сучасного митця в роботі запропоновано вживати термін «синтез-жанр», який дозволяє, за думкою автора, поставити у фокус наукової рефлексії шляхи єднання усіх розгалужень хорової творчості, що можна виявити як по соціально-жанровій горизонталі, так і по змістовно-смісловій вертикалі. «В кожному з цих “розгалужень” ознаки синтезу виявляються як поєднання минулого та сучасності, як культурний зв'язок сторіч, як надчасове явище, як спроба створення музичної художньо-мовленнєвої універсалії», – підкреслює Є. Бондар [11, с. 4].

Серед основних чинників, що визначають активність таких процесів міжжанрової та міжвидової взаємодії на різних рівнях хорового твору дослідниця вказує на виконавську діяльність, в якій «особливе місце посідає інтонаційно-темброва “гра” співацьких стилів, звуконаслідування, театралізація, інсценізація, пластичні та світло-візуалізація тощо» [11, с. 5]. Відповідно, це вимагає активної дії диригента, хормейстера, режисера постановника, що мають бути готовими здійснювати нові функції у хоровому виконанні, а також ставити нові завдання перед артистами хору. Останні повинні мати не тільки суто музичні, але й акторські, хореографічно-пластичні якості для реалізації синтетичного задуму. Внаслідок утворюються нові форми хорової творчості, що їх визначають як хоровий театр, хорова-опера-балет, хорова вистава, віртуальний хор тощо. Вони презентують нові

концепційні виконавські зміни, зокрема, «театральність, що дозволяє представляти силами хорového колективу справжній перформанс, хорový театр, в якому не можна виокремити хореографічну, сценографічну, режисерську та суто хормейстерсько-диригентську частини художнього образу» [11, с. 342]. Власне шляхи здійснення у феномені хорového виконавства новітніх мистецьких стратегій вимагають свого подальшого вивчення.

Наведені вище ознаки хорového театру як феномену сучасної культури загалом знаходять своє оригінальне втілення в українській музичній культурі останніх десятиліть. Їх більш детальному аналізу присвячений другий розділ нашої роботи.

РОЗДІЛ 2 ХУДОЖНЯ ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТЕАТРАЛЬНО-ХОРОВИХ ТВОРІВ СУЧАСНИМИ УКРАЇНСЬКИМИ ХОРОВИМИ КОЛЕКТИВАМИ.

2.1 Хорова театралізація в концертній діяльності провідних українських хорових колективів

Сучасна українська музична практика презентує широке використання різних засобів театралізації концертного життя. Провідні хорові колективи демонструють яскраві знахідки в царині видовищності, театральності, використовуючи ефектні способи впливу на аудиторію. В репертуарі багатьох українських колективів все більш значну частину займають хорові твори, що стають справжніми зразками хорового театру, мають продумані драматургічні концепції дієвого сценічного втілення та активно використовують візуальне начало (костюми, декорації, освітлення тощо) як невід'ємну складову цілісної художньої інтерпретації. Розглянемо деякі, на наш погляд, показові зразки хорового театру у діяльності Національного заслуженого академічного українського народного хору України імені Григорія Верьовки, Національної заслуженої академічної капели "Думка", Муніципальної хорової капели «Орея», Муніципального академічного камерного хору «Хрещатик».

Яскравим здійсненням такого сучасного підходу до організації виступу хорового колективу є концертні програми **Національного заслуженого академічного українського народного хору України імені Григорія Верьовки**. Надзвичайний успіх колективу в різних країнах світу пояснюється саме органічним єднанням різних принципів театралізованого виконання, коли яскраві національні костюми, досконала темброва палітра звучання, неперевершена емоційна щирість та видовищні танці об'єднуються у виразну цілісність. Для визначення якісних характеристик таких виконавських інтерпретацій цілком виправдане використання поняття «хоровий театр».

Саме театралізовані виконання стають «візитівкою» колективу, притягуючи до нього шанувальників.

Особливо слід відзначити, що жанрова панорама репертуару та його стильова складова є вкрай широкими. Звернення до фольклорної практики і до опусів сучасних композиторів, до творів, що презентують традиції українського та інших народів (угорського, польського тощо), обумовлюють унікальність художніх рішень творчого колективу, а використання принципів театралізації закріплюють його провідну роль в сучасному музичному просторі. Зокрема, згадаємо участь хору імені Григорія Верьовки у підготовці постановки фольк-опери Є. Станковича «Коли цвіте папороть» у 1978 році, яку з ідеологічних причин було заборонено, та її концертному виконанні в рамках фестивалю «Музичні прем'єри сезону» у 2011 році. Трагічна історія цього твору, який мав відкрити свого часу нові перспективи для української музичної культури, розтягнулася на багато десятиліть. Тим більш важливим є звернення видатного хорового колективу до повернення шедевру нашої культури та виправлення страшних провладних помилок.

Не можна оминати **Національну заслужену академічну капелу «Думка»**, що беззаперечно вважається флагманом українського професійного хорового виконавства, яка під керівництвом одного з найкращих диригентів сучасності Є. Савчука неодноразово використовувала театралізацію у своїй концертній діяльності. Репертуарна політика колективу різниться масштабністю та багатогранністю: від народних пісень та духовних концертів до крупних вокально-симфонічних творів. Блискуче втілення принципів хорової театралізації капелою «Думка» у музиці для хору а cappella та вокально-симфонічному жанрі однозначно привертає увагу публіки.

Чудовим зразком театралізації у творчості капели є ораторія «Барбівська коляда» Г. Гаврилець, прем'єрне виконання якої відбулося в 2012 році. У

театральному дійстві приймало участь доволі багато колективів, зокрема: великий дитячий хор національної радіокомпанії України, хорова капела хлопчиків і юнаків «Дзвіночок», ансамбль ударних інструментів «Ars Nova». Враженнями від концерту поділилася Г. Луніна: «Глядачі-слухачі спостерігали за справжнім новорічно-різдвяним обрядом. Сценічну драматургію композиційно було вибудовано за правилами народного театру, коли всі учасники, <...> – перебували на кону від початку й до кінця видовища» [51, с. 6]. Кожна пісня ораторії супроводжувалась продуманими мізансценами, які прекрасно змінювали одна одну. Українські національні костюми, гра музик на народних інструментах (сопілка, цимбали, скрипка, бубон) додали додаткової автентичності та довершували загальний образ вистави.

Участь капели «Думка» у меморіальних заходах, присвячених 75-тим роковинам вшанування жертв Бабиного Яру – це приклад цікавого втілення театралізації у жанрі вокально-симфонічної музики. «Думка» у співпраці із Гамбурзьким симфонічним оркестром, солістами (із Німеччини, Ізраїлю, Канади, Англії) та диригенткою О. Линів виконали Кадиш-Реквієм «Бабин Яр» Є. Станковича та «Німецький реквієм» Й. Брамса у театралізованому концерті-реквіємі, режисером-постановником сценічного дійства стала А. Курселман (Нідерланди). Режисерка перетворила твори ораторіального жанру, які зазвичай виконують статично, на театралізовану виставу. А. Курселман використала у постановці костюми, жести, рухи та світло. Капела «Думка» продемонструвала неймовірний професійний рівень, виконавська складність якого захоплює, а колосальний об'єм вивченого музичного матеріалу вражає.

Ще одним яскравим репрезентантом сучасного українського хорового театру є **Академічна хорова капела «Орея»**. Вона активно виступає з 1986 року під орудою Олександра Вацека. Успіхи цього хорового колективу

породжують численні схвальні відгуки в медіа просторі, які сконцентровано навколо твердження, що місія «Ореї» – бути справжнім провідником українських національних традицій для сучасного слухача в різних країнах світу – блискуче виконується завдяки неперевершеному професіоналізму хористів. Саме хорівий театр як феномен, що вимагає поєднання і вокальних, і акторських навичок, що демонструє не тільки суто музичні, але й синтетичні видовищно-театральні рішення, визначає сутність творчих спрямувань очільника капели. Репертуарна політика колективу також є вкрай сміливою і об'єднує фольклорні зразки (наприклад, українська народна пісня «Не стій, вербо, над водою» в обробці Віктора Грицишина), твори видатних українських композиторів («Ой, зацвіли фіялочки» Станіслава Людкевича в аранжуванні Олександра Вацека та ін.) та ефектні музичні явища світової культури (скажімо, американський спірічуелс “Let Me Fly” в аранжуванні Роберта Декорм'є).

Зупинимось більш детально на яскравому прикладі хорівого театру — виконанні Академічною муніципальною хорівовою капелюю «Орея» хорівової обробки популярної іспанської пісні «La paloma» («Голубка»), яка написана у 1850-х роках композитором Себастьяном Ірад'єром Салаверрі. Театралізація в цьому виконанні створює самостійний образний пласт, який збагачує розуміння поетичного і музичного тексту.

Візуальний ряд побудований як велика масова сцена з великою кількістю окремих міні історій пар «чоловік-жінка». На початку композиції (музичний вступ) хористи стоять попарно спинами один до одного і в «хаотичному» порядку. Це створює образ натовпу з одного боку, а з іншого, — образ вічного непорозуміння між чоловіками і жінками. З початком першої строфи пісні кожна пара починає виходити на авансцену і демонструє міні-сцену розлучення (бо потім розходяться в різні куліси). У кожній парі «свій» варіант розлучення. Тому вся перша строфа представляє ланцюг

мікро-мізансцен різних моментів розлучення: галантне, пристрасне, дбайливе, драматичне, байдуже та інші. Створюється яскравий калейдоскоп варіантів художнього втілення однієї життєвої ситуації. Таке сценічне рішення стає яскравою інтерпретацією поетичного тексту, образ якого — поетичне і ліричне розлучення з коханою, яке стає освідченням любові.

На початку другої строфи хористи утворюють дві діагоналі: зліва — жіноча, праворуч — чоловіча. Показовим тут є «застигла скульптура», коли і жінки, і чоловіки протягують один до одного руку. Це стає кульмінацією попереднього руху, створюючи яскравий символ розлучення. І одночасно ці дві діагоналі відтворюють чи то відчуття сцени (майданчику), чи арени цирку (корида), що нагадує іспанські мотиви і посилює іспанський колорит самої пісні.

Ця сцена переростає у театральну міні-сценку «примушеного чоловічого поцілунку»: один хорист виводить в танцювальному па хористку в центр і примушує до поцілунку, до них тягнуться всі чоловіки, але жінці вдається захистити себе і дати чоловіку ляпаса. Важливим тут є пересування диригента, який підходить до чоловіків у центр умовного кола і «керує» ситуацією, що алюзійно нагадує образ тореадора. Цю ситуації посилює перегукування чоловічих і жіночих голосів, як продовження «протистояння» чоловічого і жіночого.

В останні строфі вихід одного хориста з кастаньєтами, який грає типово іспанський ритм, посилює ланцюг іспанської образності: сцена, арена, корида, тореадор, Кармен як протистояння Жінки і Чоловіка. Такий семантичний ряд посилюють хористи: чоловіки імітують поїздку на коні (знов корида), а жінки виконують типове танцювальне па.

Ефектним є закінчення номеру – чоловіки на чолі з диригентом в центрі роблять енергійно-«агресивні» удари ногами і характерний «іспанський» випад, а жінки в граціозній позі закриваються віялами.

Отже, проведений аналіз «La paloma» дозволяє зробити такі висновки. Використання принципів хорового театру в даній мініатюрі спрямовано на створення відео ряду, який актуалізує асоціації з усім іспанським, поглиблюючи національний колорит тексту і музики. Відштовхуючись від вербального тексту і не втративши ліричного звучання, прийоми хорового театру представляють широкий спектр алюзій і натяків на велике різноманіття у відносинах Чоловік-Жінка, значно розширюють семантичне поле даного музичного твору.

Ще один приклад яскравого втілення прийомів хорового театру — хор Ганни Гаврилець «Засвічу свічу» у виконанні також Академічної муніципальної хорової капели «Орея». В цьому творі режисура і світлове оформлення спрямовані на створення цілісного поетичного просвітленого образу – обряду.

Під час невеликого вступу хористки поступово встають колом біля солістки (саме вона потім починає заспів solo), яка єдина тримає свічку, що горить. Таке рішення вступу і синє-блакитне світло на сцені створює образ чогось магічного, прадавнього, образ, який поєднує і відчуття фольклорного обряду, і релігійного служіння в церкві.

На початок другої строфи жінки повертаються в первинне напівколо, ніби розкриваючи свічу як таємницю, квітку, вогонь як символ життя. Протягом другої строфи жінки підходять до солістки і запалюють свої свічки. І знов повертаються в напівколо. Видається, що тут простір сцени розширюється до храму. Це посилює підхід до третьої строфи, яка є кульмінаційною в музичному аспекті. Відсутність рухів у хористів, відносно «статуарне» рішення цієї строфи дається, лише посилює кульмінацію і ефект просвітлення. У кінці даної строфи знайдене яскраве режисерське рішення — на сцені повністю вимикається світло і ми бачимо лише свічки, що горять у

хористок. Це ще більше розширює простір — від храму до великого поля. І це знов акцентує фольклорні асоціації в сценічному рішенні даного твору.

В останній строфі спочатку продовжується коливання свічок у темряві. Цікаво, що це створює «поліфонічний» пласт, який об'єднує обидві строфи, «порушує» музичну форму, створює надзвичайно цілісний образ.

Сценічне рішення останніх тактів строфи створює відповідну арку до вступу, створюючи коло і герметизуючи образ. Показові рішення останніх тактів — всі хористи нахилиються в бік солістки, що підкреслює інтимність і таємничість закінчення.

Аналіз прийомів хорового театру в творі Ганни Гаврилець «Засвічу свічу» «наочно» репрезентує, що принципи хорового театру можуть втілювати будь-які композиторські концепції. Створення театралізованого відеоряду в хоровому театрі збагачує виконання музичного твору новими асоціаціями і паралелями, пробуджує у слухача активність сприйняття і через театральність — відчуття включення в процес виконання.

До загальної панорами хорових колективів, що звертаються до принципів хорового театру, слід додати **Академічний камерний хор «Хрещатик»**. Ще у 2007 році він розпочав проєкт «Річний Сонцеворот українського обрядового співу», присвячений виконанню пісень календарного циклу. Цей мистецький акт показово співпав з моментом, коли художнім керівником колективу став диригент Павло Струць. Відповідно, відбулась серія концертів (2008-2009), в яких у яскравому театралізованому втіленні прозвучали цикли обрядових пісень: зимовий («Небо і Земля»), весняний (концерт «Діво-Весно»), літній (««Купальський Бог», присвячений купальським обрядам) та осінній («Весільний хліб»). Вся хореографічна складова програм була здійснена у співпраці з хореографом Аллою Рубіною.

Поруч із ефектним театралізованим втіленням традицій українського фольклору в репертуар колективу увійшли і твори іншої спрямованості,

розширюючи жанрові складові українського хорового театру в цілому. Так, за ініціативою головного диригента Павла Струця було здійснено проєкт "STARS A Cappella Battles" (2019) на основі популярних класичних шлягерів («Політ джмеля», «Турецьке рондо», «У печері Гірського короля», «Севільський цирульник» тощо), хорові аранжування яких підготували Вероніка Тормахова та Євген Петриченко, додаючи відомі зразки поп-музики (зокрема, композицію рок-гурту Nirvana та «Марш переможців» із фільму «Зоряні війни»). Численні вдалі програми колективу в різних напрямках демонструють різновекторні художні рішення в царині хорового театру та підтверджують гостру актуальність втілення на сучасній концертній сцені ефектних візуально-театральних моделей інтерпретації хорових композицій.

Особливо уважно хочеться подивитися на діяльність **Муніципального академічного камерного хору «Київ»**, який був заснований 4 грудня 1990 року і який очолює лауреат Національної премії України імені Тараса Шевченка, заслужений діяч мистецтв України Микола Гобдич. Саме виконавські рішення Миколи Гобдича будуть детально розглянуті в наступному параграфі роботи з метою окреслити конкретні практичні кроки для формування виняткового феномену сучасного музичного життя – хорового театру.

Про особливе визнання слухачами творчих спрямувань колективу, зокрема, свідчить оцінка на одному з інтернет-сайтів у розшифрованому тексті радіо-передачі відносно того, що «в середині 1990-х Київський хор “Київ” потрапив до Книги рекордів Гіннеса, через абсолютно безпрецедентний випадок. На міжнародному конкурсі хорового мистецтва в Ірландії – одному з найкращих в світі – наш Хор набрав 99 балів і став переможцем. До чого тут Гіннес? Просто максимальний бал для будь-якого з учасників міг становити не більше 90... У 1997-му хор “Київ” мав сольний

концерт у “Карнегі холі” в Нью-Йорку, про який мріє будь-яка світова зірка. Серед українських артистів вони були першими, хто досяг такої сцени» [30].

Надзвичайно широким є репертуар хору. У його програмах – національна й зарубіжна музика всіх епох, включно з авангардними опусами і джазовими п'єсами. З цими програмами хор здійснив більше тисячі концертних виступів на сценах багатьох країн світу (США, Канади, Ірландії, Шотландії, Великій Британії, Франції, Нідерландах, Бельгії, Німеччини, Австрії, Італії, Данії, Швеції, Норвегії та ін.), завжди отримуючи гарячий відгук у слухачів (репертуар хору відтворено на 40 компакт-дисках із творами, більшість із яких записані вперше).

Надзвичайний успіх хору є цілком закономірний, адже процес підготовки кожного концерту є довгим та вкрай ретельним. Всі хористи активно включаються в процес реалізації нових режисерських завдань: «Під час концерту хору “Київ” не видно традиційних станків. Виконавці вибудовуються «підковою», поділяються на квартети, співають з-за лаштунків, співають, виходячи на сцену з глядацького залу і при тому зберігається чудовий, майже ідеальний вокальний ансамбль. Як хормейстер, Микола Гобдич весь час знаходиться в русі, часом співає соло, часом «покидає» своїх співаків, знаходячись поза сценою, керує хором. Одне слово, він є представником нового покоління диригентів, йому вдається «вдихнути» нове життя у найбільш консервативний жанр» [там само]. Цікаво, що театральна специфіка виконання виникла природно, адже хор Миколи Гобдича спочатку функціонував при театрі на Подолі і понад рік називався Камерний вокальний театр «Київ» [81].

Підсумовуючи, не можна не згадати натхненну оцінку діяльності М. Гобдича Л. Руденко: «Діяльність хору на чолі зі своїм, збереження традицій українського церковно-музичного мистецтва, неодмінно пов'язані з глибокими знаннями Маестро історії церковного співу та історії виконавської

практики українських хорів XVII – початку XX століття, провідним із яких був хор Київської духовної академії. Високу місію М. Гобдича та камерного хору «Київ» у час національно-культурного відродження кінця XX – початку XXI ст., можна прирівняти до місії видатного українського диригента зі світовим ім'ям – Олександра Кошиця» [79]. Цілком правомірно визначені аспекти порівняння варто доповнити ще одним цікавим фактом: у 1913–1918 роках у Києві О. Кошиць зі Студентським хором Університету св. Володимира проводив театралізовані Різдвяні вечори.

Отже, все це дає нам змогу стверджувати, що сучасна культурна ситуація, безумовно, сприяє тому, що хоровий театр постає затребуваним і актуальним явищем українського хорового мистецтва. Він демонструє вражаючу широту жанрових рішень, стильових напрямків, культурних традицій, презентуючи нові музично-театральні моделі виконання автентичного фольклору, усталених зразків світової класичної музики всіх епох та відомих шлягерів сучасної поп-музики. Така репертуарна багатомірність вимагає високого професіоналізму та сміливих режисерських рішень, що їх блискуче демонструють провідні українські хорові колективи. Український хоровий театр стає важливою складовою сучасної світової культури, не поступаючись оригінальністю та художньою довершеністю здійснених проєктів резонансним світовим виконанням провідних західних хорових колективів.

2.2. Історична ораторія «Віють вітри» Ганни Гаврилець у театралізованій інтерпретації камерного хору «Київ»

Ганна Гаврилець – одна з найпотужніших творчих постатей сучасної української культури. Її багатогранна діяльність зробила її музику широко відомою не тільки в Україні, але й далеко за її межами. Натхненне ліричне

обдарування композиторки, високий професіоналізм, вміння органічно поєднувати традиції національної культури і прийоми сучасної музичної мови, щирість музичного висловлювання, які завжди знаходять відгук у слухачів, отримали визнання в різних країнах світу. Особливо виконуваними стали хорові твори Ганни Гаврилець, що є закономірним для виявлення творчого обдарування представниці музичної культури, яка є генетично пов'язаною на етапі свого становлення саме зі сферою хорової музики. Закономірно, що дослідники постійно звертаються до феномену хорової творчості композиторки і намагаються відкрити секрети її глибини та впливу на публіку.

Вагома частина вокально-хорової творчості композиторки, де яскраво проявився її винятковий мелодичний дар і вміння працювати зі словом, пов'язана з *українським фольклором* і традиційним для української музики жанром обробки народної пісні. Закономірно, що це відображається у дослідницьких есеях. Тут слід назвати роботи О. Бенч, яка концентрує увагу на втіленні первинних фольклорних елементів, архетипових моделей та трактуванні обрядової семантики сучасною музичною мовою у фольк-концерті «Кроковес колесо» [7]; І. Нискогуз, яка виявляє специфіку театралізованого трактування фольклорних джерел у хорових номерах музично-сценічного дійства «Золотий камінь посіємо» та ораторії «Барбівська коляда» [63, 64]; Є. Дубінченко та Л. Гнатюк, присвячені характерним особливостям трактування композиторкою хорових обробок народних пісень [25] і розкривають шляхи перетворення особливостей формування народного багатоголосся, його тембрових та ладових чинників у сучасну професійну хорову композицію.

У цей шар дослідницької літератури входять роботи Т. Маскович. Так, у статті «“Кроковес колесо” Ганни Гаврилець: сакралізуючі елементи в стилістиці та драматургії» авторка наступним чином характеризує цей фольк-

концерт: «Це видовищний фольклоризований обряд привітання із святами Різдва, Василя та Йордану. У драматургії двочастинної композиції Г. Гаврилець (перша – «Гегело, аби зиму одмело», друга – «Кроковее колесо») поєднує жанри, «типові для жіночого виконання (веснянки, гаївки і лірична пісня)» з «текстами гуртових і новорічних пісень, які репрезентують змішану за ознаками виконавського складу традицію» [52, с. 88]. Звідси – вибір музичних засобів: «акапельний восьмиголосний склад, чинники гуртового багатоголосся, сольної ліричної пісенності, так і поліфонічні прийоми хорових концертів» [там само, с. 91]. Основним вербальним і образним символом, відображеним ще й у назві твору, є кроковее колесо. Т. Маскович посилається на роботу Б. Чепурка «Українці», який зазначає, що кроковее колесо «уособлює зародження земного світу й світла, відродження життя. Огненне “кроковее” колесо запускали і котили, тобто спалювали, здебільшого в перший день різдвяних свят і на Купала, під час зимового і літнього сонцестояння – основних празників Сонця й сонцеруху» [94, с.33].

Культурологічний зріз функціонування хорових творів Г. Гаврилець у сучасному музичному просторі розкриває М. Северінова, розглядаючи їх в аспекті прояву національно-ментальних традицій софійності української культури та з точки зору продовження традицій «нової фольклорної хвилі». Дослідниця відмічає, що «фольклорні образи набувають у творчому доробку пані Ганни символічної багатозначущості, контекстуальності. Здебільшого, композиторка використовує космологічні ідеї, пов'язані з традиційними народними уявленнями про світоустрій, образ світу» [80, с. 237] (християнські теми покаяння та уповання, софійний образ Богородиці, сакрально-стильові ідеї українського бароко, українську символіку – ідею «кола», образ сонця).

Серед досліджень хорового доробку Г. Гаврилець слід відзначити фундаментальну роботу Т. Сухомлінової, яка вписує хорові опуси

композиторки в широкий контекст відродження українського музичного мистецтва як «завершений цикл мистецького розвитку, що відбувся впродовж ХХ–ХХІ ст. (стадії зрілості, кризи, занепаду, становлення), якому притаманна система типологічних рис Ренесансу (система ідеалів, символів, опозицій), що проявилися у синтезі з ознаками української “картини світу”» [88, с.76]. Власне проявленням цієї типологічної світоглядної настанови авторка бачить *універсальність хорового доробку* Г. Гаврилець, який об’єднує *фольклорні твори¹, світські та духовні твори на вірші українських поетів² та духовні твори на канонічні тексти³*, втілюючи високі ренесансні смисли. Зокрема, яскравим зразком такої мистецької парадигми Т. Сухомлінова бачить музично-сценічне дійство «Золотий камінь посіємо», зазначаючи: «Принцип опори на вірєць (фольклорне першоджерело) надає твору ренесансного виміру» [там само, с.190]. Взагалі в числі провідних тем, репрезентованих у творчості Г. Гаврилець, дослідники вказують на теми оспівування вірності Батьківщині, цілісності духовного світу, молитовного звернення до Творця, культ краси та природи (зокрема, у хоровому циклі «Три хори на вірші О. Олеся», побудованому на опозиціях зима-весна, сон-

¹ Музично-сценічне дійство «Золотий камінь посіємо» (1997–1998); «Кроковес колесо», концерт для жіночого хору на народні тексти (2004); «Жалі мої, жалі» для чоловічого хору на народні тексти (2004); фольк-ораторія «Барбівська коляда» для мішаного хору, дитячих хорів, солістів, ударних і народних інструментів (2011); хори на вірші українських поетів, обробки українських народних пісень.

² «Три хори на вірші О. Олеся» (1984), «Мій Боже любий, заступись...» на вірші Ф. Млинченка для голосу і мішаного хору (пам’яті М. Березовського) (1991), «Lamento» на вірші О. Олеся для мішаного хору (1993), кантата «Ввійди і ти у цей собор» на вірші С. Майданської для сопрано, хору і симфонічного оркестру.

³ Давидові псалми для мішаного, жіночого, чоловічого хору: «Боже мій, нащо мене Ти покинув?», (пс. 21) (2000), «Блаженний, хто дбає про вбогого» (пс. 40) (2000), «До тебе підношу я, Господи, душу свою» (пс. 24) (2000); духовні твори на канонічні тексти: «Херувимська» для мішаного хору (2000), «Тебе поєм» для мішаного хору (2000), «Блаженний, хто дбає про вбогого» для хору (2001); «Stabat Mater» для хору і оркестру (2002); хоровий концерт «Нехай воскресне Бог» (пс. 67) для мішаного хору на канонічні тексти (2004); «Богородице, Діво, радуйся» для жіночого хору (2004); псалом для мішаного хору «Тільки в Богові спокій душі моїй» (пс. 61) (2004); “Kyrie eleison” для мішаного хору (2006); “Miserere” для хору з оркестром (2008), «Достойно є» (2014).

дійсність, небо-земля, жайворонок-пролісок). Наскрізним, починаючи зі «Stabat Mater», у хоровій творчості композиторки, за Т. Сухомліною, є також образ Богородиці¹.

Глибокі спостереження щодо природи творчого обдарування Г. Гаврилець містяться в наукових есеях Л. Кияновської. В одній з перших статей про композиторку «З джерел рідного краю» (1990) знана львівська музикознавиця зазначає: «Найсильніша сторона доробку Гаврилець – національна самобутність, вияв творчої індивідуальності в контексті української культури. Кого б не спитали про її твори – кожен відзначить і професіоналізм, і “обличчя вираз небуденний”, і цікаві технічні знахідки, а особливо – щирість та емоційність» [37, с. 9]. В цьому судженні Л. Кияновська фокусує увагу на яскравій **національній визначеності** музики Г. Гаврилець, що проявляється через підвищено-емоційний характер художнього вислову. Л. Кияновська визначила також такі показові риси композиторського стилю як особливий мелодійний дар, майстерне поєднання класичних традицій з новітніми засобами композиторської техніки, «осібне відчуття на генетичному рівні багатющих фольклорних джерел, що допомагає їй вибудовувати форму музичного твору, надати йому ознак неповторності» [там само, с. 9].

У статті О. Корчової «Музика написана серцем» творчість Г. Гаврилець розглядається у гендерному ракурсі з позицій існування «жіночої» музики. Дослідниця підкреслює наступні властиві українській мисткині риси: «наповненість музичної думки високим етичним сенсом пробудження совісті шляхом творення інтонаційної краси», «мелодична характерність, образну

¹ Образ Богородиці представлений і у творі «Все упованіє моє...» на вірші Т. Шевченка з поеми «Марія» (2006), православних молитвах «Богородице Діво, радуйся!» (2004), «Достойно є» (2014), кантах і у традиційних фольклорних жанрів різдвяних свят – колядках і щедрівках.

точність та вивіреність тематизму» [44, с. 10]. Зокрема, О. Корчова відмічає, що хорові композиції Г. Гаврилець «генетично споріднені з вершинними “сакральними” традиціями М. Дилецького, М. Березовського, М. Леонтовича, О. Кошиця» [там само, с. 11] і «стилістикою українського хорового концерту», їм притаманні «емоційно-напружені звороти барокової риторики», «довершена “гра” хорових фактур, що породжує візуальний “ефект храму”» [там само] (на прикладі «Stabat Mater», псалмів на біблійні тексти).

Цінний матеріал для розуміння творчої індивідуальності Г. Гаврилець містять розвідки А. Луніної. Так, її стаття-репортаж «“Барбівська коляда” – візитівка Нового року» описує прем’єрне виконання твору в Колонному залі імені М. В. Лисенка Національної філармонії у січні 2012 року. Авторка зазначає: це був «грандіозно барвистий показ, театралізована вистава, феєричне дійство, присвячене новорічно-різдвяним святкам і розігране на академічній сцені без огляду на всілякі умовності ораторіального жанру» [51, с. 6]. Дослідниця підкреслює, що Г. Гаврилець «відтворила не тільки дух національно-обрядової традиції, красу українського мелосу, але також *атмосферу одвічності – основи нашої культури, ментальну звукомодель і душу української пісні*» [там само, с. 7]. Г. Луніна звертає увагу і на той факт, що «кожну пісню супроводжувала своя мізансцена» [там само], добре організована і злагоджена.

У статті-портреті «Духовно-музыкальные композиции Анны Гаврилец в контексте современного хорового искусства Украины» Ю. Пучко розглядає хоровий концерт «Боже мій, нащо мене Ти покинув», літургійний піснеспів «Богородице, діво, радуйся», великодній концерт «Нехай воскресне Бог» [77]. Вона відмічає такі особливості стилю Г. Гаврилець, як переплетення традицій із сучасними тенденціями, обираючи стильовий орієнтир аналітичних процедур на партесний і хоровий концерти (у творах духовної

тематики, написаних на канонічні тексти) як репрезентант сакрально-стильових ідей українського бароко (стилю визначального для розуміння специфіки національної свідомості), камерність викладення і наявність романтичного «Я», вибір простих і чітких форм, насиченість музичної тканини імпровізаційними і фантазійними елементами, використання вільної метрики з опорою на фольклорні ритмоформули, переважання варіаційних прийомів розвитку тематичного матеріалу, а звідси – інтерпретаційна свобода виконавського втілення образного змісту творів.

Своїми спостереженнями над особливостями хорової творчості композиторки поділився і диригент М. Гобдич, який виконав із камерним хором «Київ» багато музики Г. Гаврилець. Зокрема, він зазначив: **«Ганна – це Панна Мелодія, що захоплює, заворожує, гіпнолізує.** При тому це не монодичне мислення, а якраз навпаки – з пристрасними гармоніями та особливим відчуттям ритміки, інколи навіть данс-свінгової. Разом із тим Ганна Гаврилець буває меланхолійною і споглядальною (особливо у псалмах), але завжди мелодичною і гнучкою» [16].

Цінні спостереження щодо особливостей музичного мислення композиторки знаходимо також у І. Коханик, яка чітко окреслює основні принципи стилеутворення, зазначаючи, що стиль Г. Гаврилець формується в результаті взаємодії неоромантичної, неофольклорної та поставангардної тенденцій у сучасній українській музиці, а домінуючою світоглядною парадигмою є романтичний тип світовідчуття [46].

Підсумовуючи окреслені вище спостереження щодо особливостей хорового стилю композиторки, зазначимо, що досі залишається недостатньо висвітленим зразком театралізованої інтерпретації хорового твору, історична ораторія «Віють вітри». Не зважаючи на доволі часте звернення дослідників до хорових опусів композиторки, питання розкриття специфіки музичного матеріалу, образно-тематичного задуму ораторії «Віють вітри» залишаються

невисвітленими. Лише побіжна увага приділяється в існуючих джерелах питанням виконавської інтерпретації, що, однак, є необхідним і важливим при роботі над сучасними хоровими полотнами.

Історична ораторія «Віють вітри» — це цикл із 12 історичних пісень, зібраних О. Кошицем під час Кубанської експедиції (1903–1905), оброблених та драматургічно організованих Г. Гаврилець¹. Цей масштабний опус створювався у рамках проєкту, приуроченого до 100-річчя культурно-мистецької місії Олександра Кошиця у співпраці замовника — диригента муніципального академічного камерного хору «Київ» Миколи Гобдича, композиторки Ганни Гаврилець, режисера-постановника Василя Вовкуна і аранжувальника партії ударних інструментів Георгія Черненка протягом трьох років (з кінця 2014 року до початку 2017 року). Прем'єра твору відбулась 30 квітня 2017 року у Києві в рамках ІХ Міжнародної Пасхальної асамблеї. У 2018 році видано диск із записом твору. Ця художньо значима робота стала помітним явищем у сучасному виконавському мистецтві як яскравий зразок хорового театру.

Жанровий діапазон обраних пісень досить широкий: від ліричних пісень («Уже літ за двісті»; «Ой горе чайці») та балад («Ходить турчин по риночку») до історичних («Ой пише москаль»; «Та віють вітри»; «Максим козак Залізник») та героїчних («Гей, ну, хлопці, до зброї»; «Ой на горі та женці жнуть»), а пісня «Їхав козак з України», яку кубанські козаки вважають запорожською, має гумористичне забарвлення.

За словами Ю. Чекана, «Ганна Гаврилець розгортає кожну із 12 пісень у хорову поему, делікатно зберігаючи неповторний колорит першоджерела, розкриваючи та розвиваючи його потужні внутрішні ресурси» [93]. В

¹ Музичний текст твору аналізується за виданням: Гаврилець Г. Віють вітри: історична ораторія / аранжування ударних Г. Черненка. Київ, 2018. 75 с. (бібліотека камерного хору «Київ»).

інтерв'ю з Г. Луніною композиторка відзначила, що кожна її обробка – це по суті «оригінальний твір, який живе за своїми законами. У народній пісні можуть звучати всі 15 куплетів, і сприйметься це нормально. Обробка ж – зовсім інший жанр, що передбачає сценічне виконання. В ній головують своя драматургія, інші закони часу, простору, структурні параметри» [50, с. 142]. Підхід до опрацювання народно-пісенних джерел у неї щоразу індивідуальний і залежить від конкретного твору, але в самій обробці народних мелодій вона тяжіє «до суто музичних моментів, а точніше, – до технічних прийомів (структурних, інтонаційних, ладових, ритмічних, метричних)» [там само, с. 141].

Головним у роботі з фольклором у Г. Гаврилець вважає «не нашкودити», адже «пісня будь-якого народу – вже ідеал, досконалість, що не потребує ніякої обробки» [50, с. 143]. Як наголошує композиторка, «за основу в обробці береться певна ладова модель, котру допустимо розглядати в аспектах горизонталі і вертикалі, або ж інтонаційного, ритмічного, тонального ходу. Іноді розумію, що одразу знайшла потрібний ключ і метод, тому і ритмічні засоби і голосоведення виходять пластичними, природними. А все від чого? Обробка не суперечить першоджерелу, не несе в собі дисбаланс, дисгармонію» [там само, с. 143].

Г. Гаврилець, з одного боку, продовжує традиції поширеної в українській музиці вільної, динамізованої обробки (М. Леонтовича, Л. Ревуцького, Б. Лятошинського та ін.), поєднуючи ознаки камерного (для хору а cappella) і концертного (для хору з інструментальним супроводом) виконавства та двох жанрово-естетичних принципів (за І. Коноваловою) – «домінування елегійних, лірико-драматичних і трагічних настроїв» та «психологізації та драматизації (театралізації) первинної образності» [40, с. 18]. З іншого боку, в її обробках відчуваються впливи неофольклорної тенденції 60–70-х ХХ століття, зокрема таких чинників динамізації жанру

обробки як «семантичне і структурно-композиційне втілення ідеї “узагальненої концертності”» та «осучаснення мовно-лексичного рівня обробок та модернізація їх вторинно-стильового комплексу (експресивно-загострене мовлення, ускладнення – інструменталізація тканини)» [там само, с. 19]. З цього погляду, Г. Гаврилець продовжує розвиток сучасної «ускладнено-стильової» моделі хорової обробки, доповнюючи її принципами симфонізації, програмно-жанрової циклізації і театралізації фольклорних образів тощо.

Серед **стильових особливостей обробок народних пісень** ораторії відзначимо такі:

- принцип *діалогічності викладення хорової партитури* (чергування сольних фрагментів із туттійними, що відображають риси концертності твору, як у пісні № 10);
- будова куплетів «заспів–приспів», пов’язаним з відтворенням персоніфікованих образів циклу (дівчини та її рідного брата-турка у пісні № 3, козака і Кулини в № 4, роль оповідача в № 10);
- *засоби імітаційної* (фугато, проведення теми пісні каноном в октаву) *та народної поліфонії* (змінне багатоголосся, підголосковість, терцієві втори);
- поліпластовість (яскраво виявлена у № 7);
- *метрична перемінність*;
- *тональні зсуви*, пов’язані з особливостями перемінних ладів мелодій фольклорного походження;
- *використання різноманітних засобів вокально-тембрової «інструментовки»* (тоніко-домінантова хорова педаль, спів із закритими устами, гнучкі динамічні нюанси);
- наскрізне оновлення, динамізація форми, пошук засобів подолання куплетності тощо.

Оснoву драматургії історичної ораторії «Віють вітри» становить принцип контрасту, який проявляється на таких рівнях:

- *виконавського складу* пісні (зіставлення звучань мішаного, жіночого, чоловічого хорів; жіночого і чоловічого соло для персоніфікації образів пісень – образи чайки, москаля, Кулини і козака; а *caprella* чи у супроводі інструментів);
- *жанру* (епічні, героїчні, ліричні, жартівливі мотиви у піснях);
- *образно-тематичному рівні* (козацтво поневолене ярмом Московії (образи московського Царя і Голіцина у піснях №№ 1, 6, 9, 10, 11), ляхів (образ пана Хорвата, загалом згадка про польський народ у піснях №№ 2, 11), турків (образ турецького Султана і турецького ринку невольників у піснях №№ 3, 6) і татар (образи Хана і його алегорії чорної хмари у піснях №№ 5, 6); образ українського козацтва (№№ 7, 12); дівочий образ – символічний образ чайки (№ 8 «Ой горе чайці»), дівчина Марися (№ 3 «Ходить турчин по риночку») і дівчина Кулина (№ 4 «Їхав козак з України»));
- *темпу*, що корелює з емоційно-образним змістом (№ 1 *Andante*, № 2 *Allegro*, № 3 *Lento*, № 4 *Allegro*, № 5 *Тужливо*, № 7 *Allegro*, № 8 *Lento*, № 9 *Протяжно*, № 11 *Andantino*, № 12 *Maestoso*);
- *фактури* (гомофонно-гармонічна, акордова, імітаційно-поліфонічна) тощо.

Ознаки цілісності циклу ораторії виявляються як на рівні організації поетичного тексту (лейтсловосполученням твору є пара слів «козак і кінь» у текстах кожної з дванадцяти пісень у парі або окремо, символізуючи головний образ козацтва), так і на рівнях *драматургії тональностей, розмірів* (домінування дводольних розмірів, що походить, зокрема, від похідних козацьких пісень), *метроритму* (лейтритмоформулою циклу є

чотири вісімки –чверть – дві вісімки з модифікаціями), інтонаційно-тематичні арки (№№ 1, 6) тощо.

Важливу роль у створенні єдності циклу виконують **слова-символи** поетичних текстів пісень, які допомагають глибше зрозуміти смисл викладеної за допомогою народно-пісенних джерел історії визвольної боротьби українського народу, поділяються за такими образно-тематичними групами:

- славетного українського козацтва – Дніпро, доля та ніж (№1), слава (№2), море (№3), душа, могила, стежка і Дунай (№4), гора і ліс (№7), жито (№8), явір, дуб і горіх (№9);
- Батьківщини і Матері – вода, вітер (№1), рожа (№2), золотії серпи (№5), зелена долина (№7), дорога і земля (№8), річка, дощ і трава (№11);
- жіночої долі дівчини Марисі – золото і рученька (№3);
- багатства й сімейного щастя козака і Кулини – воші (№4);
- ворожого протистояння українського козацтва із турками (через образ турецького Султана у третій пісні), татарами (чорна хмара у № 5), москалями (образи московського Царя і Голіцина у № 10, горе у № 11), польськими ляхами (пан Хорват у № 11);
- образи, пов'язані із християнськими віруваннями українців – неділя (№5), церква, біле царство (№10), Святий Юрій (№12).

У нотному тексті твору немає чіткого припису щодо майбутньої театралізації, проте самі історичні пісні, глибокі метафори та символи в поетичних текстах, монументальність форми та обраний жанр, наштовхують інтерпретатора на можливість театралізації. Твір Г. Гаврилець постає як *поетизована музично-сценічна історія визвольної боротьби українського народу доби козаччини.*

До прем'єрного виконання було здійснено *понад 10 виконавських редакцій партитури*. Внесення редакторських змін переважно пов'язувалось із підготовкою сценічної версії ораторії. За задумом М. Гобдича, були зроблені купюри як окремих номерів, так і в середині номерів, котрі, звісно, узгоджувалися із автором. Здійснювалась зміна фактури та темпових переходів у процесі співпраці з режисером. Наприклад, у танці (№4 «Їхав козак з України»), фактура Кулини з поліфонічної перейшла на таку хорову фактуру, яка дозволила їй рухатись у темпі під час скоромовки. Внесення купюр, за задумом постановників, пов'язане із *переважанням ліричного і трагічного звучання*, з характерним для них повільним темпом. Тому з метою динамізації із дещо статичної драматургії епічного твору під час прем'єрного виконання було вилучено №№ 5 та 9. Водночас, задля ефектності завершення постановки введено додатковий, до того ж суто інструментальний номер-коди із назвою «Козацька бойова», який написаний Г. Черненком для своєрідного оркестру ударних інструментів, на яких грають самі ж хористи. Цей номер виконує функцію «оркестрової» каденції в ораторії.

Концертно-театралізована інтерпретація історичної ораторії «Віють вітри» Г. Гаврилець вибудовується в комунікативній ланці: композитор — диригент — аранжувальник — режисер — глядач. Щодо співпраці з режисером і його підходів до роботи над реалізацією театрального задуму керівник камерного хору «Київ» М. Гобдич відзначив, що В. Вовкун відштовхувався від ідеї визвольних війн українського народу минулих століть. Він, відгукуючись на музичний матеріал, шукав театральні форми викладу того, що закладене у тексті та музиці. Дуже часто режисер втручався в партитуру, він міняв все кардинально, але це було логічно, адже В. Вовкун керувався емоцією та певним імпульсом у роботі, а не сталими шаблонами. Тож, постановники історичної ораторії «Віють вітри» Г. Гаврилець

віднайшли шляхи до *динамічності, видовищності й театральної ефектності* виконання.

Слідуючи за партитурою твору, постановники ввели додаткових учасників сценічної дії: бандуриста (втілення образу кобзаря-лірника), сопілкаря (як образ-супровід похідних козацьких пісень) та змішаний хор (уособлення голосу українського народу, козацтва з одного боку, українського жіноцтва – з іншого). Останній поєднує три функції: основну хорову виконавську, театральну-акторську (участь хористів у мізансценах), та актора в хоровому театрі в межах концепції «історія в обличчях» (за типологією Г. Супруненко) (гра хористів під час співу на ударних інструментах, вимовляння текстів-вигуків тощо). Зазначимо, що перша функція хору є сталою в історичному виконавському процесі. Другу і третю функції пов'язуємо із сучасною музикою та її тенденціями, зокрема з явищем хорового театру

Значну складність для виконання ораторії обумовлює відсутність диригента на сцені. За умови його відсутності деякі з його функцій виконує один із артистів хору, що знаходиться на сцені. Він контролює одночасний вступ виконавців та задає темп твору. Додаткових зусиль в гармонічній організації виконавського процесу вимагає наявність музичних інструментів, які теж слід включити в загальне врівноважене звучання музичної тканини. Серед інструментів у партитурі задіяні як класичні (великий барабан, *tom-tom*, *tamburo* або малий барабан, *tamburino*, литаври або тулумбаси в українській традиції, тарілки), так і українські традиційні інструменти, зокрема бандура, коси (ззовні дуже нагадують шаблі) і сопілка.

Одним із чинників забезпечення візуальності постановки, важливим фоновим засобом театралізації хорового жанру є вибір костюмів. Режисери-постановники підійшли до вирішення цього питання з точки зору української традиційної символіки. У чоловіків-хористів - це сорочка з чорного

натурального льону з вишивкою класичними червоно-білими кольорами на комірці й грудях та чорні прямі штани. У жінок — чорна вишиванка з натурального льону з вишивкою класичними червоно-білими кольорами на комірці, грудях і рукавах, довга (в підлогу) чорна льняна спідниця з вишивкою класичними червоно-білими кольорами у формі англійської літери «V», що можна порівняти із крилами птахів. Жіночий костюм доповнював пояс із вишивкою червоно-білими кольорами.

Важливого значення набуває трактування простору сцени. Звичайно, окрім поділу виконавців на підгрупи за партіями і розташування їх у різних місцях сцени (кінець пісні № 2, пісня № 3) та лінійного секстетно-септетного розташування хористів на сцені (кінець пісні № 1, пісня № 2) задіювалися фігури, що мали символічне значення. Так, символіка кола в українському фольклорі пов'язується з образом сонця, і, відповідно ототожнюваному до нього символу поля (пісні №№ 1, 3, 4, 6, 8). «Сцена комариної охоти» у № 4 хореографічно вирішувалась як хоровод, що поступово прискорює свій рух, допоки руки хористів і хороводне коло в цілому не розриваються. У № 8 у центрі сцени розташовувались чотири невеличких кола, кожне з яких — це квінтет виконавців. Ще одна символічна фігура — квадрат, який у фольклорній символіці означає певну ділянку землі, зокрема, розорену ордою землю українську (№ 6). У піснях №№ 7 і 12 тенори і басы, що займали центр квадрату, йшли маршируючи дорогами України у формі пташиного ключа. Важливо, що під час виконання хорового твору задіювався увесь простір сцени. Зокрема, на авансцені виступала чоловіча група хористів (№ 4), дуети солістів — сопрано і тенор (за сюжетом рідні брат і сестра у пісні № 3), козака і Кулини в центрі хороводного кола (пісня № 4) тощо.

Розглянемо детальніше виконання частин ораторії у контексті театралізованої концепції М. Гобдича — В. Вовкуна.

Перша пісня «Уже літ за двісті» є епічним зачином ораторії. У цій п'ятикуплетній композиції хор виконує роль оповідача. Пісня написана у куплетно-варіаційній формі з посиленням емоційного напруження звучання через зіставлення за гармонічним і тональним принципами куплетів, чим створюється художня цілісність. П'ятикуплетна композиція наближається за своєю природою до жанру *української думи*, з характерним для неї інструментальним супроводом бандури (апеляція до образу кобзаря), метричною перемінністю (розмірів 4/4 – 3/4 – 5/4 і у останньому куплеті з'являється навіть 6/4), поступовим тембральним розширенням (від партій тенору і басу до повномасштабного звучання мішаного складу) і характерною структурою куплетів: заспів (вступ у першому куплеті, відповідь у кожному наступному) – приспів (як питання).

Хоровій фактурі пісні притаманна поступова поліфонізація тканини: від прозорої гомофонно-гармонічної у першому куплеті, акордової фактури у другому куплеті (що створюється за лінеарним принципом розвитку партій), до підголоскової з елементами імітаційної поліфонії (у третьому куплеті), котра переростає у чотириголосне фугато (четвертий куплет), що плавно розширюється до шести- (п'ятий куплет) і восьмиголосся (на завершальних словах «ніколи, ніколи, щоб не смердів на Україні, щоб не смердів на Україні ніколи, ніколи!»), яке набуває могутнього звучання, підкріпленого патетикою партій ударних інструментів (*cassa* і *bongo*).

У пісні вибудовується чітка логіка тонального розвитку. Перші два куплети (*соль мінор*) – третій і заспів четвертого (*сі-бемоль мінор*, семантика якої пов'язана із найтрагічнішим образом смерті, темами поневоленої Батьківщини, тугою за Батьківщиною, зокрема, у творчості Ф. Шопена, С. Рахманінова та ін.) – приспів четвертого-заспів п'ятого (*Ре-бемоль мажор* на словах «Кинь плуг козаче, візьми ніж» і «Гей, гей ріж його ще й пали») – приспів п'ятого куплету (*сі-бемоль мінор*). Такий активний тональний рух

обумовлює насичену темброву динаміку звучання і підкреслює загальну «векторну» спрямованість організації музичного матеріалу до стверджувального, патетичного останнього куплету.

Відкривається номер своєрідним підняттям театральної завіси. В центрі освітленої сцени хорист починає грати на великому барабані. Далі на сцену виходить солістка-бандуристка, розташовуючись у лівому боці сцени, потім тенори й баси йдуть один за одним по принципу серпантину, поступово закручуючись у коло. Зовнішнє коло, що обгортає внутрішнє, утворюють партії сопрано і альтів. Таким чином, режисери-постановники звертаються до ментально важливої для українців фольклорної *символіки кола*, котре пов'язується із образом сонця, і, відповідно, ототожнюваним з ним символом поля. В середині номеру внутрішнє коло розривається і створюється нова фігура — лінійна із чотирьох рядів із фоновим колом. Згодом коло лінійного типу переходить у суцільне коло, розтягнуте по всій сцені, в центрі якого — соліст-хорист із tom-tom'ом. Далі коло розширюється за парним принципом: хлопець-дівчина. В кінці номеру, готуючись до мізансцени другого номеру, дівчата розходяться по різних кутках сцени, а на передній план виходять секстет хлопців-хористів та септет хлопців-хористів-інструменталістів.

Ідею розширення кіл в композиції режисери постановники взяли з типового явища в природі: крапля, що падає у воду, утворює кола, які поступово розширюються. Так, в цьому театралізованому номері, відчувається відгомін століть української історії, «ментальні кола» поступово збільшуються і занурюють слухачів у глибини історичної пам'яті.

Друга пісня «Максим козак Залізняк» – *похідна історична козацька пісня*, написана у куплетно-варіаційній формі з елементами тричастинності. Дев'ятикуплетна структура пісні складає самостійний завершений номер – театралізовану сцену з використанням прийомів тембрової персоніфікації.

Це образ козацького війська, що поступово наближається до певної місцевості, марширує нею і проходить, віддаляючись. Музична тканина пісні відповідає цій візуально яскравій драматургії.

Номер має чітке обрамлення, його відкриває і закриває інструментальний вступ (*Grand Cassa, Tom-tom*) і кода (*Bongos, Tom-tom, Tamburo, Cassa, Timpani*). Як властиво для похідних пісень, перший куплет сольо заспіває бас, а йому вторять хором партія тенору і басу. Далі – у другому куплеті звучить туттійне соло партій тенору і басу, котрому в третьому куплеті вторить партія альтів. З четвертого куплету підключається і партія сопрано. Протягом останніх п'яти куплетів пісні кількісний внутрішньоголосний поділ партій досягає п'яти- і шестиголосся, чим створюється акордова фактура лінеарного типу. Чітка ритміка пісні, підкріплена ще й *ритмом шагу*, котрий відображається і у наявності тоніко-домінантового органного пункту (у третьому куплеті) Сі-бемоль мажору (незмінної основної тональності пісні) та певних ритмоформулах типу чотири вісімки або чверть–дві вісімки–дві чверті. Із збільшенням кількості голосів у фактурі відмічаємо елементи поліфонічного розвитку, зокрема імітації мелодичних поспівок (шостий куплет). Наявність остінатного ритмічного шару та тональна стабільність підкреслюють впевнений, рельєфний характер музичного образу даного номеру.

Друга пісня продовжує лінійне секстетно-септетне розташування хористів на сцені. На початку третього куплету із чоловічою групою починає взаємодіяти дівоча група (яка так і залишається поділеною на дві підгрупи за партіями (сопрано і альти) і за розташуванням (ліву і праву), завдяки імітаційній поліфонії створюється ефект діалогу груп. Емоційною кульмінацією пісні стає кода квартету ударників-хористів. Тож, в цій пісні яскравої персоніфікації та тембрової індивідуалізації (вокальне-інструментальне) набуває власне *звуковий рух*, утворюючи видовищний

хоровий театр. Такий принцип відповідає провідним тенденціям сучасного хорового виконавства.

Третя пісня «Ходить турчин по риночку» відображає жанрові риси *балади*. В її основі - вільна розробка тематичного матеріалу, що набуває ознак широко розвинених куплетно-варіаційних структур із наскрізним типом розвитку, який завершується драматичною тихою кульмінацією (співом без слів). Повільний темп *Lento*, підкріплюється інструментальним вступом партії бандури як уособлення образу оповідача, що розпочинає свою епічну розповідь про долю українського жіноцтва в неволі на чужині – Туреччині. Композиторкою відтворена *ідея персоніфікації* образів героїв пісні – дівчини та її рідного брата, поневоленого турками через наявність сольних партій (сопрано і басу) на тлі хорового звучання.

Перші шість куплетів звучать у тональності ля мінор. Сьомий, «Вона ж ту постіль слала», ознаменований появою соло сопрано (дівчини) у однотерцовій тональності до мінор відносно основної. З восьмого по дванадцятий куплети відносною тонікою стає мі-бемоль мінор, де восьмий куплет презентує соло сопрано, дев'ятий і десятий – соло баса (брата дівчини), а одинадцятий і дванадцятий – знов соло сопрано. Останні два куплети, тринадцятий і чотирнадцятий, повертаються в основну тональність ля мінор і утворюють драматичну кульмінацію номеру. Тут композиторкою пропонується заключний дует солістів зі співом без слів другої групи партії сопрано.

Третя пісня, як і перша пісня «Уже літ за двісті», відкривається зачином партії бандури-хористки, посилюючи емоційні враження розповіді про драматичну історію українського народу. У перших двох куплетах пісні задіяні лише партії сопрано і альта. Під час чотиритактового зачину партії бандури лінійна структура розташування виконавців на сцені змінюється діаметрально. Так, дівчата із партії сопрано, повторюючи хороводні

танцювальні рухи плавно створюють одне коло (що тим самим хороводним рухом переходить у лінію з артисток), а друге коло – дівчата із партії альтів. Останні виконавиці з обох груп виходять на центр сцени і співають 1 куплет. На початку 2 куплету до дуету приєднується третя дівчина з партії альтів, а у 3 куплеті – четверта (теж із партії альтів). У 4 куплеті до звучання сопрано і альтів додаються тенори і басы, поповнюючи лінійну фігуру розташування виконавців на сцені. У 8 куплеті із партії альтів виходять на центр сцени солістка, а у 9-му – з партії басів соліст. Цим прийомом наочно утворився *дует солістів* на тлі хорового звучання. Статика виконавців під час звучання дуету змінюється *водінням хороводів дівчатами*. Наступний дует солістів партій тенору і сопрано у 10 куплеті також супроводжується хороводом. 11 куплет – кuartет солістів. 12 куплет пісні знову вертає у статичний вектор драматургії – дволінійність (лінія басів і тенорів; лінія сопрано і альтів). У центрі такої композиції – дует солістів: сопрано і тенор, що за сюжетом і рідними братом і сестрою.

Четверта пісня «Їхав козак з України» складається із 10 куплетів, де останній – «сцена укусів комарів» – є гумористичною кульмінацією куплетно-варіаційної форми з наскрізним типом розвитку, зіставленням різних за настроєм, змістом, складом виконавців куплетів, що утворюють художню цілісність. Так, як і у попередній пісні, номер побудований на основі *діалогів між персоніфікованими образами* юнака-козака (соло тенора) і дівчини Кулини (соло сопрано), в яких козак вмовляє Кулину поїхати з ним з України до своєї хижки на Дунаї.

Як і у другій пісні, в четвертому номері ритмічною одиницею обираються ритмоформули: чотири вісімки та чверть–дві вісімки–дві чверті, що вже стали лейтритмоформулами циклу для характеристики похідних пісень. Основа музичної тканини – акордова фактура з поліфонічним типом розвитку (наприклад, імітація мелодії у голосах, варіювання початкової

мелодичної лінії куплету, тонічний органний пункт в «сцені укусів комарів» тощо). Початок наступного куплету, як це було і у попередніх піснях, часто розпочинається у новій тональності. Так, наведемо тональну драматургію пісні: Фа мажор (перший–четвертий куплети) – Соль мажор (п'ятий куплет) – Ля мажор (шостий–восьмий куплети) – Фа мажор (дев'ятий – перша фраза десятого куплету, розділ *Meno mosso*) – фа мінор («сцена укусу комарів» – *Vivace*) – Фа мажор (заключний каданс).

Четверта пісня — це яскравий приклад *персоніфікації образів*. Він відкривається ефектом «зміни декорацій». Як у кінохроніці, в одному кадрі дівчата із галасом розбігаються по різних боках, в іншому — хлопці з молодецькою завзятістю з'являються у центрі сцени. Хтось грає на литаврах (або тулумбасах), хтось на сопілці. Тут колоритним і видовищним стає діалог-гра хлопців і дівчат як групами, так і сольними виступами. Кульмінація пісні припадає на останній 10 куплет, який можна назвати «сценою комариної охоти». Хореографічно ця сцена вирішується за допомогою мішаного хороводу, що поступово прискорює свій рух, допоки не роз'єднуються руки хористів і хороводне коло розривається. У центрі хороводу — пара Козак і Кулина, які тримаються за руки та обнімаються до того часу, коли залицяння козака не припиняє Кулина.

У сценічній версії ораторії п'ятою частиною є № 6 «**Зажурилась Україна**», а п'ята частина оригіналу не виконується. О. Кошиць записав цю пісню на Кубанщині у 1903–1904 роках, підкреслюючи, що в ній панують настрої туги за минулим, нарікання на долю, та прокльони московським грабителям.

Пісня написана у куплетно-варіаційній формі з елементами тричастинності (тематична арка до теми першого куплету). Вона повертає основну тональність циклу – соль мінор (нагадаємо про те, що вона представлена і у другій пісні). До того ж 9-ти тактова партія бандури – це

скорочена версія вступу до першої пісні «Уже літ за двісті» (у першому варіанті вступ займає 14 тактів). Таким чином Г. Гаврилець виділяє драматургічно важливі віхи хорового опусу.

Як і у вступі до першої пісні, награвання бандури інтонаційно налаштовують і формують мелодичну лінію шостої пісні. Композиційна драматургія шести куплетів пісні розвивається так само поступово і дзеркально завершується, як і у п'ятій пісні «Про Коваленка». Так, октавну педаль домінантового органного пункту партії бандури, як перший тон мелодії, підхоплює *tutti* партії тенору та октавне звучання I-го і II-го басів, як голос супроводу. Далі мелодія переходить до партії сопрано у другому куплеті та розвивається через мелодичну втору паралельними терціями (I-го і II-го сопрано) хорового п'яти- і шестиголосся. Початок третього куплету контрастний по відношенню із попередньою фактурою (лінійною поліфонією). Фугатний принцип вступу голосів створює ефект розробки тематизму (як паралель із симфонічним розвитком), що призводить до тональної модуляції у нову тональність сі-бемоль мінор у четвертому куплеті, що співпадає із образом Московського царя в текстовій площині пісні. Образ Голіцина пов'язується із тональним здвигом у фа мінор та проведенням теми пісні у партії альту. Образ польського ляха шостого куплету знаменується новою модуляцією в тональність до мінор і проведенням теми пісні каноном в октаву спочатку у партії тенору і басу, потім у сопрано і альтів. У до мінорі проводиться, як тематична арка, і тема першого куплету.

Пісня має бандурний зачин-вступ. Розташування виконавців на сцені вирішується по-новому. Основу геометричної структури становить квадрат, четверта сторона якого, як її називав К. Станіславський, «стіна» є лінією слухацької рампи. У фольклорній символіці квадрат — це символ упорядкованості, стабільності, визначеності, раціонального інтелекту, а

також символ певної ділянки землі. Зокрема, в сюжеті пісні йдеться про розорену ордою українську землю. У центрі композиції квадрата (із дівчат) — коло в колі (хлопців, які, можливо, ототожнюються із невеликою кількістю козаків, що залишилися живими після нападу орди). Із розвитком поліфонічної тканини пісні поступово розпадається квадрат і коло композиції. Дівчата одна за одною підходять і виводять хлопців із кола. У підсумку розташування виконавців отримує вигляд напівкола із пар (хлопець—дівчина). Режисер-постановник, можливо, демонструє поодинокі сім'ї, які з'єдналися на понівеченій горем українській землі, співаючи останні слова пісні: «Зажурилась Україна».

Сьома пісня «**Ой на горі та женці жнуть**» складається із п'яти куплетів, продовжує намічену Г. Гаврилець лінію похідних козацьких пісень, котрі вже були представлені у циклі піснями № 2 і 4. Як і для попередніх зразків, їй притаманна куплетно-варіаційна форма з рисами наскрізного розвитку та елементами тричастинності — завершений тип драматургії з інструментальним вступом і кодою (з ударних інструментів у партитурі задіяні сопілка, як атрибут образу українського козацтва, литаври, *tamburo* у вступі, а з п'ятого куплету і коді — крім названих, *Tom-tom*, *трикутник*, *cassa*, *Chocalo*, *Wood Block*, *bongo* і *коса*, також пов'язана з характеристикою козацтва).

Сьома пісня виконує і функцію тонального переходу до лейттональності соль мінор. Так, перший—третій куплети звучить у фа мінорі, четвертий — у до мінорі, остання фраза якого («козаки йдуть») модуляційно переключає п'ятий куплет у соль мінор.

Хорова партитура повторює принцип пісень № 2 і 4. Перша фраза першого куплету відкривається звучанням соло тенора, друга («а попід горою, попід зеленою») — підхвачується *tutti* партій тенора і басу, а третя вже співаються усім мішаним чотириголосним складом хору. Якщо першому

куплету властивий гомофонно-гармонічний тип викладення матеріалу, то другому і третьому – поліфонічний із підголосковим типом вкладення, ускладненим «ритмічною сіткою» партій ударних інструментів, чим створюється ефект поліпластовості в звучанні хорової партитури. У приспіві («Гей, долиною, ще й, широкою козаки йдуть») третього куплету чотиголосний виклад розширюється до п'ятиголосного. Початок четвертого куплету композиторка вирішує у вільній формі октавного контрапункту, а у приспіві вводить канонічну імітацію, чим ускладнює поліфонічну тканину ораторії. П'ятий куплет – це кульмінація пісні, що досягається за допомогою найвищої теситури (у партії сопрано – «соль» другої октави), розширенню складу ансамблю ударних інструментів, суто акордового п'ятиголосого складу із тонічним органними сопрановим і тенорово-басовим органними пунктами.

Сьома пісня є яскраво театральною. Вона складається з п'яти куплетів і продовжує лінію похідних козацьких пісень, котрі вже були представлені в циклі піснями № 2, 4. Як і для попередніх зразків, їй притаманна куплетно-варіаційна форма з рисами наскрізного розвитку та елементами тричастинності. Пісня має інструментальний вступ і коду. Задіяні у партитурі інструменти покликані створити звуковий образ українського козацтва: сопілка, литаври, *tamburo* у вступі, а з п'ятого куплету і в коді до названих додаються *Tom-tom*, *трикутник*, *cassa*, *Chocalo*, *Wood Block*, *bongo* і коса.

Ця пісня — ще одна картина, яка зображає українське козацтво як символ України, мужності, лицарства, самопожертви та героїства. В її тексті згадуються постаті гетьманів П. Дорошенка та П. Сагайдачного.

В основі композиційного розташування на сцені зберігається принцип квадрату (задня сторона — хлопці вокалісти-інструменталісти; ліва і права сторони — дівчата). Центр квадрату займають хлопці, які є уособленням війська козацького, що йде, маршируючи дорогами України у формі

пташиного ключа. Реалізуючи жанровий потенціал музики, потім марширувати будуть і дівчата, а у п'ятому куплеті — хлопці і дівчата разом. Дев'ятитактову коду ударних інструментів режисери-постановники наділяють функцією «змін декорацій». Більшість хористів у цей час хутко покидає центр сцени, в якому лишаються чотири невеличкі кола, кожне з яких це квінтет виконавців.

Восьма пісня «Ой горе чайці» відноситься до лінії пісень № 1, 3 і 4, сповненої трагічної лірики. Вона розкриває образ чайки (у переносному сенсі — жінки-матері), що шукає дітей і гірко квилить. До того ж, це єдина у циклі чумацька пісня, жанр якої також відносять до українських історичних пісень. Її форму, попри куплетну-варіаційну структуру (сім куплетів), можна визначити як тричастинну, адже пісня починається і дзеркально завершується хоровим співом без слів із соло партії сопрано. Також своєрідним лейттебром цієї пісні є партія бандури, яка відкриває номер, акумулюючи у собі мелодичне зерно, з якого виростає тематизм куплетів пісні. Тричастинну форму підкріплює і тональна драматургія репризного типу. Так, основною тональністю номеру є ре мінор, що тримається протягом першого і другого куплетів. У третьому куплеті ре мінор змінюється фа мінором (тобто однойменною однотерцієвою тональністю), а у п'ятому — мі-бемоль мінором (тобто фрігійським, другим низьким щаблем), шостий і сьомий куплети репризно затверджують основну тональність ре мінор. Таку логіку тональних здвигів пов'язуємо із особливостями перемінних ладів або ступенів, притаманним мелодіям фольклорних першоджерел, які бережливо відтворила композиторка.

Фактура хорової партитури також повторює обриси тричастинної форми: від гомофонно-гармонічної у крайніх розділах, до поліфонічної (канонічні імітації, лінійна рухомість голосів партій у четвертому куплеті), яка приходиться на кульмінаційну точку розвитку (п'ятиголосся, висока

теситура партії сопрано – «ля» другої октави, скандування кожної вісімки у партіях сопрано і тенора на тлі акордових стовпів).

На початку пісні на сцені розташовані чотири невеличких кола (два з яких це квінтет виконавців, інші два — септет), які рівномірно займають простір сцени (два кола на передній лінії, решта, розташовуючись трохи ширше, на задній). Трагедійність змісту підсилює тужливе вступне соло бандури. Перші три куплети пісні на авансцені співає солістка у супроводі хору без слів. У четвертому куплеті чотири невеличких кола виконавців розкриваються у напівкола, символізуючи початок повномасштабного хорового звучання. Це створює вражаючий звуковий ефект. Кожен артист-вокаліст хору направляє потік звуку у глядацький зал (на відміну від попередніх куплетів, коли хористи співали з опущеними головами у колах), складається враження, що число виконавців збільшилося у масштабній пропорції. Протягом звучання 4 і 5-го куплетів, солістка (яка не задіяна у співі) ходить мов в'юн, обплітаючи напівкола хористів. На словах «не кричи так, чайко», що завершують 5 куплет, чотири напівкола хористів згортаються як латаття знову в коло, чим довершують дзеркальний принцип композиційного рішення номеру. Від хорового співу — знову до соло сопрано, співу хору без слів.

Дев'ята пісня «Стоїть явір над водою» у сценічній версії також відсутня, як і п'ята. Слідом за «Ой горе чайці» йде десята пісня «**Ой пише москаль**». Вона продовжує лінію історичних пісень ораторії №№ 2, 4, 7. Цікаво, що це єдина пісня ораторії, яка виконується суто чоловічим чотириголосним складом хору. Вона написана у куплетно-варіаційній формі з рисами наскрізного розвитку і зіставленням куплетів за принципом зміни виконавського складу (*solo – tutti*) та метричної перемінності. Тут представлена яскрава персоніфікована роль оповідача (яка була, наприклад, у першій пісні в образі бандуриста-кобзаря) із принципом будови типу заспів–

приспів, де заспів (зокрема, у першому, другому і третьому куплетах) виконує соло басу, а приспів – *tutti* партій тенору і басу. Для промови оповідача і відповідей також характерна метрична перемінність розмірів 2/4–3/4 (іноді навіть потактова). Цікаво, що це єдина пісня ораторії, яка виконується суто чоловічим чотириголосним складом хору. Подібно похідним пісням у театральному номері композиторка дотримується лейтритмів: чотири вісімки – дві вісімки – чверть та їхніх варійованих модифікаціях.

Сценічне рішення номера відсилає глядача до відомої картини І. Рєпіна «Запорожці» (інша назва — «Запорожці пишуть листа турецькому султану»), чим наповнює ораторію ще й постмодерним принципом апеляції до образу світового живопису. Потужне чоловіче чотириголосся, виконане із молодецьким завзяттям, старанним виграванням образів гетьмана, писаря, і козацького загалу справляє незабутнє враження.

Одинадцята пісня «Та віють вітри» написана у куплетно-варіаційній формі (має 4 куплети) з рисами наскрізного розвитку. Вона є кульмінацією образної лінії трагедійного ліризму ораторії. Діалогічність викладення хорової партитури полягає у тому, що автором чергуються сольні виступи із туттійними, котрі відображають риси концертності твору. Зокрема, у першому куплеті Г. Гаврилець зберігає народний двоголосний спів (партії сопрано і альт), у другому – вводить квартетний спів, де пропонує сольне виконання кожної із партій. Третій куплет – повний хоровий склад виконавців, що уособлюють образ народу, що із жалем розповідає про долю бурлаків і солдатів. У четвертому – знову змінюється на квартетний склад, який на заключних словах «шабельками махаєм, веселенько співаєм, своє горе розважаєм, горе, ой горе...» переключається на повний туттійний склад.

Тональна драматургія пісні також побудована за принципом контрасту і продовжує намічену тенденцію концертності. Перший, другий і четвертий

куплети – *мі мінор*, третій (кульмінаційний) – *соль мінор* (однойменна однотерцієва до основної тональності).

В плані сценічної дії, відзначимо, що картина козацтва змінюється (наче зміна декорації) ще однією трагічною сторінкою історії України – сценою покріпачення, рекрутуванням у солдати паном Хорватом, вражими панамі. Мізансцена номеру відкривається жіночим дуєтом, переходячи у квартет (із дуєтом хлопців) та набуваючи хорового звучання.

Одинадцята пісня *attacca* переходить у заключну патріотичну пісню ораторії «Гей ну, хлопці, до зброї», написану також у куплетно-варіаційній формі з елементами наскрізного розвитку, поступовими змінами емоційних векторів музичної тканини та зростанням динаміки. Монументальна героїка, апофеозність звукопису, підкреслена маршовою ритмікою та задіянням усього складу виконавців (від чотириголосся до шестиголосся) з поступовим зростанням динаміки (від *mf* у першому–другому куплетах, *mp–mf* у третьому, *f–ff–f* у четвертому) і інструментальною кодою за участю всього складу ударних інструментів (Великий барабан, *tom-tom*, *tamburo* або малий барабан, *tamburino*, литаври або тулумбаси в українській традиції, тарілки і коса), в тому числі бандури, котра підсумовується вигуками артистів (без визначеної висоти нот і зазначеними у партитурі ритмічними довжинами) патріотичних гасел історичної події, що стала ідейним стимулом ораторії «Революції Гідності» – «Слава Україні! Героям слава! Слава!».

Театральне рішення номеру «Гей ну, хлопці, до зброї» є ніби сценічною аркою до № 7 «Ой на горі та женці жнуть», де головним образом є військо козацьке, що йде маршируючи дорогами України у формі пташиного ключа.

В останньому дванадцятому номері особливе місце займає розділ «Козацька бойова», спеціально написаний Георгієм Черненком. Цей суто інструментальний номер виконує функцію оркестрової каденції в ораторії. Серед інструментів у партитурі задіяні класичні і українські традиційні –

зокрема коси (ззовні навіть дуже нагадують шаблі) і сопілка. Видовищність каденції, концертність її сценічного рішення підкріплює і той факт, що грають на ударних інструментах виключно самі ж хористи.

Отже, підхід до театралізації пісенних номерів твору залежить від жанру пісні, типової образності (персоніфікованої у піснях-сценках чи колективної у загально-хорових сценах).

Виконання твору вимагає поєднання декількох функцій виконавцями – власне виконавської, акторської (міміка, рухи, як, наприклад, марширування, водіння хороводів, гра з партнером у любовних сценах, гра у складі групи тощо), участі у хоровому театрі (одночасний спів і гра на ударному або народному інструментах). Підкреслимо також, що значну складність становить і організація виступу без диригента. Все це обумовлює необхідність високого рівня професійної майстерності від усіх учасників виконавського акту.

2.3. Проєкт «Симфонічні танці Мирослава Скорика» камерного хору «Київ» як зразок хорової театралізації творів інструментальної генези.

Творчість Мирослава Скорика представляє невід’ємну складову української сучасної музичної культури. Закономірно, що вона знаходиться в зоні підвищеної уваги дослідників [27, 29, 35, 38, 39, 41 та ін.]. Багатоаспектна діяльність Скорика як композитора, музичного редактора, виконавця, музикознавця, педагога, активного музично-громадського діяча ставить особливі завдання усвідомлення природи творчого обдарування митця та специфіки його художнього мислення. Об’єктом вивчення постає і власне феномен творчої особистості митця як виявлення «творчого універсалізму» [39]. За словами Л. Кияновської, Скорик належить до

«“ренесансного типу особистості”, на яких багата українська культура» [35, с. 17]. Таке поєднання різних сфер діяльності, жанрових та стилістичних спрямувань, що характеризують виявлення різновекторних творчих інтенцій Скорика, проявляють «єдність протилежностей його натури» (Л. Кияновська), яка містить внутрішні суперечності. «<...> саме складний перетин “відкритості - закритості” творить один з прикметних знаків стилю Скорика», – зазначає Л. Кияновська [35, с. 19] і пояснює: «Він проявляється не лише у двох протилежних полюсах його стилю, де містяться такі взаємовиключні твори, як, скажімо, суперпопулярна “Мелодія” і авангардна симфонічна поема “1933”, але й у тому, що за фасадом загальнозрозумілого, знайомого, іноді навіть банального виразу, якого композитор зовсім не цурається, завжди прихована потаємна сутність, особливий погляд, виношений і вистражданий у довгих роздумах і сумнівах» [там само].

Подібне єднання є характерною властивістю ігрового мислення, що його переконливо презентує творчий доробок митця. **Концертність, театральність мислення** постають константними рисами творчої діяльності Скорика, попри всі її різноспрямовані стилістичні та жанрові вектори. Вони визначають специфічний акт слухацького сприйняття, коли «маска обертається антимаскою» (Л. Кияновська), встановлюючи нові комунікативні зв'язки, які роблять музику композитора такою привабливою.

Ще однією важливою рисою творчої натури митця є тісні взаємодія емоційного і раціонального, адже «за усією безпосередністю, начебто чистим натхненням без жодного розрахунку, за пориванням і польотами фантазії криється потужний інтелект і раціональність найвищого гатунку» [35, с.20]. Характерна для музики Скорика «первісна стихійна енергетика» та «епікурейство» (Л. Кияновська), наповненість життєлюбством виділяють композитора у сучасному техногенному світі як носія рідкісних естетичних настанов та емоційної щирості.

Іманентною якістю творчої діяльності Скорика є і притаманні йому пошуки шляхів втілення національної самосвідомості. «Ніколи, ні при яких обставинах він не декларує свого патріотизму, і не демонструє його назовні, уникає політичних зібрань, не вступає в жодну партію, а також дуже рідко говорить про національні ідеали <...>. Водночас, уся сукупність поведінки, діяльності, а передусім творчості Скорика безсумнівно інспірована українським етносом і етосом» [35, с. 21]. При чому композитор звертається до різних шарів українського фольклору, поєднуючи їх з традиціями заахідноєвропейської академічної та неакадемічної музики. Його твори презентують, водночас, «універсальні засади, сформовані в провідних європейських композиторських школах, і національну характерність, досконале володіння сучасною системою музичної виразовості, і демократичність художнього виразу, завдяки чому його творчість завоювала значно ширшу аудиторію, ніж це здебільшого типово для сучасної академічної музики», – точно зазначає К. Івахова [29, с.1]. Закономірно, що музика митця набула широкої популярності у сучасного слухача та визначила одну з найбільш репертуарних сфер української сучасної музики.

Важливим напрямком вивчення спадщини композитора постає аналіз сучасної виконавської долі його творів. Як зразок, оберемо блискучий проєкт «Симфонічні танці Мирослава Скорика», презентований Муніципальним камерним хором «Київ» на «Київ Музик фесті» в 2021 році у Національній філармонії України (Диригент М. Гобдич, режисер С. Архипчук, хореограф Є. Чернов).

Поява цього твору композитора на концертній сцені є оригінальним виявленням тенденції до театралізованого хорового виконання в сучасній українській культурі. В даному випадку хоровий театр збагачується яскравим перекладенням інструментальних композицій Скорика, яке значно розширює

виразні можливості хорового звучання через вирішення проблеми відтворення у вокальних партіях інструментальних інтонацій.

Як зазначає Н. Кіреєва, «у театралізації хорових творів з нетеатралізованою основою необхідно уникати надмірної суб'єктивності і дотримуватися принципу ізоморфізму або відповідності. <...> У процесі реінтерпретації, коли взятий за основу вихідний текст одного твору фігурує в кінцевому творі лише на рівні елемента принцип відповідності може не діяти. В результаті чого неминучі трансформація жанру, <...> якісне оновлення сенсу твору» [32, с. 22]. Отже, надзвичайно важливими є відчуття специфіки змісту музичного «оригіналу», його жанрової природи та тонке розуміння виразних можливостей, що їх надає хоровий театр.

Проект «Симфонічні танці М. Скорика» з'явився з ініціативи художнього керівника та головного диригента камерного хору «Київ» Миколи Гобдича. Творча діяльність видатного митця сучасності визначає важливі напрямки розвитку національного хорового виконавства. За відомостями Т. Гусарчук, за часи керівництва камерним хором «Київ» (з 1991 року), диригентом здійснено більше 1000 концертних виступів більш ніж у двадцять одній країні [23, с. 234]. Така плідна діяльність дозволяє дослідниці Л. Руденко говорити про особливу «високу місію М. Гобдича та хору “Київ”» у сучасному світі та порівнювати її «з місією видатного українського диригента Олександра Кошиця» [цит. за: 23, с. 234]. Постійне розширення репертуару хору обумовлює невпинний пошук нових мистецьких рішень та звернення до неочікуваних в хоровому виконавстві музичних артефактів. Саме такою репертуарною «родзинкою», що значно збагачує виконавську палітру хору «Київ», постає здійснене М. Гобдичем перекладення власно обраних і скомпонованих у драматургічну цілісність відомих оркестрових творів танцювального жанру М. Скорика.

Створений М. Гобдичем цикл хорових перекладень «Симфонічні танці»¹ складається з трьох частин: «Іспанський танець» (із сюїти з музики до драми «Камінний господар» Лесі Українки), «Східний танець» (оркестровий номер «Повільний танець» з фіналу першої дії опери «Мойсей»), «Карпатський танець» (вільна обробка й перекладення тем з «Карпатського концерту»). М. Гобдич організовує цикл за традиційним принципом контрасту: швидко – повільно – швидко. Власне назва твору «Симфонічні танці» підкреслює його жанрову основу – танець. Автор перекладення обирає яскраві зразки танців у творчості М. Скорика, а звернення до принципів хорового театру дозволяє створити наскрізну сюїтну драматургію, де «Іспанський танець» – це драматична зав'язка, «Східний танець» — повільний, ліричний діалог, а «Карпатський танець» — динамічна масова хорова сцена. Розглянемо кожен частину циклу більш детально, прослідковуючи особливості жанрового перекладення М. Гобдичем інструментального оригіналу танців М. Скорика в ефектну хорову композицію та прийоми їх театралізації.

Перша частина скомпанованого М. Гобдичем триптиху – **«Іспанський танець»** М. Скорика. В оригіналі це яскрава композиція для струнного оркестру, в якій відтворено іспанський колорит. За формою твір представляє складну тричастинну форму з серединою типу тріо, що є типовим для танцювального жанру і продовжує давню традицію його функціонування в академічній музиці (починаючи від доби бароко). Вся композиція презентує контраст двох основних тем: танцювальній темі крайніх розділів (у ритмі фанданго) протиставлена тема тріо (болеро).

Перший розділ написаний у двічі повтореній двочастинній формі, в якій друга частина при повторі значно варійована (табл. 1).

¹ Музичний текст аналізується за виданням: Скорик М. Симфонічні танці / переклад для хору М. Гобдича, ритм. аранжування Г. Черненка. Київ, 2021. 32 с. (бібліотека камерного хору «Київ»)

Таблиця 1.

«Іспанський танець» М. Скорика. Структура першого розділу (до тріо).

Розділ	Вступ	A		A ₁	
		a	b (a ₁)	a	c (a ₂)
Кількість тактів	2	8	7	8	9

Метроритмічні, гармонічні й фактурно-темброві ознаки першого розділу цього танцю покликані передати «іспанський колорит»: гострий ритм фанданго, доміантовий лад (термін І. Способіна) від «мі», гармонія, яка базується на співставленні тризвуків та їх паралелізмі; відтворення у струнних гітарного звучання (мелодія проводиться *arco*, а супровід — *pizzicato*) тощо. Увесь цей розділ побудований як постійне динамічне і фактурне крещендо, що також має «іспанське» забарвлення. Показовим і важливим для хорової обробки буде те, що в оригіналі М. Скорик виокремлює дует двох скрипок *solo*, посилюючи експресивний іспанський колорит.

Другий розділ танцю — середина типу тріо, написана у двочастинній формі, має метроритмічні ознаки болеро. Цей розділ контрастує з попереднім розділом через зміну темпу (*Allegro con brio* замість *Moderato*), відсутність *solo* скрипок, оновлення ритмічних і мелодичних малюнків і, в цілому, фактури. Але цей контраст скоріше умовно-додатковий, як ще одне проявлення дії у танцювальній сцені.

Третій розділ танцю – фактурно-динамізована і скорочена реприза (Темп І). Структура цього розділу трансформується в тричастинну (a – b (a₁) – a), що підсилює значення першої теми танцю (a).

М. Гобдич, створюючи яскраве хорове перекладення, дуже уважно ставиться до оригіналу М. Скорика і максимально зберігає фактуру і структуру твору. У трактуванні диригента це темпераментна, сповнена

експресії музична сцена, що викликає широкий спектр асоціацій з іспанською культурою, популярними сюжетами, а також «музичною Іспанією», представленою на європейській оперній сцені. Звертаючись до принципів хорового театру, диригент трактує «Іспанський танець» як оперну мізансцену з двома солістами і хором. Зберігаючи тип фактури оркестрового оригіналу, М. Гобдич знаходить її нове хорове втілення.

Так, протягом першого розділу всі голоси хору інтонують матеріал на складі «пом-пом», що художньо відтворює особливості струнного *pizzicato* в оригіналі у М. Скорика і представляє хорове втілення тематичних елементів фактури.

М. Гобдич, як диригент, тонко відчуває особливості відмінностей хорового інтонування на різні складі і активно використовує цей прийом. На початку середнього розділу в партіях додаються складі «тра-ла-ла, ла-ла, ла-ла». Це посилює контраст тріо і крайніх розділів, а через нові складі («тра-ла-ла») утворює стійкі асоціації до опери «Кармен» Ж. Бізе¹ і посилює іспанський колорит танцю. В репризі повертається початкове хорове інтонування, що вдало підкреслює репризну функцію розділу.

У драматургічному плані для «Іспанського танцю» є дуже важливими *протиставлення солістів і хору*. У виконанні підхоплено ідею М. Скорика з двома солюючими скрипками в першій частині і вибудовано першу частину і тріо як діалогічну сцену, дует солюючих альтів і тенора з хором, що вже нагадує (навіть без хорового театру) оперну мізансцену. Це вдається тому, що диригент обирає один жіночий голос (альт) і один чоловічий (тенор). Саме таке співставлення голосів є типовим для опери і створює величезне коло варіантів для виконавських інтерпретацій, активізуючи асоціативні зв'язки.

¹ Через партію головної героїні опери.

Показово, що для передачі динамізованої репризи М. Гобдич відмовляється від солюючих голосів і створює потужне хорове tutti. В драматургічному аспекті це можна трактувати як традиційне для оперного жанру хорове завершення дуетної сцени.

Ще один важливий шар, що обумовлює великий емоційний вплив на слухача та стає ефектним проявом хорового театру — *метро-ритмічний*. Ритмічні аранжування Георгія Черненка посилюють танцювальні ефекти, поглиблюють іспанський колорит цієї частини. Треба підкреслити, що вони стають невід'ємною складовою музичної тканини. Це не тільки ритмічні фігури, а й різнобарвна «ударна група» — хористи виконують фактично шість різних ударів: пальцями, долонями (глухі і високі), ногами (п'яткою, носком, ступнею). Також прописані різні удари правою та лівою ногами, що посилює візуальні враження від виконання.

Ці ритмічні аранжування представляють великі ланцюги вибагливих ритмічних малюнків, кожний з яких на якийсь час (у всіх різний) стає остинатною формулою. В цілому, створюється відчуття рухомого остинатного шару, яскравого, танцювального і «насиченого» дієвими рухами.

В аспекті форми ритмічні аранжування додають до оригіналу М. Скорика досить великий вступ і завершення, утворюють ритмічне обрамлення композиції і відповідне «розширення» часу і простору, яке стає підґрунтям для подальшої режисерської роботи з принципами хорового театру.

Режисура «Іспанського танцю» спрямована на втілення даного танцю як *оперної мізансцени*. Всі елементи сценографії спрямовані саме на це. Так, ще до початку виконання хористи виходять на сцену і вибудовують літеру «П», причому вона ще поділена навпіл, бо ліворуч стоять жінки, а праворуч — чоловіки. Така розстановка хору створює додаткову «сцену», обмежує її простір і зосереджує увагу на авансцені.

Дійство починається з початком вступу в момент появи ритмічних аранжувань. Соліст (тенор) виходить уперед зі своєї сторони, а солістка (альт) – зі своєї. На солістці єдиний є червона хустка, яка яскраво виділяє її з хору. Водночас, червоний колір миттєво народжує асоціацію до Іспанії, можливо, до опери «Кармен», а можливо до драми «Камінний господар». На момент початку свого соло тенор вже стоїть біля солістки. І весь перший розділ — це «дуєт згоди», в кінці якого солісти беруться за руки і потім, не розмикаючи їх, стають один до одного спинами, створюючи єдине ціле.

Початок середнього розділу підкреслений дієвим режисерським рішенням — солісти розходяться у протилежні сторони (інші ніж на початку), що віддалено нагадує кориду. Починається новий етап дуєту: від конфронтації до злагоди. Поступово, протягом всього тріо, солісти сходяться, а наприкінці його тенор стає на коліно. Цей символічний жест сприймається як символ любовного почуття і поглиблює ліричну лінію композиції.

Реприза «Іспанського танцю» вирішена як масштабна хорова сцена. Солісти відходять в загальний ряд і стають частиною «загального», натякаючи на проблемні переживання сучасною людиною драматизму виявлення своєї індивідуальності, складнощів «вирватися» за межі натовпу та не розчинятися в ньому. І з цього ряду починається невпинний рух: хористи попарно (чоловік – жінка) виходять на авансцену і залишаються там стояти парами. Використання кінематографічного прийому множення, мультиплікування пари солістів у багатьох проєкціях створює важливий драматургічний ефект, який, з одного боку диференціює «натовп», а з іншого, натякає, що всі пари однакові.

Завершення частини – ритмічне аранжування – вирішено як масштабний фінал оперної сцени: увесь хор на авансцені об'єднується та активно і пафосно закінчує номер.

Друга частина триптиху – «Східний танець»¹ – контрастна середина циклу «Симфонічні танці». В оригіналі М. Скорик вибудовує композицію як тричастинну форму з невеликою серединою, що вносить доповнюючий контраст до основної теми (див. таблицю 2).

Таблиця 2.

Схема структури другої частини триптиху

Розділ	Вступ	a	a ₁	a ₂	b	a ₃	a ₄	a ₅	кода
Кількість тактів	2	8	8	14	8	8	8	8	8

Композитор створює орієнтальний танок в традиції «слов'янського сходу». Всі засоби виразності підпорядковані цьому задуму. Вузькооб'ємна, томна мелодія з чуттєвими малосекудовими, хроматизованими інтонаціями та її варійованими повторами; гармонія з переважанням септакордів, які базуються на зменшеному тризвуку (великий зменшений, малий зменшений і зменшений), повільний гармонічний ритм; рельєфна ритмічна формула, яка стає рухомим остинато; домінування довгих солуючих тембрових ліній в мелодії (з початку гобой, потім кларнет) в першому розділі.

Середній розділ (b) вносить лише доповнюючий контраст зміною форми руху і ритмічними формулами, трохи більш рухомими ніж основна тема першого розділу.

Все це створює в оригіналі образ томного східного танцю, скоріше *ритуального*, ніж ліричного. Продумана інтонаційна драматургія посилює цей ефект. Вся форма трактована як постійно крещендууюча. Реприза динамізована (від a₃), а оркестрові дублювання і міксти привносять емоційне напруження. Кода (в опері цей номер йде *attaca*) побудована як відхід, ніби

¹ Нагадаємо, що в оригіналі це №15 «Повільний танець» з балетного фіналу першої дії опери «Мойсей» М. Скорика.

кінематографічний від'їзд камери, що відповідає специфіці танцювального номеру в опері.

У хоровому перекладенні «Східного танцю» М. Гобдич, як і в «Іспанському танці», зберігає структуру і фактуру оригіналу, але змінює тональність¹. Разом з тим він (у співпраці з Г. Черненком) додає до хору певну кількість ударних інструментів (в тому числі най), на яких грають чоловіки-хористи², а також сопілку як сольну партію. З хорових голосів М. Гобдич виокремлює партію сопрано соло.

В аспекті драматургії циклу – це ще один діалог, але вже тут між сопілкою і сопрано. Саме тому, здається, М. Гобдич розширює вступ, додаючи повільні фігурації на збільшеному тризвуку у сопілки, які базуються на зв'язці до цього номеру у М. Скорика. Такий діалог між голосом і інструментом створює в нотному тексті передумови до втілення принципів хорового театру.

Однорідну фактуру струнних інструментів М. Гобдич передає більш щільним розташуванням хорових партій, а використання складів «пом-пом» в середніх голосах створює відповідну арку до «Іспанського танцю». Цікаво вирішує в першому розділі М. Гобдич басові лінії. Диференціюючи їх різними складами («о» і «м» відповідно), він хоровими засобами втілює контраст інструментів в оригіналі М. Скорика.

Взагалі, перші два проведення теми у сопілки під «акомпанемент» хору створює яскравий і незвичний ефект, який спрацьовує на загальну образність «Східного танцю». Поява в третьому проведенні мелодії теми у соло сопрано стає значним оновленням. Показовим тут є поява звучання наю в ударних у вигляді маленьких окремих реплік. Це стає відповідною інструментальною аркою до попереднього звучання сопілки. Тому, коли сопілка підхоплює

¹ Зазначимо, що увесь матеріал оригіналу транспонований на малу терцію вниз.

² Те, що грають саме хористи, а не залучаються виконавці на ударних інструментах, є принципово важливим для концепції формування хорового театру.

мелодичну лінію у сопрано в кінці цього проведення і далі продовжує вести мелодію в середині (b), створюється цікава інструментальна інтонаційна арка, яка об'єднує перший розділ і середину¹.

Логічним стає продовження цієї лінії у репризі. М. Гобдич об'єднує сопрано і сопілку в унісонному звучанні (в оригіналі мелодія tutti духових, до яких потім приєднуються всі струнні), що підкреслює «дуєт згоди».

Цікавим є і рішення коди. Мелодію проводять паралельними квартами сопрано і сопілка (у М. Скорика — одноголосна передача від англійського рожка, до гобою, потім флейти і остання фраза у перших скрипок). Таке квартове фактурне рішення є художньо виправданим, тому що підкреслює інтонаційну лінію діалогу між сопілкою і сопрано, а квартові звучання стають аркою до наступного «Карпатського танцю».

Ці ідеї яскраво втілюються в аналізованому виконанні. Важливим драматургічним моментом стає відсутність ритмічних аранжувань у хористів (які продовжуватимуться в «Карпатському танці»). В цьому аспекті «Східний танець» стає певною мірою «повільною» частиною циклу, яка підкреслюється і режисерським рішенням.

Режисерське рішення другої частини триптиха демонструє тонке проникнення в образний світ хорових творів. На початку частини на авансцені біля правої куліси на колінах стоїть сопілкар, за ним спиною до нього стоїть солістка (сопрано), яку слухачі не бачать. Вона поступово буде з'являтися «із-за сопілкаря». Важливим тут видається поза «спина до спини», що нагадує цю ж позу (на ногах і в профіль) з першого танцю. Ознак камерності сцені надає розташування хору в глибині біля лівої куліси, причому видно лише жіночі постаті, які трактовані як грецький хор, який в традиціях виконує функцію глядача, коментаря та учасника дії.

¹ Але введення нових складів у хорових партіях «фіксує» середину форми.

Сценічна дія диференціюється у двох напрямках. По перше, це рухи солістки сопрано, яка поступово піднімається і стоїть за сопілкарем, а потім кладе свої руки на його голову і починає емоційно домінувати в цьому дуеті. По друге, це сценічна партія п'яти чоловіків-хористів, які створюють *ритуальне дійство*¹, складаючи візуальний контрапункт до основного дуету.

Таким чином, «Східний танець» стає художнім втіленням *яскравої ритуальної сцени* зі східним колоритом, чи то з «Турандот», чи з іншої опери, присвяченої втіленню східних образів. А в аспекті драматургії циклу «Східний танець» — це ще одне втілення ідеї ліричного діалогу, повільно-медитативна пауза між дієвими крайніми частинами.

Останній номер циклу – **«Карпатський танець»** — трактується як *фінальна хорова оперна сцена*. Для нього М. Гобдич обирає окремі теми з «Карпатського концерту» М. Скорика і вибудовує рондоподібну форму з обрамленням². Диригент використовує ті теми, які є драматургічно важливими в «Карпатському концерті» і, водночас, матеріал який припускає можливість художньо адекватного хорового викладення. Основна тема-рефрен – одна з найбільш яскравих в оригіналі М. Скорика – має характерний танцювальний характер. Саме це визначає основу художнього задуму хорового втілення інструментального оригіналу з використанням принципів хорового театру: *створення масштабної хорової танцювальної сцени, яка подібна до оперних фіналів* (з солістами і народом на сцені, танцями та яскравими масовими рухами). Інші теми основного розділу виконують функцію додаткового контрасту і «розфарбовують» основний танцювальний образ.

¹ Усі їх рухи повністю підкреслюють музичну форму танцю.

² Структура частини: a – b – c – b – d – b – e – b – f – b – a, де розділ «b» є рефреном, який постійно оновлюється варіантними проведеннями, а розділ «a» — вступ і завершення.

Треба підкреслити, що в «Карпатському танці» повертається «ритмічна партія» хору. Введення у завершенні фіналу розділу, який будується лише на ритмічному аранжуванні, формує арку до «Іспанського танцю» і стає важливим фактором драматургічного об'єднання циклу.

Показовим в цьому аспекті є початок «Карпатського танцю». Тема-закличка з першого розділу концерту М. Скорика починає звучати у сопілки соло. Це стає важливою аркою до «Східного танцю» і драматургічним моментом плавного переходу від Другої до Третьої частини циклу. В десятому такті цю тему «підхоплює» хор, переключаючи (майже кінематографічно!) камерну сцену дуету «Східного танцю» в контекст хорової масштабної сцени «Карпатського танцю».

У плані ритмічного аранжування в даній частині, згідно з загальною танцювальною концепцією, розширюється арсенал звуків через додавання плескання (високе, середнє і нижнє), що збагачує звучання всіх тем частини. Такий ефектний прийом підкреслено використанням активних, яскраво артикульованих складів у хорових партіях.

У завершенні (кодi) вводяться фрази «Гей, Карпати, Карпати» і «Карпати, Карпати», які на вербальному рівні фіксують основний художній образ українських гір, різнобарвно представлений в частині через хорове втілення українського народного танцю.

Режисура і сценографія «Карпатського танцю» розвиває задум, представлений М. Гобдичем в нотному тексті, і посилює *ефект оперної сцени*. Так, хористи переміщаються досить великими групами («загальний танок»), є наочне сценічне протиставлення жіночих і чоловічих груп, розташування солістів виділяється мізансценою, а перший з них – і кольором (чоловік знімає піджак і на час соло стає білим на чорному фоні).

Уся режисерська драматургія спрямована на крещендо до фінального моменту: весь хор виходить на авансцену, частина чоловіків створює

гімнастичну композицію, що імітує гори, а хорист, який знаходиться зверху, інтонує фразу про Карпати. В такому музичному і режисерському рішенні вона набуває символічного звучання, де слово «Карпати» стає символом України.

Поява «Симфонічних танців Мирослава Скорика» на концертній естраді є оригінальним виявленням тенденції до театралізації хорових перекладень оркестрових творів у сучасному українському виконавському мистецтві. «Симфонічні танці Мирослава Скорика» демонструють блискуче володіння диригента всією палітрою можливостей звучання хору та винахідливими рішеннями – справжніми родзинками – втілення у новій звуковій партитурі емоційного та змістовного аспектів інструментальних композицій.

У процесі перекладення інструментальних композицій в нову жанрово-інтонаційну модель надзвичайно важливими є збереження специфіки змісту музичного «оригіналу», відчуття його висхідної жанрової природи та тонке розуміння нових виразних можливостей, що їх містить хоровий театр. «Загальними параметрами адекватності будь-якої інтерпретації художнього твору є стильова, жанрова, композиційна, ідейно-смілова, просторово-часова та інтонаційна адекватність, специфічними – адекватність персоніфікацій, фігуро-фонова та акцентна адекватності, адекватність руху, ступінь конкретизації елементів образності», – пише Ю. Мостова [59, с.17], підкреслюючи, що ці параметри мають «основоположне значення для відбору засобів театралізації, адже різні жанри хорової музики та різні типи змісту» [там само]. Саме таким блискучим зразком вирішення складних художніх задач постає хорова театралізована версія інструментальних творів М. Скорика, яку створили М. Гобдич, С. Архипчук, Є. Чернов.

Висновки

Проведене дослідження дозволило зробити ряд висновків.

Затвердження нових художньо-естетичних принципів театралізованого виконання хорових творів в українському культурному просторі має переконливу історичну обумовленість і визначено всім розвитком української культури, яка завжди розгорталася на перехресті загальноєвропейських та суто національних традицій, мала професійно-академічний та фольклорний вектори розвитку. Визначальну роль у формуванні тенденції театралізації українського хорового мистецтва ХХ століття відіграли національно-фольклорні чинники, що генетично пов'язані з первісним синкретизмом руху-слова-музики, притаманного народній ритуально-театралізованій обрядності, рисами театральності, закладеними у текстах народних пісень і драматургії танців, вертепним дійством тощо.

В умовах розквіту хорового мистецтва в Україні, піднесення значення видовищного начала в культурі закономірно зростає роль засобів театралізації у сучасному хоровому виконавстві, сформувалось явище хорового театру. Новий, синтетичний за сутністю феномен та численні яскраві художні звершення викликали хвилю зацікавлення серед диригентів-хормейстерів і мистецтвознавців, зумовили спроби визначення його сутнісних ознак, створення наукових дефініцій та типологій, вироблення критеріїв аналізу й оцінки сучасних концертно-театральних хорових артефактів.

Принципи й прийоми хорового театру як синтетичного феномену сучасної музичної культури застосовують у своїх програмах провідні хорові колективи України. Серед них високим художнім рівнем особливо відзначаються проекти Національного заслуженого академічного народного хору ім. Г. Верьовки, Національної заслуженої академічної капели «Думка», Муніципального академічного камерного хору «Київ», Муніципального академічного камерного хору «Хрещатик», Муніципальної академічної

хорової капели «Орея» та багатьох інших. Ці колективи презентують винахідливість і художнє розмаїття використання принципів та прийомів театралізації в царині хорового виконавства, що сприяє кращому розкриттю змісту хорової вистави, підсиленню її видовищності, ефектності та сценічної репрезентативності, збільшенню впливу на слухача.

Концертно-театралізована інтерпретація історичної ораторії «Віють вітри» Г. Гаврилець камерного хору «Київ» (диригент М. Гобдич, режисер В. Вовкун) являє собою *хоровий театр типу «історія в обличчях»* (за типологією Г. Супруненко). Аналітичні спостереження щодо концертно-театралізованого виконання твору дозволяють стверджувати, що режисерські підходи до театралізації відрізняються залежно від домінуючого у номері типу образності. У номерах із персоніфікованою образністю (№№ 2-4, 8, 10-11 робиться акцент на індивідуальних акторських засобах (міміка, пластика, рухи). У епічних піснях (№№ 1, 6, 7, 12) більшої ваги мають статичні мізансценічні засоби (графічно-просторова символіка розташування артистів на сцені, повільний темпоритм змін мізансцен). Постановники динамізують хорове виконання не тільки засобами сценічного руху та пластики, але і за допомогою внесення структурних змін у текст твору (купюри двох номерів, додавання фінального ударно-інструментального номеру), яскравим контрастним переключенням у драматургії (на рівні складу виконавців, темпу, фактури, динаміки тощо).

Співавтори постановки, беручи за основу весь виконавський склад Муніципального академічного камерного хору «Київ», додатково вводять таких учасників сценічної дії: бандуриста (який є втіленням образу кобзаря-лірника), сопілкаря (як образ-супровід похідних козацьких пісень). Мішаний хор при цьому виступає уособлення голосу українського народу, козацтва з одного боку, українського жіноцтва – з іншого).

У визначенні ключових принципів художньої інтерпретації ораторії постановники роблять акцент на концертності, театральності, ефектності виконання. З метою динамізації дещо статичної драматургії епічного твору було зроблено деякі купюри (зокрема, вилучено №№ 5, 9), а також введено додатковий завершальний, суто інструментальний номер-коду із назвою «Козацька бойова», який був спеціально написаний Г. Черненком.

Отже, у виконанні історичної ораторії «Віють вітри» Г. Гаврилець камерним хором «Київ» виявляються такі ознаки жанру хорового театру:

- трактування хорового колективу як ансамблю сольних виконавців, що пов'язано з необхідністю втілення на сцені персоніфікованої та колективної образності;
- поліфункціональність артистів хору: співак хору, виконавець-інструменталіст (великий барабан, tom-tom, tamburo або малий барабан, tamburino, литаври або тулумбаси в українській традиції, тарілки, коса, бандура, сопілка), актор (учасник масових театралізованих чи пластично-хореографічних сцен, ролі у мізансценах);
- статичність та нерухливість звичайного хорового виконання, які замінюються динамічністю, пластичністю рухів співаків-артистів-танцюристів на сцені (динамічні мізансценічні — в термінології Ю. Мостової — колективні й індивідуальні акторські засоби — міміка, пластика, хореографічні рухи, акторська гра — стають важливими чинниками художньої інтерпретації твору);
- використання різних геометричних (коло, квадрат, лінійне секстетно-септетне розташування) та просторових форм розташування артистів на сцені (здіяння усього сценічного простору);
- рух виконавців у сценічному просторі, який дозволяє досягти таких акустичних ефектів як антифонність, стереофонічність тощо;

– сценічна дія як новий компонент словесно-музичних виражальних засобів створення образності (втілення музичної образності відбувається не тільки за допомогою вербально-музичної драматургії твору, а через сценічність його виконання);

– аудіо-візуальний тип сприйняття хорової вистави глядачами замість суто слухового.

Концертно-сценічна інтерпретація історичної ораторії «Віють вітри» Г. Гаврилець диригента М. Гобдича та камерного хору «Київ» – це високохудожній зразок втілення сучасних тенденцій українського хорового мистецтва, що відкриває нові перспективи його розвитку у XXI столітті.

Оригінальним виявленням тенденції до театралізованого хорового виконання творів, які мають інструментальну генезу, є проєкт «Симфонічні танці Мирослава Скорика» Муніципального камерного хору «Київ» (диригент М. Гобдич, режисер С. Архипчук, хореограф Є. Чернов). Цей проєкт збагачує українське мистецтво яскравими хоровими перекладеннями оркестрових композицій М. Скорика, які значно розширюють виразні можливості хорового звучання через вирішення проблеми відтворення у вокальних партіях інструментальних інтонацій.

На підставі здійсненого аналізу зазначимо, що хорові перекладення оркестрового матеріалу М. Гобдича розв'язують такі художні завдання:

- пошук засобів художньо виправдано передати контрастне звучання інструментів оркестру у хоровій фактурі, що спонукає до нового відчуття контрасту хорових партій, а також регістру голосів;
- нове розуміння і втілення хорових *divisi* і *solo* внаслідок прагнення передати динамізацію (ущільнення) фактури при варійованих повторах (в оркестровому оригіналі) у хоровому викладі;
- використання театралізованих прийомів, які за рахунок рухів солістів впливають на вокальне інтонування кожного учасника колективу, тому

інструментальний тематизм набуває нетрадиційного академічного трактування в хорових партіях (коли все зливається у єдину звукову тканину), а кожен музичний звук отримує свою виразну і впізнавану артикуляцію через вимовлення певного складу.

Аналіз вокально-сценічного виконання триптиху «Симфонічні танці» виявляє такі риси композиційно-драматургічної цілісності циклу:

- темповий контраст частин «швидко — повільно — швидко», що є типовим для циклічної форми;
- застосування принципів хорового театру в усіх трьох контрастних частинах, що виступає міцним об'єднуючим фактором композиції циклу;
- єдина драматургічна лінія розгортання образів: дует з хором («Іспанський танець») — камерний дует («Східний танець») — фінальна хорова сцена («Карпатський танець»);
- чітка серединна функція «Східного танцю», який відокремлений від крайніх частин відмовою від хорових ритмічних аранжувань, введенням сопілки та інших ударних інструментів;
- різноманітні інтонаційні арки в циклі: використання однакових складів в частинах циклу, подібні ритмічні завершення в «Іспанському» і «Карпатському» танцях, об'єднання тембром сопілки «Східного» і «Карпатського» танців;
- значна драматургічна роль солістів в усіх трьох частинах;
- тяжіння до динамізації і крещендування у формотворенні кожної частини.

Проект «Симфонічні танці Мирослава Скорика» камерного хору «Київ» презентує тип хорового театру, що за дефініцією Г. Супруненко визначається як «хоровий театр-сцена», адже перша частина «Іспанський танець» трактується як любовно-лірична оперна мізансцена, друга частина «Східний

танець» – як ритуальне дійство, третя частина «Карпатський танець» – як фінальна танцювально-хорова оперна сцена, що демонструє енергію та міць національного духу українців. Притаманна оркестровим партитурам Мирослава Скорика образно-жанрова специфіка, темброва диференціація й наскрізна логіка розгортання музичного матеріалу отримує яскраве звукове (інструментальність інтонацій та фактури, додатковий інструментарій, широка палітра шумових звучань) та візуальне відтворення (рух, пластика, акторська гра у мізансценах, просторове розміщення виконавців, гімнастична композиція в фіналі) в театралізованій інтерпретації камерного хору «Київ».

Перспективи подальших розвідок. Звичайно, у межах одного дослідження не можливо висвітлити усе розмаїття художніх артефактів та проблемних аспектів, що пов'язані з висвітленням такого феномену, як сучасний український хоровий театр. Розглянута тема є принципово відкритою для подальших досліджень як в аспекті розширення й поглиблення аналітичної бази, так і у площині пошуку нових, ще не розкритих ракурсів її вивчення. Зокрема, можливі проведення порівняльно-інтерпретаційних студій, здійснення нових спроб визначення, типологізації й систематизації явища хорового театру та спостереження за його історичними метаморфозами у майбутньому.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Афоніна О. С. Сучасна українська музика у вимірах європоцентризму : монографія. Київ : НАКККиМ. 2012. 164 с.
2. Байда Л. А. Театралізація хорового твору як аспект виконавської інтерпретації // Наукові записки НПУ ім. М. П. Драгоманова. Педагогічні та історичні науки : зб. наук. ст. Київ : Вид-во НПУ ім. М. П. Драгоманова. 2010. Вип. 88. С. 3–9.
3. Бакумець А. Ю. Жанрово-стильові особливості хорових циклів українських композиторів кінця ХХ – початку ХХІ століття : дис. ... доктора філософії : спец. 025 Музичне мистецтво / Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2021. 253 с.
4. Батовська О. М. Сучасне академічне хорове мистецтво а cappella як систематичний музично-виконавський феномен : дис. ... доктора мистецтвознавства : спец.17.00.03 Музичне мистецтво. Одеська національна музична академія ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2019. 519 с.
5. Батюк И. В. Современная хоровая музыка: теория и исполнение : учеб. пособ. Санкт-Петербург : Лань; Планета музыки. 2015. 216 с.
6. Бенч О. Г. Архетипи української обрядової культури (на прикладі хорової творчості Ганни Гаврилець) // Хорове мистецтво України та його подвижники : матеріали VI Міжнар. наук.-практ. інтернет-конф. (Дрогобич, 19–20 жовтня 2017 року). Дрогобич : РВВ ДДПУ імені І. Франка, 2017. С. 5–17.
7. Бенч О. Г. Фольклорні архетипи у хоровій творчості Ганни Гаврилець // Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського. Вип. 75 : Композитор і сучасне соціокультурне середовище. Київ, 2009. С. 57–70.
8. Бенч-Шоколо О. Г. Український хоровий спів. Актуалізація звичаєвої традиції : навч. посібник. Київ : Український світ, 2002. 440 с.

9. Бермес І. Л. Український хоровий рух у контексті соціокультурних процесів XIX – початку XX століття : автореф. дис.... доктора мистецтвознавства : спец. 26.00.01 Теорія та історія культури / Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2014. 36 с.
10. Берченко Р. Э. Композиторская режиссура М. П. Мусоргского. Москва : URSS, 2003. 224 с.
11. Бондар Є. М. Художньо-стильовий синтез як феномен сучасної хорової творчості. Одеса : Астропринт, 2019. 388 с.
12. Бутенко Л. М. Оперно-хорове виконавство : навч. посіб. Одеса : ОДМА, 2002. 266 с.
13. Ваврищук С. П. «Віють вітри» Ганни Гаврилець у театралізованій інтерпретації камерного хору «Київ» // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: наук. журн. Київ, 2021. Вип. 3-4 (52-53). С. 50–65. DOI: [https://doi.org/10.31318/2414-052X.3-4\(52-53\).2021.251795](https://doi.org/10.31318/2414-052X.3-4(52-53).2021.251795)
14. Ваврищук С. П. Хорова театралізація творів інструментальної генези (на прикладі проекту «Симфонічні танці Мирослава Скорика» камерного хору «Київ») // Актуальні записки гуманітарних наук: зб. наук. праць / Ін-т муз. мистецтва Дрогобицького держ. пед. ун-ту ім. І. Франка. Дрогобич : Гельватика, 2022. Вип. 51. С. 102–109. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/51-15>
15. Гаврилець Г. О. Українська музична культура в сучасному глобалізаційному процесі // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 75 : Композитор і сучасне соціокультурне середовище : зб. ст. Київ : НМАУ імені П. І. Чайковського. 2009. С. 88–201.
16. Гаврилець Ганна. Біографія. URL : http://www.library.dudaryk.ua/ua/authors/~Havruvets_Hanna (дата звернення: 28.06.2022).

17. Герасимова-Персидская Н. А. Русская музыка XVII века — встреча двух эпох. Москва : Музыка. 1994. 126 с.
18. Герасимова-Персидська Н. О. Специфіка національного варіанта барокко в українській музиці XVII ст. // Українське барокко та європейський контекст / відп. ред. О. Федорук. Київ : Наукова думка, 1991. С. 211–214.
19. Герасимова-Персидська Н. О. Хоровий концерт на Україні в XVII–XVIII ст. Київ : Муз. Україна. 1978. 180 с.
20. Герцман Е.В. Музыка Древней Греции и Рима. Санкт-Петербург : Алетейя, 1995. 328 с.
21. Грица С. Й. Фольклор у просторі і часі. Вибрані статті. Тернопіль : Астон, 2000. 228 с.
22. Гуренко Е. Г. Художественная интерпретация в структуре исполнительского процесса // Гуренко Е. Г. Исполнительское искусство: методологические проблемы : учеб. пособие. Новосибирск : Изд. НГК, 1985. С. 53–60.
23. Гусарчук Т. В. Творча діяльність Миколи Гобдича в аспекті особистісної детермінації // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 38 : Пам'яті І. Б. Пясковського. Київ, 2012. С. 222–235.
24. Дичко Л. В. Сучасний стан хорового мистецтва: тенденції розвитку // Матеріали до українського мистецтва / Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського. Київ, 2003. Вип. 2. С. 118–120.
25. Дубніченко Е. А., Гнатюк Л. В. Хорові обробки народних пісень в творчості Ганни Гаврилець // Молодий вчений. 2017. № 9 (49). С. 200-203.
26. Живов В. Хоровое исполнительство: теория, методика, практика : учеб. пособ. Москва : ВЛАДОС, 2003. 272 с.
27. Задерацкий В. Обретение зрелости (О творчестве украинского композитора Мирослава Скорика) // Советская музыка. 1972. № 10. С. 32–37.

28. Залевська О Г. Хоровий диригент Микола Гобдич: грані творчої особистості // Мистецтвознавчі записки. 2021. №39. С. 160–166.
29. Івахова К. П. Фортепіанна творчість Мирослава Скорика: (художньо-дидактичний концепт) : монографія. Кам'янець-Подільський : ПП «Медобори-2006», 2013. 232 с. Игнатенко Е. В. Партесные концерты петровского времени (о стилевом развитии отечественного хорового концерта) // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Вип. 73: Музична творчість та наука в історичному просторі. Київ, 2008. С. 44–56.
30. Київ : хор // Рок-око. URL: <http://rock-oko.com/knizhki/oblichchya-muziki/tvorch-portreti/kiv-xor.html> (дата звернення: 28.06.2022).
31. Київський муніципальний хор «Хрещатик». URL: <https://parafia.org.ua/choir/kyjivskyj-munitsypalnyj-kamernyj-hor-hreschatyk/> (дата звернення: 28.04.2022).
32. Киреева Н. Ю. Хоровая театрализация: коммуникативные аспекты : автореф. дисс. ... канд. искусствоведения: спец. 17.00.09. Теория и история искусства / Саратовская государственная консерватория (академия) им. Л. В. Собинова. Саратов, 2010. 25 с.
33. Кириленко Я. О. Сценічна репрезентативність як атрибут концертно-хорового жанру: на шляху до створення хорового театру // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури : зб. наук. праць / Національна Академія керівних кадрів культури і мистецтв, Міністерство культури України. Київ : Міленіум, 2014. Вип. 33. С. 111-119.
34. Кириленко Я. О. Техніко-організаційна партитура як складова сценічно-виконавської інтерпретації хорового концерту Г. Сегал «Душе моя» // Культура і сучасність. Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Вип.2. Київ, 2014. С. 94-102.
35. Кияновська Л. О. Мирослав Скорик: людина і митець. Львів : Незалежний культурологічний журнал «І», 2008. 591 с.

36. Кияновська Л. О. Стильова еволюція галицької музичної культури XIX–XX століття. Тернопіль : Астон, 2000. 339 с.
37. Кияновська Л. О. З джерел рідного краю // Музика. 1990. № 3. С. 9.
38. Козаренко О. В. Творчість М. Скорика в контексті постмодернізму // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 10 : Мирослав Скорик : зб. наук. пр. Київ, 2000. С. 23–30.
39. Коменда О. І. Феномен Мирослава Скорика в світлі ідей творчого універсалізму // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2019. № 1. С. 342–346.
40. Коновалова І. Ю. Феноменологія музичної обробки (на матеріалі хорової творчості українських композиторів XIX–XX століть) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.01 Теорія та історія культури / Харківська державна академія культури. Харків, 2007. 19 с.
41. Копиця М. Д. Архетипи українського музичного світу // Копиця М. Д. Вибране : зб. ст. Київ; Ніжин : ПП Лисенко, 2018. С. 143–148.
42. Копиця М. Д. Маестро Мирослав Скорик і Київ епохи шістдесятих // Копиця М. Д. Вибране : зб. ст. Київ; Ніжин : ПП Лисенко, 2018. С. 304–312.
43. Корній Л. П. Партесний спів // Енциклопедія історії України. URL: http://www.history.org.ua/?termin=Partesnyj_spiw (дата звернення: 28.06.2022).
44. Корчова О. О. Музика, написана серцем // Музика. 2008. № 2. С. 10–12.
45. Котляревська О. І. Варіативний потенціал музичного твору: культурологічний аспект інтерпретування : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 1996. 19 с.
46. Коханик І. М. Про детермінанти індивідуального стилю Анни Гаврилець // Науковий вісник Національної музичної академії України імені

- П. І. Чайковського. Вип. 44 : Музика ХХ століття: погляд із ХХІ : зб. наук. пр., присвячених ювілею проф. Т. Ф. Гнатів. Київ, 2006. С. 167–179.
47. Кошкарева Н. В. Хоровая композиция в современной отечественной музыке : автореф. дисс. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского. Москва, 2007. 34 с.
48. Кравченко А. І. Феномен міжжанрової діалогічності в камерно-інструментальній творчості українських композиторів: кінець ХХ – початок ХХІ століття // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2016. № 4. С. 90-94.
49. Летичевська О. М. Хоровий театр Льва Венедиктова: традиції, творчий метод, синтез // Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. 2020. № 2-3 (47-48). С. 95-108.
50. Лунина А. Е. Анна Гаврилец. Аутентика: глубинная почвенность, ментальная характерность, национальная своеобразность... – попытка понять «предел смысловой беспредельности»? // Лунина А. Е. Композитор в зеркале современности : в 2 т. Т. 1. Киев : Дух і літера, 2015. С. 85–166.
51. Луніна А. Є. «Барбівська коляда» – візитівка Нового року // Музика. 2012. № 1. С. 4–7.
52. Маскович Т. М. «Кроковее колесо» Ганни Гаврилець: сакралізуючі елементи в стилістиці та драматургії. URL : <http://sm.etnolog.org.ua/zmist/2014/1/87.pdf> (дата звернення: 28.06.2022).
53. Маскович Т. М. Хорова творчість Ганни Гаврилець в руслі «нової сакральності»: автореф. дис.... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Одеська національна музична академія ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2018. 19 с.
54. Матеріали до історії українського театру. Від витоків до початку ХХ століття / НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ, 2016. 280 с.

55. Михайлова Н. М. Трансформація рольової функції хору у музичній виставі (на прикладі театральної практики останньої третини ХХ – початку ХХІ століть) : автореф. дис. ...канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2012. 17 с.
56. Москаленко В. Г. Лекции по музыкальной интерпретации : учеб. пособ. Київ, 2012. 272 с.
57. Мостова Ю. В. Візуально-пластичні аспекти музичної інтерпретації: досвід хорового виконавства // Актуальні проблеми музичного і театального мистецтва: мистецтвознавство, педагогіка та виконавство. Харків : ХДАК, 2000. С. 176–182.
58. Мостова Ю. В. Категорії «час», «простір» та «рух» у структурі поняття театралізації хорових творів // Культура України. Харків, 2000. Вип. 6. С. 134-140.
59. Мостова Ю. В. Театралізація хорових творів як метод художньої інтерпретації : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.01 Теорія та історія культури / Харківська державна академія культури. Харків, 2003. 20 с.
60. Назайкинский Е. В. Стил ь и жанр в музыке. Москва : Владос. 2003. 248 с.
61. Наумова Л. М. Видовище як феномен культури. Філософський аспект : автореф. дис. ... канд. філософ. наук : спец. 09.00.04 / Харківський національний університет ім. В. Н. Каразіна. Харків, 2004. 18 с.
62. Наумова Л. М. Час у видовищних формах: модерний та постмодерний погляд // Totallogy-XXI (шостий випуск). Постнекласичні дослідження. Київ : ЦГО НАН України, 2001. С. 330 – 340.
63. Нискогуз І. «Золотий камінь посіємо» Г. Гаврилець в аспекті сучасного композиторського трактування фольклору // Київське музикознавство : зб. ст.

- / Київський ін-т музики ім. Р. М. Глієра; Нац. муз. академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2013. Вип. 46. С. 121–128.
64. Нискогуз І. Особливості трактування українського фольклору в ораторії «Барбівська коляда» Ганни Гаврилець // Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка. Музикознавчі студії. Львів, 2014. Вип. 32. С. 183–191.
65. Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки / пер. с нем. Г. А. Рачинского. Санкт Петербург : Азбука-Аттикус. 2014. 224 с.
66. Нікітюк О. П. Творчість капели «Думка» під орудою Євгена Савчука: традиції та інновації : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 / НАН України, Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ, 2020. 19 с.
67. Нікітюк О. П. Диригентський простір хормейстера (до 70-річного ювілею Євгена Савчука). URL: <http://sm.etnolog.org.ua/zmist/2017/3/62.pdf> (дата звернення: 28.06.2022).
68. Овчинникова Т. К. Хоровой театр в современной отечественной музыкальной культуре : автореф. дисс. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Ростовская государственная консерватория (академия) им. С. В. Рахманинова. Ростов-на-Дону, 2009. 29 с.
69. Овчинникова Т. К. Хоровой театр в современной отечественной музыкальной культуре : дисс. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Ростовская государственная консерватория (академия) им. С. В. Рахманинова. Ростов-на-Дону, 2009. 178 с.
70. Орея : хорова капела : сайт колективу. URL: <http://www.oreya.org/index.php> (дата звернення: 28.06.2022).
71. Парфьонова О. І. Мистецтво як містерія. Театральний дискурс філософії Ф. Ніцше // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Культурологія. 2015. Вип. 21 (2). С. 84-89.

72. Пархоменко Л. О. Гобдич Микола Миколайович // Українська музична енциклопедія / гол. ред. Г. Скрипник. Т. 1 : А–Д. Київ : ІМФ НАНУ, 2006. С. 479.
73. Пархоменко Л. О. Фестивальні форми інтеграції хорового руху України (за здобутками «Золотоверхого Києва» // Студії мистецтвознавчі. Київ : ІМФЕ НАН України, 2008. № 4(24). С. 71–77.
74. Пахомова Є. Г. Синтез і синестезія у творчості українських композиторів другої половини ХХ – початку ХХІ століть // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : наук. журн. Київ, 2017. № 1 (34). С. 101–112.
75. Пилипчук Р. Я. Зародки театру: ігри та обряди, скоморохи, літургійне дійство // Історія української культури : у 5-ти т. Т. 2 : Українська культура ХІІІ – першої половини ХVІІ століть. Київ : Наукова думка, 2001. URL: <http://litopys.org.ua/istkult2/ikult229.htm> (дата звернення: 28.06.2022).
76. Приходько О. В. Хорова музика а cappella другої половини ХХ – початку ХХІ ст.: теоретичне осмислення і виконавські підходи : автореф. дис. ...канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Національна музична академія ім. П. І. Чайковського. Київ, 2017. 16 с.
77. Пучко Ю. В. Духовно-музыкальные композиции Анны Гаврилец в контексте современного хорового искусства Украины // Київське музикознавство. Вип. 36 : Культурологія та мистецтвознавство. Київ, 2011. С. 240–250.
78. Пучко-Колесник Ю. В. Діяльність диригента-хормейстера як соціокультурний феномен : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.01 Теорія та історія культури / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2009. 18 с.
79. Руденко Л. В. Актуалізація традицій хору Київської духовної академії у практиці сучасних хорових колективів // Українська культура: минуле,

- сучасне, шляхи розвитку. Наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету. Вип. 19. Т. 1. Рівне : РДГУ, 2013. С. 245–250.
80. Северинова М. Ю. Архетипи софійності як основна музично-драматичного потенціалу (на прикладі творчості Г. Гаврилець) // Київське музикознавство. Вип. 38. Київ, 2011. С. 230–238.
81. Сіраш А. В. Становлення репертуарної концепції камерного хору «Київ» (за архівними матеріалами) // Українське музикознавство. Вип. 44. Київ, 2018. С. 76–86.
82. Станіславська К. І. Мистецько-видовищні форми сучасної культури : монографія. Київ : НАКККиМ, 2012. 320 с.
83. Станіславська К. І. Явище хорової театралізації у сучасній музичній культурі. URL: http://www.rusnauka.com/8_DN_2011/MusicaAndLife/5_82154.doc.htm (дата звернення: 28.06.2022).
84. Степанченко Г. В. Нові тенденції в сучасному хоровому процесі України // Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського. Вип. 68 : Музика в просторі сучасності: друга половина ХХ – початок ХХІ століття. Київ, 2007. С. 121–124.
85. Степурко В. І. Вияви мистецької інтроверсії у творчості композиторів України другої половини ХХ – початку ХХІ століття : автореф. дис... канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.01 Теорія та історія культури / Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2017. 199 с.
86. Супруненко Г. В. Принципы театрализации в современной хоровой музыке (на примере сочинений отечественных композиторов Р. Щедрина, М. Броннера, Э. Фертельмейстера) : учеб. пособие. Нижний Новгород : Издательство Нижегородской консерватории. 2014. 52 с.
87. Супруненко Г. В. Хоровой театр как жанр «взаимодействующей» музыки и его воплощение в творчестве отечественных композиторов на рубеже ХХ–ХХІ веков : автореф. дисс. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02

- Музыкальное искусство / Нижегородская государственная консерватория (академия) им. М. И. Глинки. Нижний Новгород, 2012. URL : <http://pandia.ru/text/78/227/28463.php> (дата звернення: 28.06.2022).
88. Сухомлінова Т. П. Хорова творчість Ганни Гаврилець у контексті Новітнього Відродження національного музичного мистецтва : автореф. дис. ...канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2016. 19 с.
89. Татаркевич В. Античная эстетика. Москва : Искусство, 1977. 327 с.
90. Ткач Ю. С. Індивідуальний виконавський стиль диригента-хормейстера: теоретичний та практичний аспекти (на прикладі Національної заслуженої академічної капели України «Думка» : автореф.. дис. ... канд. мистецтвознавства / спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2012. 20 с.
91. Ткач Ю. С. Специфіка диригентської інтерпретації у хоровому виконавстві. URL : <https://parafia.org.ua/biblioteka/kultura/spetsyfika-dyryhentskoji-interpretatsiji-u-horovomu-vykonavstvi/> (дата звернення: 28.06.2022).
92. Толмачов Р. В. Хорове аранжування та композиція : навчал.-метод. посіб. / наук. ред. С. Садовенко. Київ : Київський палац для дітей та юнацтва, 2018. 166 с.
93. Чекан Ю. І. «Віють вітри»: три історії в одному творі : стаття з буклету до СД «Ганна Гаврилець. Віють вітри» Камерного хору «Київ». Київ, 2018. С. 4–7.
94. Чепурко Б. П. Українці : Воскресіння. Львів : Слово. 1991. 127 с.
95. Яремчук А. Пасіонарний виклик Миколи Гобдича // Українська культура. 2006. № 10. С. 19–21.

ДОДАТКИ

Додаток А.

Інтерв'ю з М. Гобдичем з приводу історії створення та виконання історичної ораторії «Віють вітри» Г. Гаврилець

С. Ваврищук: На який рік припадає початок роботи Г. Гаврилець над твором і що слугувало стимулом для написання? Це ж було замовлення для хору «Київ»?

М. Гобдич: Не зовсім так. У 1997 році був організований хоровий фестиваль «Золотоверхий Київ», завданням якого, на початку, стояло представлення сучасного автора. І так тягнулося три роки. Перший фестиваль – Віктор Степурко. Другий – Юрій Алжнев. Третій – Леся Дичко. Після другого фестивалю преса накинулася на мене приблизно такого змісту, що якщо Ви будете тільки працювати над музикою НСКУ (Спілки композиторів України), то це втратить багато якості. Цей фестиваль буде обмежений і Ви скоро закінчите роботу тому, що безкінечності не має. Я був з ними не згідний, але все ж пішов на їхньому шляху і ми відкрити ще один старий. Приблизно з третього фестивалю було вже два портрети. У 2000 році відбувся конкурс композиторів «Духовні псалми» («Духовні псалми третього тисячоліття» у рамках хорового фестивалю «Золотоверхий Київ» (2001). – С. В.), де Аня Гаврилець виграла Гран-прі і I премію в чоловічій категорії в номінації «Чоловічих хорів» та приз глядацьких симпатій за псалом «Боже мій, нащо мене Ти покинув». Фактично, цей конкурс відкрив талановитого яскравого хорового композитора Анну Гаврилець. Пізніше я запропонував їй бути героїнею фестивалю. Хоча фестиваль є виключно хоровим, були окремі підключення оркестру, наприклад, коли представляли і запрошували гостей. У фестивалі прозвучав на той момент, вище згадуваний, найбільш знаменитий її твір «Боже мій, нащо мене Ти покинув», а решта творів були спеціально написані для фестивалю. Аня мала просто шалений успіх.

Так вийшло, що хор «Київ» став першим виконавцем більшості хорових творів композиторів, хоча не завжди. Наприклад, знаменитий псалом «Які любі оселі Твої, Господи Саваоте» Є. Станковича (*псалом № 83 для мішаного хору a cappella, рік творення – 2000, – курсив мій, С. В.*) вперше був виконаний «Хрещатиком». Ми тоді були зайняті підготовкою великої програми, в першому відділі якої показували Першу Симфонію-диптих на слова Шевченка Є. Станковича (*для хору a cappella Є. Станковича 1985 року створення, – курсив мій, С. В.*), в другому відділі – ми ставили сценічний варіант його ж Купальських пісень («Купало» (1978–2000), друга дія із опери «Цвіт папороті», для камерного хору, перекладення М. Гобдича, – курсив

мій, С. В.). Це була перша співпраця із Вовкуном. І це забрало просто увесь час. Хоча на той момент у Станковича вже були в доробку концерт «Господи, Владико наш» (*Концерт для хору a cappella на тексти із Біблії, 1998*, – курсив мій, С. В.) і Два псалми, спеціально написані для жіночого хору (*Псалом № 22 для жіночого хору «Господи, мій пастир», 2000; Псалом № 83 для мішаного хору a cappella «Які любі оселі Твої, Господи Саваоте», 2000*, – курсив мій, С. В.). У другому відділі звучала «Панахида за померлими з голоду» (для солістів, двох мішаних хорів, читця та симфонічного оркестру на вірші Д. Павличка, 1992, – курсив мій, С. В.) Станковича.

С. В.: А ораторія «Віють вітри». Коли виникла сама ідея?

М. Г.: Тут трошки інша історія, яка не пов'язана з фестивалем. Після фестивалю ми певний час не працювали з нею. Ми тоді почали працювати із Сильвестровим. Можу помилитись, але 10 років назад я попав в філармонію на концерт «Думки», де вони представляли прем'єру «Барбівської коляди» (ораторії для мішаного хору, дитячих хорів, солістів, ударних і народних інструментів, –С. В.). Я був просто вражений і виконанням, і самим твором, що на наступний рік ми (хор «Київ», –С. В.) її самі поставили видозмінено. Як завжди ввели інструменти, зробили сценічний варіант, записали. Ідея створення наступного циклу виникла із пов'язаними політичними подіями Майдану. На Майдані ми просто випадково познайомилися з майбутнім нашим продюсером Данилом Білаком (який з 2016 року –обіймає посади директора Офісу сприяння інвестиціям, керівного партнера київського офісу CMS Cameron McKenna LLC. –С. В.). Пізніше він казав: «Знаєте, от у мене дід був особисто знайомий із Кошицем і хотілося би підняти цей пласт. Тим більше, що у наступному році буде 100-річчя поїздки хору Кошиця у світ». Я кажу йому: «Чого нам чекати 2019 року?». І так по-трохи... Ми думали, який зробити варіант. Радилися з багатьма теоретиками, у тому числі із найбільшим спеціалістом по Кошицю Лю Олександрівною Пархоменко, яка сказала, що якщо шукати якісь оригінальні варіанти, то це мають бути тільки історичні пісні. Ну і я випадково натрапив у Національній бібліотеці (України імені В. І. Вернадського, –С. В.) на нотний зшиток, де були записані його мелодії, деякі з них гармонізовані. Я зробив копії. Варіантів композиторів, хто написав би твір, було декілька: і Станкович, і Небесний, і Анна Гаврилець. Але ми шукали демократичний шлях втілення. Тобто, щоб це було доступно, як ми говоримо «тим, що ходять пішки», і разом з тим, і спеціалістам. Тому була створена спеціальна група інтелектуалів (куди увійшов, зокрема, Юрій Чекан) і зійшлися на кандидатурі Ані Гаврилець. Я передав їй усі матеріали. Потім вона мені сказала, що «ти зробив велику дурницю, що дав мені гармонізацію пісень Кошиця. Вони на мене далять. Я їх переграла. Я не можу від них відійти. Треба було тільки мелодію». Вона довго писала, майже рік. Ми довго ставили, теж майже рік. Тобто процес постановки був дуже довгим. Він увесь час виправлявся. Ми шукали

варіанти, щоб воно було усе компактно, доносило ідею. Ну і кінцева остаточна точка – це вже режисура.

С. В.: Наскільки довго тривала робота над монтажем останньої редакції та робота над нотним матеріалом? Та скільки взагалі було редакцій?

М. Г.: Ноти, це така справа. Це такий самий творчий процес, як і репетиції. У мене є кілька збірок або опусів творів, які ми, як правило, випускаємо після того, як запишемо і змонтуємо на диск. Мені важко сказати скільки точно було редакцій. Понад десяти. Остаточна редакція та, що розмножена для хору. Але це далеко не остаточна, бо в мене вже є поправки. Мені завжди хочеться, щоб у партитурі, яку бачить диригент і співак, було все: і форма, і фразування. Тобто, щоб композиція тактів відповідала руху драматургії твору, окремому номеру чи частини. Тому звичайно, ми випустимо, і я буду задоволеним цим тому, що там помилок бути не може. То остаточний може бути тільки після того, коли вийде збірка Ані Гаврилець.

С. В.: Розкажіть, будь ласка, де відбулася прем'єра ораторії «Віють вітри»? В якому місті виконувалася? Чи це було гастрольне місто, чи це в Україні у цілому?

М. Г.: Перша офіційна прем'єра була закритою тоді, коли ми представляли потенційним, як казав Данило, донорам. Вона могла бути або у церкві, або... я просто не пам'ятаю. А публічне виконання було вже задовго до турне.

С. В.: Якщо я не помиляюся, це було у Данії.

М. Г.: Точно, у Данії. Це було два роки тому.

С. В.: Трошки менше, ніж два роки. Цього літа буде два роки.

М. Г.: Так. Після прем'єри у Данії, ораторію ми заспівали у Києві. Я завжди програми, які ми готовимо, спочатку прокручую за кордоном, потім – показую в Києві.

С. В.: А як вибиралася назва? Ораторія, хораторія, тепер знову змінили на ораторію. В чому полягають ці принципи, ідея? З ким Ви консультувалися? З композитором? Чи це назва композитора?

М. Г.: Звичайно, з композитором. Першою назвою твору була «Слава Україні! Героям Слава!». У процесі роботи обиралися різні форми. Спочатку була обрана форма хорових картин. Потім – лишили її. Далі – форма ораторії, дуже характерна для Ані, адже попередню роботу вона назвала Різдвяна ораторія («Буковинське Різдво», одна з перших назв ораторії «Барбівська коляда», 2010. – С. В.). Тому цілком було зрозумілим, що вона новий твір теж назве історичною ораторією. Вовкун підключився зоригінальничати, шукав форму. Він взагалі така людина, що йде непротореним шляхом. Відомо, що він замовив Станковичу «Страсті за Тарасом», в роботі над якими композитор відштовхувався від «Страстей від Іоанна» – бахівських форм, які ще називають пасіонами. Він хотів наблизити цю вокально-хорову, вокально-

симфонічну форму. У випадку Аніної композиції він (В. Вовкун. – С. В.) теж так захотів. Оскільки твір є хоровою ораторією, назвав одним словом хораторія. Чи вживеться хораторія, чи ні, тяжко сказати тому, що публічний вихід нотної збірки і диску ще не відбувся.

С. В.: Зрозумів. Принцип порядку пісень. Таку послідовність пісень Ви виставляли, чи це Анна Гаврилець?

М. Г.: Це абсолютно авторська робота. Єдине, у сценічному варіанті були зроблені купюри, як окремих номерів, так і всередині номерів. Більше того, були ще багато купюр, котрі, звісно, узгоджувалися із автором. Було дуже багато переробок і доробок під час співпраці із режисером, як наприклад зміна фактури, темпові переходи. Навіювання сценічної роботи заставило Аню дещо переробити. Наприклад, у танці в номері чотири, «Їхав козак з України», Кулина з поліфонічної перейшла на хорову фактуру, яка дозволила рухатись в темпі під час скоромовки. На диску записана версія ораторії з купюрами.

С. В.: Купюра двох номерів була зроблена під час постановки за для того, щоб спростити хору загрузку? Чи це було зв'язано із постановкою?

М. Г.: По-перше, це було зв'язано із драматургією спектаклю. Зрозуміло, що українські історичні пісні по своїй природі ліричні, трагічні і цей момент десь домінує у всій ораторії. Звичайно, вкраплення рухливих і жартівливих пісень створюють контрасти, загальну динаміку руху, допомагають сприйняти протилежній табір. От простий приклад. Ми дуже давно на фестивалі показували роботу В. Зубицького «Гори мої» (*концерт для хору № 1, 1986 року створення*, – курсив мій С. В.). Але так склалося, що ця партитура написана ще за радянських часів і ніколи не звучала. Виконувалися окремі блоки, у тому числі у виконанні хору «Київ» та інших колективів. І навіть прекрасний хор з Уралу, який приїжджав із гастролями до Києва. Але проблема була в тому, що коли ми почали працювати над цим твором і дійшли до постановки, Зубицький на той час вже постійно проживав в Італії. Ми не могли з ним контактувати. Так-от, він просто приїхав у день концерту в філармонію. Ми так підігнали усе без єдиної репетиції із автором. Після прем'єри він сказав: «Ти знаєш, Микола, я помітив, що тут домінують повільні речі, плаксиві, і темп повільний значно переважає рухливий». Хоча всі сприймають Зубицького за технікою, за розмовою і за характером – як алегро. У циклі Гаврилець все вийшло інакше. Ліризм і трагізм став проявлятися при явній домінації повільних темпів не тільки кількісно, а навіть за часом. Наприклад, звучання першого номеру триває понад сім хвилин, шостого – «Зажурилась Україна» – під сім хвилин. У початковому вигляді вони були довші. Ми їх скоротили, позакупюрили повтори так із Анею, щоб не прогнала композиційно-поетична сторона.

С. В.: Скажіть, будь ласка, ми ще не домовили про роботу з Василем Вовкуном. Чи це була перша його постановка? Чия це взагалі

ідея постановки «Віють вітри»? Чи перекликається з назвою ораторії постановка?

М. Г.: Я у Вовкуна ціную одну річ. Людина без музичної грамоти (він – театральний режисер) з блискучою інтуїцією і жагою до експериментування. У музичній сфері він починав саме з нами, коли ставив «Купало» Є. Станковича. Його фантазія незалежна від рамок чи стандартів: «це можливо, а це не можливо», «а це хор виспіває?», «а це він зробить, чи ні, тому що він не музикант?». Він просто бачить загальну картинку, бачить рух. Це мене підкуповувало завжди. Якщо шукати хорового режисера, то я думаю, що на сьогоднішній день кращого, ніж Вовкун, ми не знайдемо. А потім, дозволити собі зробити одну постановку, а пізніше поміняти режисера, поміняти постановку рідко хто може.

С. В.: Скажіть, будь-ласка, у Вас були якісь труднощі в роботі з Вовкуном, із композитором? Як хор реагував на якісь ідеї? Чи їм все подобалось, чи навпаки щось не подобалось?

М. Г.: Такі моменти постійно присутні. Без них не обійдешся. В це число треба ще й додати одну людину – аранжувальника ударних Черненка. Він до сих пір мені каже: «там – не так, а оце – так». Тільки-от написав мені писульку, що треба бонги зняти взагалі із першого номеру. Я їх настільки прибрав, притишив, що вони майже вже не читаються, дають тільки шорох.

Звичайно, коли іде процес постановки, то треба врахувати одну річ. Є хормейстер, для якого, звичайно, головне це спів. Є композитор, для якого найголовніша його музика. Є режисер, для якого важлива картинка і є аранжувальник-ударник, який хоче, щоб це все визвучувалося. Ясно, що під час сценічної постановки не може бути такого виконання, як наприклад, на станках в статичному варіанті. Тут є свої плюси, є свої мінуси в цілому. І звичайно, при цьому всьому є втрата інших позицій. З Анею нам прийшлося домовлятися постійно і завжди. З Вовкуном... він надзвичайно харизматична людина. І якщо він приймає якісь рішення, то я йому вірю. Але разом з тим, коли він вимагає якісь там такі спірні моменти, я йому говорю: «ти знаєш, буде так, або так». Він знає і цінить мене як спеціаліста, бо шукає якісь інші варіанти. З Жорою Черненко – це складніше. Він казав: «Знаєш, Миколо, це все одно, коли ти би взяв репетицію із моїми ударниками з «Ars nova» і почав з ними співати і робити репетиції, а потім я тебе б запитав, як тобі і наскільки це подобається». Я кажу: «Ну правильно, якщо б вони співали у супроводі ударних – це нормально, і це би прикрасило б тільки твою «Ars nova» в тому числі». А він відповідає: «А у нас подібне щось є». А я: «Окрім останнього номера – де практично тільки ударні інструменти». Це була наша перша така практична робота, в якій я задіяв практично увесь колектив. І вона вистрелила і має свій шлях. Про Вовкуна. Я хотів ставити цей номер після москаля.

С. В. : Інструментальний?

М. Г.: Він сказав: «Ти розумієш, піде спад. Там настільки яскравий вихід. Ми його побудуємо сценічно, що в тебе буде проблема: воно вистрелить, а пізніше... Це підходить тільки під одне». Ну ясно, що «Слава Україні!» було б знято, ми б просто дограли і фінал. Сам фінал у Ані написаний яскраво і сильно. Ми навіть у збірку не будемо включати цей номер ударних для того, щоб не ускладнювати виконавцям. Далеко не усі хори можуть зіграти (дай Бог, щоб вони могли зіграти те, що там написано). На крайній випадок, якщо вони не зможуть, запросять запрошених інструменталістів, котрих традиційно облаштують на сцені справа і зліва, які будуть стояти статично, або у русі, але не будуть співати. Цікаво, що саме Аня настояла на тому, щоб ораторія таким чином не завершувалася. За драматургією, після того, коли відіграє увесь цей номер, буде звучати тропар «До Богородиці Діви». Як відомо з історії, Богородиця Діва часто спасала козаків, які молились їй. Взагалі для України і для Польщі Матір Божа йде на рівні Ісуса. Рідко в якій країні таке можна зустріти. В основному йде домінація Ісуса Христа. Аня знайшла старовинні тексти приблизно XV–XVI століття (які відповідають часу створенню історичних пісень), що в кінці будуть дуже тихо звучати. З цього приводу вона мені казала наступне: «Тексти дійсно цікаві. В них йдеться про те, що ми підем в боротьбу». Я їй відповідав: «послухай, уже всі децибели, вся сила звучання, вся кульмінація вже була. Зараз це може бути спів дуже тихий і дуже спокійний, який треба розвивати напівпошепки»... Ще вона казала, що «їй не вистачало одного, щоб ця ораторія закінчилась співом». Можна зрозуміти, логіка є. Я би хотів цей тропар у фіналі у Львові заспівати. Він простенький. Можна напам'ять заспівати. Буде як молитва.

С. В.: Ну, напам'ять, у принципі, увесь цикл співається.

М. Г.: Ну у Львові ні, у Львові – пасхальна програма, як і той концерт, що ми будемо давати в Києві...

С. В.: Мається на увазі цей «Богородичний» разом із духовною?

М. Г.: Так. Я думаю, що цей твір можна буде під'єднувати під фінал будь якої програми, якщо вдасться.

С. В.: Це як «Боже, великий єдиний» чи «Многая літа»?

М. Г.: Так. «Боже, великий єдиний» для України навіть кращий тому, що псалом мають можливість підхопити. До речі, що стосується закордону, то вони ж не знають цих номерів. Тоді у закордонній версії міг би бути і інший номер.

С. В.: Скажіть, будь-ласка, яке Ваше враження від самої ораторії? Що вона значить для Вас, для хору і взагалі для України?

М. Г.: Почнемо з останнього. Справа в тому, що подібна тематика не піднімалась в Україні з моменту створення цих пісень і не могла підніматись по причині того, що ми завжди були у складі якоїсь імперії – Російської,

Московської, царської і так далі, не має значення. Але у будь-якій імперії виникає питання звеличення своїх героїв, що є, одночасно, представленням своєї незалежності. По-перше, важливий жанр хорової музики. Історичні пісні у вигляді балад і дум декламувалися виключно бандуристами під супровід. Елементи мелодій, звичайно, були. Характер, так би мовити, масового хорового співу також був. Можливо за виключеннями окремих номерів ораторії, таких, як: «Гей ну хлопці до зброї!», яка стала піснею української повстанської армії середини минулого століття, і трошки змінена «Ой на горі та жінці жнуть». В цілому, історичні пісні, виконувались у сольному варіанті читцем або співаком, а представлення їх у хоровому вигляді такої цілісної форми, для мене особисто, знаменує появу нового історичного жанру, який до сих пір ніколи не був вжитий. Тепер про Аню (Ганну Гаврилець. – С. В.). Аня – модерний Леонтович. На мою думку, вона розвинула основні традиції, закладені століттям назад Миколою Леонтовичем, святого відношення до фольклору. Вона вийшла в цій роботі за межі обробки. Створила багатогранну оркестрову, симфонічну партитуру для хору а капела. Звичайно, я б не зміг пропустити цей твір, навіть якщо він був написаний для іншого колективу, або з іншою ідеєю. Все одно б ми його заспівали. На мою думку – це яскрава подія для культури України і не тільки України. Я маю надію, що твір буде вивчатись і іншими народами, тому що зроблена ця партитура талановито: може сприйнятися і звичайними людьми, і професіоналами.

С. В.: А для Вас що значить цей твір?

М. Г.: Все те, що я сказав, це, насамперед, для мене має значення. Інакше я б за це не брався. Будь-яка крупна циклічна форма повинна мати місце в культурній ієрархії хоча б Європи. Якщо вона тільки носить (ми це називаємо таким жахливим некультурним словом) містечковий, але в принципі можна ширше сказати, виключно національний масштаб, як, наприклад, музика Лисенка, то форма не має і не буде мати виходу на Європу. А якщо циклічна форма, як у Лятошинського (композитора, який на жаль мало відомий за кордоном), то це – світовий клас. І в мене немає ніяких сумнівів, що він (Лятошинський. – С. В.) ще в нас зазвучить його симфонічна музика поряд із програмами Шостаковича, Прокоф'єва, Гріга (його сучасників). Хорова музика має менше шансів тому, що це переважно мініатюри. Він не дійшов до циклу по тій простій причині, що він зарано помер. Якби він прожив до наших незалежних часів, я не сумніваюся, що появились б і Літургія, і Всенічна. Адже ця людина всеїдна, блискучий композитор. Для Ані, я ще раз хочу сказати, що вона ознаменувала новий план, нову ступінь, новий напрямок. Я абсолютно впевнений, що пройде десяток чи 15, 20, 30 років, по її слідах підуть майбутні композитори або студенти-композитори, які вже вчаться в консерваторії.

С. В.: Під час розмови з Вами у мене виникло ще одне питання. Ви згадали про партію бандури в партитурі. Її партія була Вами прописана, чи вона була прописана автором?

М. Г.: Ідея була моя. Але я попросив Аню (Гаврилець. – С. В.), щоб вона подумала, в яких частинах мала бути партія бандури. Пізніше її відредагувала Наталія Голуб¹ як бандуристка. Переписала точніше октави, подвоєння, і так далі. Отож в партитурі партія бандури є «бандуристичною», тобто спеціальною. Так само партії ударних, котрі були виписані, адаптовані і відкориговані нами.

С. В.: Дякую Вам за цікаву розмову!

М. Г.: Нема за що!

Сергій Ваврищук

¹ Наталія Голуб є випускницею кафедри бандури Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Нині співає в Муніципальному академічному камерному хорі «Київ» в партії сопрано.

Додаток Б.

Афіша творчого мистецького проєкту

Міністерство культури та інформаційної політики України
Національна музична академія України ім. П.І. Чайковського
кафедра хорового диригування

"ХОРОВИЙ ТЕАТР БЕЗ МЕЖ"

Творчий мистецький проєкт на здобуття освітньо-творчого ступеня
"доктора мистецтва"

17 серпня 2022 р.
КОПЕНГАГЕН
MARIENDALS KIRKE



У ПРОГРАМІ:

1. Остап Нижанківський -
"Човен хитається"
2. Олександр Бондаренко -
"Порізала Пальчик"
3. Павло Гончаренко -
"Ставок заснув"
4. Віктор Грицишин
"Фраїру - Фраїру"
5. Мирослав Скорик -
"Симфонічні танці" (іспанський,
східний та карпатський)
6. Мирослав Скорик -
"Намалюй мені ніч"
7. Ігор Шамо -
"Києве мій"



ВИКОНУЄ МУНІЦИПАЛЬНИЙ КАМЕРНИЙ ХОР "КИЇВ"

Художній керівник - народний артист України, лауреат Національної премії України імені Тараса Шевченка,
професор МИКОЛА ГОБДИЧ

ДИРИГУЄ ТВОРЧИЙ АСПІРАНТ СЕРГІЙ ВАВРИЩУК

Керівники проєкту - народна артистка України, професор ШИЛОВА І.В.,
кандидатка мистецтвознавства, доцент ДЕРЕВ'ЯНЧЕНКО О.О.

Додаток В.

Список публікацій здобувача за темою

Статті, у яких опубліковано основні наукові результати роботи

1. Ваврищук С. П. «Віють вітри» Ганни Гаврилець у театралізованій інтерпретації камерного хору «Київ» // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: наук. журн. Київ, 2021. Вип. 3-4 (52-53). С. 50–65. DOI: [https://doi.org/10.31318/2414-052X.3-4\(52-53\).2021.251795](https://doi.org/10.31318/2414-052X.3-4(52-53).2021.251795)

2. Ваврищук С. П. Хорова театралізація творів інструментальної генези (на прикладі проекту «Симфонічні танці Мирослава Скорика» камерного хору «Київ») // Актуальні записки гуманітарних наук : зб. наук. праць / Ін-т муз. мистецтва Дрогобицького держ. пед. ун-ту ім. Івана Франка. Дрогобич : Гельватика, 2022. Вип. 51. С. 102–109. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/51-15>

Наукові праці апробаційного характеру

1. Ваврищук С. П. Історична ораторія «Віють вітри» Ганни Гаврилець: особливості опрацювання народно-пісенних джерел // Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях : тези Четвертої міжнародної науково-практичної конференції (Київ, 5–7 листопада 2020 року). Київ, 2020. С. 27–32.

2. Ваврищук С. П. Хоровий театралізований проєкт «Мирослав Скорик. Симфонічні танці»: історія створення // Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях : матеріали П'ятої міжнародної науково-практичної конференції (Київ, 4–6 листопада 2021 року). Київ, 2021. С. 43–47.

Додаток Г.

Інформація про апробацію результатів дослідження

Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту обговорено на засіданнях кафедри хорового диригування. Матеріали дослідження викладено в доповідях на міжнародній та всеукраїнській науково-практичних конференціях. Презентовано творчий мистецький проєкт на здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва:

1. Ваврищук С. П. Історична ораторія «Віють вітри» Ганни Гаврилець: особливості опрацювання народно-пісенних джерел: доповідь. *Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях*. Програма Четвертої міжнародної науково-практичної конференції / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського (5–7 листопада 2020 року). Київ, 2020.

2. Ваврищук С. П. Риси хорової театралізації у виконавстві історичної ораторії «Віють вітри» Ганни Гаврилець: доповідь. *Fresh science*. Програма XVI міжнародної науково-практичної конференції / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського (25–26 березня 2021 року). Київ, 2021.

3. Ваврищук С. П. Хоровий театралізований проєкт «Мирослав Скорик. Симфонічні танці»: історія створення: доповідь. *Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях*. Програма П'ятої міжнародної науково-практичної конференції / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського (4–6 листопада 2021 року). Київ, 2021.

4. Ваврищук С. П. Риси театралізації у виконанні хорових перекладень оркестрових творів Мирослава Скорика камерним хором «Київ»: доповідь. *Дні науки: українська музична культура в історичному часі та світовому інформаційно-ціннісному просторі*. Програма XXV молодіжної науково-творчої онлайн-конференції / Одеська нац. муз. акад. ім. А. В. Нежданової (26–27 травня 2022 року). Одеса, 2022.

5. Ваврищук С. П. Концерт творчого аспіранта (02 червня 2021 року). Київ, Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського, Малий зал ім. О. С. Тимошенка. За участі Муніципального академічного камерного хору «Київ» (художній керівник – Микола Гобдич), програма: Мирослав Скорик. Симфонічні танці (для хору, солістів та ударних): 1. Іспанський танець; 2. Східний танець; 3. Карпатський танець. Київ, 2021.

6. Ваврищук С. П. Творчий мистецький проєкт "Хоровий театр без меж" на здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва (17 серпня 2022 року). Копенгаген, Mariendals kirke. За участі Муніципального академічного камерного хору "Київ" (художній керівник — Микола Гобдич). Виконано твори українських композиторів Мирослава Скорика, Ігоря Шамо, Олександра Бондаренка, Остапа Нижанківського, Віктора Грицишина.