

УДК 781.6:783.087.68:78.071.1(477)Скорик
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/51-15>

Сергій ВАВРИЩУК,
orcid.org/0000-0002-8875-1444
творчий аспірант кафедри хорового диригування
Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського
(Київ, Україна) *sergmarvel@gmail.com*

ХОРОВА ТЕАТРАЛІЗАЦІЯ ТВОРІВ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ ГЕНЕЗИ (НА ПРИКЛАДІ ПРОЄКТУ «СИМФОНІЧНІ ТАНЦІ МИРОСЛАВА СКОРИКА» КАМЕРНОГО ХОРУ «КИЇВ»)

Мета роботи – виявити риси хорової театралізації «Симфонічних танців» М. Скорика у виконанні Муниципального академічного камерного хору «Київ». Методологія дослідження побудована на комплексному підході, який включає жанрово-стильовий, структурно-семантичний, інтонаційний, хорознавчий методи аналізу. Наукову новизну визначає висвітлення особливостей театралізації хорових перекладень оркестрових творів як перспективної тенденції сучасного українського хорового театру. Вперше об'єктом дослідження постає оригінальна виконавська інтерпретація симфонічних творів М. Скорика камерним хором «Київ». Обраний твір розглянуто як феномен «хорового театру» - потужного напрямку сучасного хорового мистецтва, основу якого становить сценічне трактування хору як головного учасника дії та багатofункціональність учасників вокально-сценічного дійства. Виявлення експресивно-мовних прийомів та семантичних виразних можливостей утворення такого типу видовищного театраль-но-хорового синтезу проявляє шляхи новітнього трактування хорового жанру в сучасному академічному виконавстві.

Результати. Аналіз театралізованого виконання проєкту «Симфонічні танці Мирослава Скорика» камерним хором «Київ» виявляє композиційні і драматургічні риси, які створюють цілісність сюїтно-циклічної форми: застосування принципів хорового театру в усіх трьох контрастних частинах; наявність різноманітних інтонаційних арок у циклі та єдиної драматургічної лінії розгортання образів: дует з хором («Іспанський танець») – камерний дует («Східний танець») – фінальна хорова сцена («Карпатський танець»); виявлення серединної функції «Східного танцю», який контрастує з крайніми частинами завдяки введенню сопілки та інших ударних інструментів та відсутності хорових ритмічних аранжувань; зростання драматургічної ролі солістів в усіх частинах; тяжіння до динамізації й кресцендування у формотворенні кожної танцювально-жанрової частини. Проєкт «Симфонічні танці» є новою яскравою вокально-сценічною інтерпретацією оркестрових композицій М. Скорика. Він демонструє розширення вокально-технічних й художньо-образних ресурсів хорового виконавства через відтворення у вокальних партіях інструментальних інтонацій, що зберігають специфіку змісту музичного «оригіналу», демонструють відчуття його жанрової природи та витончене й високохудожнє розуміння нових можливостей для презентації відомих творів, що їх надає хоровий театр.

Ключові слова: хорова театралізація, хоровий театр, музика Мирослава Скорика, творча діяльність Миколи Гобдича, камерний хор «Київ», проєкт «Симфонічні танці Мирослава Скорика».

Serhii VAVRYSHCHUK,
orcid.org/0000-0002-8875-1444
Creative Postgraduate Student at the Department of Choral Conducting
Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music
(Kyiv, Ukraine) *sergmarvel@gmail.com*

CHORAL THEATRICALIZATION OF WORKS OF INSTRUMENTAL GENESIS (ON THE EXAMPLE OF THE PROJECT «SYMPHONIC DANCES OF MYROSLAV SKORYK» OF THE CHAMBER CHOIR «KYIV»)

The purpose of the work is to identify the features of choral theatrical performance of "Symphonic Dances" by M. Skoryk performed by the Municipal Academic Chamber Choir "Kyiv".

The research methodology is based on an integrated approach, which includes genre-style, structural-semantic, intonation, choral methods of analysis. The scientific novelty is determined by the coverage of the peculiarities of theatricalization choral translation of orchestra works as a promising trend of modern Ukrainian choral theater. For the first time, the object of research is the original performance interpretation of M. Skoryk's symphonic works by the chamber choir "Kyiv". The selected work was first considered as a phenomenon of "choral theater" - a powerful direction of modern choral art, which is based on the stage interpretation of the choir as the main participant in the action and the multifunctionality of the participants of vocal and stage action. Identification of expressive-linguistic techniques and

semantic expressive possibilities of formation of this type of spectacular theatrical-choral synthesis shows the ways of the latest interpretation of the choral genre in modern academic performance.

Conclusion. Analysis of the theatrical performance of the project "Symphonic Dances of Myroslav Skoryk" by the chamber choir "Kyiv" reveals compositional and dramatic features that create the integrity of the a suite-cyclical form: the application of the principles of choral theater in all three contrasting parts; the presence of various intonation arches in the cycle and a single dramatic line of image development: duet with choir ("Spanish Dance") - chamber duet ("Eastern Dance") - final choral scene ("Carpathian Dance"); identification of the middle function of "Oriental Dance", which contrasts with the extreme parts due to the introduction of pipes and other percussion instruments and the lack of choral rhythmic arrangements; the growing dramatic role of soloists in all parts; the tendency to dynamize and crescendo in the formation of each dance and genre part. The project "Symphonic Dances" is a new bright vocal-stage interpretation of M. Skoryk's orchestral compositions. He demonstrates the expansion of vocal-technical and artistic-figurative resources of choral performance through the reproduction in vocal parts of instrumental intonations that preserve the specifics of the content of the musical "original", demonstrate a sense of its genre nature and a refined and highly artistic understanding of new opportunities for the presentation of famous works provided by choral theater.

Key words: choral theatricalization, choral theater, music by Myroslav Skoryk, creative activity of Mykola Hobdych, chamber choir "Kyiv", project "Symphonic Dances of Myroslav Skoryk".

Актуальність теми дослідження. Пошуки нових форм утворення дієвої комунікаційної ситуації активно відбуваються у сфері хорового виконавства останньої чверті ХХ – першої чверті ХХІ ст. Серед магістральних напрямків зміни традиційних виконавських моделей для утворення нових типів спілкування «виконавець»-«слухач» чільне місце займають принципи театралізації хорового твору. Прийоми театралізації залучають у свої виступи такі провідні хорові колективи України як Національна заслужена академічна капела «Думка», Національний заслужений академічний народний хор ім. Г. Верьовки, Муніципальний академічний камерний хор «Київ», Муніципальний академічний камерний хор «Хрещатик», Муніципальна академічна хорова капела «Орея» та інші.

Для найменування цього потужного мистецького напрямку, що виявляється в академічному хоровому мистецтві останніх десятиліть, затверджується поняття «хоровий театр» (Киреева, Кириленко, Кошкарева, Мостова, Овчинникова та ін.). Власне визначення «хоровий театр» вказує на синтетичну природу мистецького феномену, що утворений традиціями хорового співу (і професійного, і народного) та прийомами його театралізації. Головною драматургічною одиницею в хоровому театрі виступає *камерний хор*, який виконує нові функції у формуванні ефектного видовища, що його якостями виступають «наявність яскравих вокальних тембрів, вміння учасників співати у хорі, ансамблі та соло; артистизм, сценічна пластичність та рухливість» (Овчинникова, 2009: 15).

Особливого значення у хоровому театрі набуває нове ставлення до створення простору звучання. Природньо, що затверджуються нові вимоги до творців цього простору – до самих хористів, які стають «хоровими артистами», які мають демонструвати «здатність до перевтілення, пластич-

ність, свободу пересування по сцені» (Овчинникова, 2006: 176). Все це є можливим тільки за умови індивідуального виявлення кожним виконавцем артистичних рис, що є вкрай непростим завданням, адже професійне вокальне інтонування забирає значну частку зусиль, уваги та психо-емоційного контролю. В умовах розширення виконавських повноважень категорії часу, простору та руху постають нероздільно пов'язаними у нових типах комунікаційних моделей, що їх утворює «хоровий театр». Тож, 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)» (Мостова, 2003: 10).

Нові якості хорових партитур вимагають значного розширення принципів їх виконавської реалізації. 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» (Кошкарева, 2007: 25-26). При цьому важливим джерелом оновлень, як вказує дослідниця, стають різні види *міжжанрового синтезу* (через єднання ораторіальних, оперних та симфонічних жанрових принципів).

Вплив симфонічних жанрів значно збагачує звукові й фактурні параметри хорових творів і виявляється через барвисті звукові ефекти, поєднання різних типів звуків та манер звуковидобування (крик, шепіт, свист, глісандо)¹, що виходять за межі традиційного вокального інтонування, контрастні

¹ Останнє не в останню чергу пов'язане зі зміною естетико-стильових орієнтирів у музиці ХХ століття.

зіставлення на різних рівнях музичної композиції (регістрів, динамічних нюансів, штрихів тощо).

Одним із яскравих прикладів розширення виразових можливостей хору через звернення до перекладення інструментальних творів є творчий проєкт «Симфонічні танці М. Скорика», здійснений Муніципальним камерним хором «Київ», прем'єра якого відбулася на фестивалі «Київ Музик Фест-2021» у Національній філармонії України (автор ідеї та диригент-постановник Микола Гобдич, режисер Сергій Архипчук, хореограф Євген Чернов).

Попри значну увагу дослідників до творчості М. Скорика, особливостей виконання його музики в сучасному мистецькому просторі, названий проєкт камерного хору «Київ» поки залишається поза фокусом музикознавчих інтенцій, не зважаючи на великий успіх та визнання твору публікою. Тож, **мета роботи – виявити риси хорової театралізації «Симфонічних танців» М. Скорика у виконанні** Муніципального академічного камерного хору «Київ». **Методологія дослідження побудована на комплексному підході, який включає жанрово-стильовий, структурно-семантичний, інтонаційний, хорознавчий методи аналізу. Наукову новизну визначає** висвітлення особливостей театралізації хорових перекладень оркестрових творів як перспективної тенденції сучасного українського хорового театру. Вперше об'єктом дослідження постає оригінальна виконавська інтерпретація симфонічних творів М. Скорика камерним хором «Київ». Обраний твір розглянуто як феномен «хорового театру» - потужного напрямку сучасного хорового мистецтва, основу якого становить сценічне трактування хору як головного учасника дії та багатофункціональність учасників вокально-сценічного дійства. Виявлення експресивно-мовних прийомів та семантичних виразних можливостей утворення такого типу видовищного театраль-хорового синтезу проявляє шляхи новітнього трактування хорового жанру в сучасному академічному виконавстві.

Виклад основного матеріалу. Проєкт «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 (Гусарчук, 2012: 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: Гусарчук, 2012: 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» складається з трьох частин: «Іспанський танець» (із сюїти з музики до драми «Камінний господар» Лесі Українки), «Східний танець» (інструментальний 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 кожну 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 скомпонованого 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: танцювальної 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).

Таблиця 1.

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

Розділ	Вступ	А		А ₁	
		а	б (а ₁)	а	с (а 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, домінантовий лад (термін І. Способіна) від е, 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. Скорика 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 (Темпо І). Структура цього розділу трансформується в тричастинну (а – б (а₁) – а), що підсилює значення першої теми танцю (а).

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. Бізе² 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.

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 різних) 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

²Через партію головної героїні опери.

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 неспинний 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»³ – контрастна середина циклу «Симфонічні танці». В оригіналі М. Скорик вибудовує композицію як тричастинну форму з невеликою серединою, що вносить доповнюючий контраст до основної теми (табл. 2).

Таблиця 2

«Повільний танець» М. Скорика.

Схема структури.

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 кресцендуюча. Реприза динамізована (від a₃), а оркестрові дублювання і міксти привносять емоційне напруження. Кода (в опері цей номер йде attacca) побудована як відхід, ніби 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 тональність⁴. Разом з тим він (у співпраці з Г. Черненком) додає до хору певну кількість ударних інструментів (в тому числі най), на яких грають чоловіки-хористи⁵, а також сопілку як сольну партію. З хорових голосів М. Гобдич виокремлює партію сопрано соло.

³ Нагадаємо, що в оригіналі це № 15 «Повільний танець» з фіналу першої дії опери «Мойсей» М. Скорика.

⁴ Зазначимо, що увесь матеріал оригіналу транспонований на малу терцію вниз.

⁵ Те, що грають саме хористи, а не залучаються виконавці на ударних інструментах, є принципово важливим для концепції формування хорового театру.

В аспекті драматургії циклу – це ще один *dialog*, 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 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 середину⁶.

Логічним стає продовження цієї лінії у репрізі. 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 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.

⁶ Але введення нових складів у хорових партіях «фіксує» середину форми.

Режисерське рішення другої частини триптиха демонструє тонке проникнення в образний світ хорових творів. На початку частини на авансцені біля правої куліси на колінах стоїть сопілка, 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.

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 дійство⁷, 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 обрамленням⁸. 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.

⁷ Усі їх рухи повністю підкреслюють музичну форму танцю.

⁸ 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 закінчення.

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 (кодї) 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 переміщуються 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.

Висновки. Поява «Симфонічних танців» на концертній естраді є оригінальним виявленням тенденції до театралізації хорових перекладень оркестрових творів у сучасному українському виконавському мистецтві.

Яскравий творчий проект камерного хору «Київ» «Симфонічні танці М. Скорика» проявляє

складні процеси втілення матеріалу оригіналу в новому творі. Нові хорові перекладення оркестрового матеріалу актуалізують наступні художні завдання: 1) пошук засобів художньо виправдано передати контрастне звучання інструментів оркестру у хоровій фактурі, що спонукає до нового відчуття контрасту хорових партій, а також регістру голосів; 2) нове розуміння і втілення хорових *divisi* і *solo* внаслідок прагнення передати динамізацію (ущільнення) фактури при варійованих повторях (в оркестровому оригіналі) у хоровому викладі; 3) 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 риси композиційно-драматургічної цілісності циклу:

- темповий контраст частин «швидко – повільно – швидко», що є типовим і атрибутивним для будь-якого циклу;
- застосування принципів хорового театру в усіх трьох контрастних частинах, що виступає міцним об'єднуючим фактором композиції циклу;
- єдина драматургічна лінія розгортання образів: дуєт з хором («Іспанський танець») – камерний дуєт («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 заключення 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;

У даному випадку український хоровий репертуар збагачується яскравими хоровими перекладеннями оркестрових композицій М. Скорика, які значно розширюють виразні можливості хорового звучання через вирішення проблеми відтворення у вокальних партіях інструментальних інтонацій.

Як зазначає Н. Кіреєва, загалом, «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» (Киреева, 2010: 22). Тож, 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 (Мостова, 2003: 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.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Гусарчук Т. Творча діяльність Миколи Гобдича в аспекті особистісної детермінації. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2012. Вип. № 38 : Пам'яті Пясковського. С. 222–249.
2. Киреева Н. Хорова театралізація: комунікативні аспекти : автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. Саратов, 2010. 25 с.
3. Кириленко Я. Сценічна репрезентативність як атрибут концертно-хорового жанру: на шляху до створення хорового театру. Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури : збірник наукових праць. Національна Академія керівних кадрів культури і мистецтв, Міністерство культури України. Київ : Міленіум. 2014. Вип. 33. С. 111-119.
4. Кияновська Л. О. Мирослав Скорик: людина і митець : монографія / ред. В. Сивохіп. Львів : Вид-во журналу «Ї», 2008. 592 с.
5. Кошкарева Н. В. Хорова композиція в сучасній отечественній музиці : автореф. дисс. на соискание уч. степени канд. искусствоведения : 17.00.02. М., 2007. 34 с.
6. Мостова Ю. В. Театралізація хорових творів як метод художньої інтерпретації : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : 17.00.01. Харків, 2003. 20 с.
7. Овчинникова Т. Хоровий театр в сучасній отечественній музичальній культурі : автореф. дисс. на соиск. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02. Муз. искусство. Ростов-на-Дону, 2009. 29 с.
8. Овчинникова Т. Хоровий театр як явлення отечественній музичальній культурі. Южно-Российский музикальный альманах. 2006. №1. С. 171-179.

REFERENCES

1. Husarchuk, T. Tvorchia diialnist Mykoly Hobdycha v aspekti osobystisnoi determinatsii [Creativity activity of Mykoly Hobdych in the aspect of special determination]. Scientific Bulletin of the National Musical Academy of Ukraine named after P.I. Tchaikovsky. Vip. 38: In memory of Pyaskovsky. Kyiv, 2012, P. 222–249. [in Ukrainian].
2. Kireeva, N. Horovaya teatralizatsiya: kommunikativnye aspekty [Choral theatricalization: communicative aspects]: author. diss. ... cand. art history. Saratov, 2010. 25 p. [In Russian].
3. Kirilenko, Ya. Stsenichna reprezentativnist yak atrybut kontsertno-khorovoho zhanru: na shliakhu do stvorennia khorovoho teatru [Scenic representation as an attribute of the concert-choir genre: on the way to the creation of the choral theater] Actual problems of history, theory and practice of artistic culture: a collection of scientific practices. National Academy of Core Personnel of Culture and Mystics, Ministry of Culture, Ministry of Culture Kyiv: Milenium. 2014. VIP. 33. P. 111-119. [in Ukrainian].
4. Kiyanovska, L. Myroslav Skoryk: liudyna i mytets [Myroslav Skoryk: man and artist] : monograph / ed. B. Sivohip. Lviv : Publishing House of the magazine "I", 2008. 592 p. [in Ukrainian].
5. Koshkareva, N. Horovaya kompozitsiya v sovremennoy otechestvennoy muzyike [Choral composition in modern Russian music]: author. diss. for an apprenticeship degree cand. art criticism: 17.00.02. M., 2007. 34 p. [In Russian].
6. Mostova, Yu. Teatralizatsiia khorovykh tvoriv yak metod khudozhnoi interpretatsii [Theatricalization of choral works as a method of artistic interpretation]: author. dis. for the sake of science. cand. arts: 17.00.01. Kharkiv, 2003. 20 p. [in Ukrainian].
7. Ovchinnikova, T. Horovoy teatr v sovremennoy otechestvennoy muzyikalnoy kulture [Choral theater in modern national musical culture]: author. diss. for the competition ... cand. art history: special. 17.00.02. Muses. art. Rostov-on-Don, 2009. 29 p. [In Russian].
8. Ovchinnikova, T. Horovoy teatr kak yavlenie otechestvennoy muzyikalnoy kulturyi [Choral theater as a phenomenon of national musical culture] South Russian musical almanac. 2006. No. 1. P. 171-179. [In Russian].