

УДК 782.1:78.071.1(477)

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/103-18>

Олександр ВІЛА-БОЦМАН,

orcid.org/0000-0002-5186-893X

доктор філософії,

доцент кафедри хорового диригування

Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

(Одеса, Україна) *avilabotsman@gmail.com*

ХОРОВЕ ВТІЛЕННЯ ОПЕРИ «МОЙСЕЙ» МИРОСЛАВА СКОРИКА: ІНВАРІАНТНІ ТА ВАРІАТИВНІ ПАРАМЕТРИ ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

У статті досліджено співвідношення інваріантних і варіативних параметрів хорового втілення опери Мирослава Скорика «Мойсей» та окреслено межі власне хормейстерської інтерпретації в колективному постановочному процесі. Матеріалом є клівр опери, дослідження її хорової драматургії та документовані характеристики львівської і київської сценічних версій. Аналіз здійснено у два етапи: спочатку визначено параметри, безпосередньо зафіксовані нотним і словесним текстами та драматургічною функцією епізоду; далі встановлено параметри, які потребують виконавської або постановочної конкретизації. Запропоновано чотирирівневу модель: жорстко детерміновані, обмежено варіативні, високо варіативні та постановочно варіативні параметри. Її застосовано до конкретних хорових номерів і комплексів: хорів заколотників № 9 та № 11 «За каміння! Най загине!», сцени поклоніння Золотому Тільцю, а також послідовності другої дії від хору-коментаря № 20 «Се Мойсей на молитві стоїть» до номерів № 26–28, послідовність яких завершується дієвим фінальним імпульсом «До походу! До зброї!». Показано, що драматургічна функція, словесний текст, звуковисотна і метроритмічна організація становлять авторський інваріант, тоді як темпова конкретизація, артикуляція, фразування, тембровий профіль, внутрішня диференціація хорової маси та міра ансамблевої автономії утворюють простір виконавського вибору. Просторові, пластичні та мізансценічні рішення визначено як постановочно варіативні: вони належать передусім режисерів і балетмейстерів, тоді як хормейстер відповідає за їх вокально-ансамблеву реалізованість. На матеріалі сцени Золотого Тільця виявлено, що різні постановочні моделі того самого авторського тексту зумовлюють різні хормейстерські технології координації голосу, руху та ансамблю. Уточнено, що хормейстерська інтерпретація виникає не як відхилення від партитури, а як професійний вибір у межах тих параметрів, які авторський текст залишає відкритими для виконавської конкретизації.

Ключові слова: Мирослав Скорик, «Мойсей», хор, хормейстер, виконавська інтерпретація, інваріант, варіативність.

Oleksandr VILA-BOTSMAN,

orcid.org/0000-0002-5186-893X

PhD, Associate Professor at the Department of Choral Conducting

The Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

(Odesa, Ukraine) *avilabotsman@gmail.com*

CHORAL REALISATION OF MYROSLAV SKORYK'S OPERA MOSES: INVARIANT AND VARIABLE PARAMETERS OF PERFORMANCE INTERPRETATION

The article examines the relationship between invariant and variable parameters in the choral realisation of Myroslav Skoryk's opera *Moses* and defines the boundaries of specifically choirmaster interpretation within the collective production process. The material comprises the vocal score, studies of the opera's choral dramaturgy, and documented accounts of the Lviv and Kyiv stage versions. The analysis proceeds in two stages: first, parameters directly fixed by the notated and verbal texts and by the dramaturgical function of an episode are identified; second, parameters requiring performance or production concretisation are determined. A four-level model is proposed: strictly determined, limited-variable, highly variable, and production-dependent parameters. It is applied to specific choral numbers and complexes, including the rebels' choruses Nos. 9 and 11, "For the stones! Let him perish!", the Golden Calf scene, and the sequence in Act II from the commenting chorus No. 20, "See, Moses stands in prayer", to Nos. 26–28, a sequence culminating in the action-oriented final chorus "To the march! To arms!". The study shows that dramaturgical function, verbal text, pitch organisation, and metrorhythm form the authorial invariant, whereas tempo concretisation, articulation, phrasing, timbral profile, internal differentiation of the choral mass, and degree of ensemble autonomy create a space for performance choice. Spatial, plastic, and mise-en-scène solutions are treated as production-dependent variables: they belong primarily to the director and choreographer, while the choirmaster is responsible for their vocal and ensemble feasibility. The Golden Calf scene demonstrates that different production models of the same authorial text require different choirmaster strategies for

coordinating voice, movement, breathing, and ensemble. The study therefore clarifies that choirmaster interpretation does not emerge through deviation from the score but through professional choice within parameters that the authorial text leaves open to performance concretisation.

Key words: *Myroslav Skoryk, Moses, chorus, choirmaster, performance interpretation, invariant, variability.*

Постановка проблеми. Проблема виконавської інтерпретації належить до фундаментальних питань музичного мистецтва, оскільки твір набуває повноцінного художнього буття не лише як зафіксований автором текст, а як конкретна виконавська подія. У музичному театрі це співвідношення ускладнюється одночасною реалізацією партитури в акустичному, драматургічному, просторовому, пластичному та візуальному вимірах. Відтак питання меж авторської детермінованості й виконавської свободи не може бути зведене до темпу, агогіки чи динаміки: воно охоплює сам спосіб перетворення музичного тексту на сценічну дію.

Особливо показовим у цьому аспекті є театральний хор. Він не тільки відтворює нотний текст, а й уособлює спільноту, вступає в конфлікт, змінює позицію, реагує на солістів і бере участь у просторово-пластичній організації вистави. У «Мойсеї» хор має настільки значну драматургічну вагу, що дослідники пов'язують твір з ознаками опери-ораторії; І. Куриляк простежує зміну його функцій від коментуючих і символічних до безпосередньо дієвих (Куриляк, 2023: 163–164).

Саме тому опера Мирослава Скорика є продуктивним матеріалом для розмежування інваріанта і варіанта. Колективний образ народу не становить нейтрального тла: у першій дії через хор розгортається конфлікт між прибічниками пророка та заколотниками, а в другій – шлях від спокуси й розгубленості до прозріння та відновлення колективної волі (Куриляк, 2023: 164). Філософсько-трагедійний вимір цього руху підтримується монотематичною єдністю твору та системою образно-символічних зв'язків (Дерев'янченко, 2022: 160–176).

Сценічна історія опери додатково робить питання варіативності емпірично спостережуваним. Прем'єра відбулася 23 червня 2001 року у Львівській опері під орудою самого Мирослава Скорика; постановочна команда включала режисера Збігнева Хшановського, хормейстера Богдана Герявенка, хореографа Сергія Наєнка та сценографів Тадея й Михайла Риндзаків (Львівська національна опера, 2020). Київська версія 2006 року реалізовувалася іншою постановочною групою, а сучасні дослідження фіксують відмінності у роботі з хором, мізансценою та хореографічним компонентом (Шевельова, 2023: 129–132; Касьянова, Кочерга, 2023: 120–121).

Актуальність статті, отже, полягає у визначенні не абстрактної «свободи інтерпретатора», а конкретних меж: що в хоровому втіленні «Мойсея» задається авторським текстом і драматургічною функцією, що допускає безпосередній хормейстерський вибір, а що належить до колективного постановочного рішення і потребує від хормейстера передусім вокально-ансамблевої адаптації.

Аналіз досліджень. Оперу «Мойсей» осмислено в українському музикознавстві з естетичних, культурологічних, жанрово-драматургічних та інтонаційно-тематичних позицій. Л. Кияновська розглядає твір у контексті авторської естетики й національної культури (Кияновська, 2001: 14–15; 2002: 55–60; 2008), О. Берегова – у контексті сучасного українського культуротворення (Берегова, 2006: 135–144), В. Степурко – як наратив класико-романтичного ідеалу (Степурко, 2021: 262–266), О. Дерев'янченко – як філософсько-трагедійну й монотематично організовану концепцію (Дерев'янченко, 2022: 160–176).

Найближчими до проблематики статті є праці про хорову драматургію. Н. Белік-Золотарьова визначає логіку дії та протидії й диференціює функції конкретних хорових номерів; зокрема, хор заколотників № 11 «За каміння! Най загине!» та фінальний № 28 «До походу! До зброї!» трактуються як дієві, тоді як № 20 «Се Мойсей на молитві стоїть» – як коментуючий і водночас один із етапів духовної еволюції народу (Белік-Золотарьова, 2013: 71). І. Куриляк систематизує ці функції в ширшій траєкторії обох дій і підкреслює провідну роль хорового сегмента (Куриляк, 2023: 163–164).

Виконавсько-постановочну варіативність безпосередньо документують дослідження 2023 року. О. Шевельова зіставляє львівську та київську версії й фіксує різні підходи до рольової диференціації хору: від переважно статичної ораторіальності до поділу колективу на протилежні табори та зміни його емоційного забарвлення у другій дії (Шевельова, 2023: 131–132). О. Касьянова й А. Кочерга на матеріалі сцени поклоніння Золотому Тільцю демонструють відмінність мізансценічної логіки двох постановок (Касьянова, Кочерга, 2023: 120–121).

Важливим теоретико-практичним контекстом є дослідження оперного хормейстерства. О. Летичевська на матеріалі творчості Л. Венедиктова показує, що хормейстерське рішення в театрі формується в

постійному співвідношенні звукової якості, драматургії та візуального образу вистави (Летичевська, 2018). Це принципово для нашої теми, оскільки дозволяє не ототожнювати хормейстерську інтерпретацію з усією постановочною концепцією, а розглядати її як окрему професійну зону всередині колективного авторства спектаклю.

Отже, у проаналізованих працях докладно висвітлено естетику, драматургію, функції хору та окремі постановочні рішення «Мойсея», однак не виявлено спеціальної моделі, яка б послідовно розмежовувала параметри хорового втілення за ступенем авторської детермінованості та за суб'єктом професійного рішення. Саме таке розмежування становить дослідницьку нішу статті.

Мета статті – визначити інваріантні та варіативні параметри хорового втілення опери Мирослава Скорика «Мойсей» і встановити межі власне хормейстерської інтерпретації в системі колективного сценічного виконання. Матеріалом дослідження є клівр опери (Скорик, 2006: 12–237), праці про її хорову драматургію та документовані описи львівської і київської постановок. Основні аналітичні кейси – хори заколотників № 9 і № 11, сцена поклоніння Золотому Тільцю та послідовність номерів № 20, 26–28 другої дії.

Виклад основного матеріалу. Методологічно аналіз здійснюється у два етапи. Спочатку встановлюються параметри, безпосередньо закріплені партитурою: словесний і звуковисотний тексти, метроритм, фактура, склад, послідовність подій та драматургічна функція епізоду. Далі визначаються параметри, які потребують конкретизації в репетиційно-сценічному процесі. Критерієм розподілу є міра прямої нотної фіксації: якщо параметр однозначно заданий текстом, він належить до інваріанта; якщо партитура задає лише напрям або межі – до виконавської варіативності; якщо параметр виникає передусім із режисерської, хореографічної чи сценографічної концепції – до постановочної варіативності.

У цьому сенсі інваріант не є «еталонним виконанням». Це сукупність властивостей, принципова зміна яких порушує композиційну або драматургічну ідентичність епізоду. Варіативність, навпаки, є не довільним відступом від тексту, а необхідною конкретизацією того, що нотація не може зафіксувати вичерпно: реальної швидкості, міри агогіки, характеру атаки, тембрової щільності, співвідношення мовленнєвого й кантиленного начала, внутрішньої поведінки хорової маси.

Параметри пропонується розподілити на чотири рівні. До жорстко детермінованих належать нотний і словесний тексти, структурна функ-

ція номера та основні драматургічні відношення. Обмежено варіативними є темп, агогіка, фразування, артикуляція й реальні динамічні пропорції. Високо варіативними – тембровий профіль, міра мовленнєвості, баланс, щільність і ступінь внутрішньої диференціації ансамблю. Постановочно варіативними є мізансцена, просторові траєкторії, пластика, погляд і взаємодія з балетом. Остання група не належить до одноосібної компетенції хормейстера: його завданням є узгодити задане постановочне рішення з диханням, вокальною координацією та ансамблевою точністю.

Таким чином, запропонована модель містить два взаємопов'язані виміри: ступінь відкритості параметра для інтерпретації та розподіл професійної відповідальності. Це дозволяє уникнути підміни понять, коли будь-який сценічний рух хору автоматично називається «хормейстерським рішенням», і водночас не зменшує ролі хормейстера у перетворенні постановочного задуму на вокальноздійсненну форму. Три аналітичні сфери – авторський інваріант, виконавська та постановочна варіативність – конкретизуються у моделі чотирма ступенями детермінованості параметра: жорстко детермінованим, обмежено варіативним, високо варіативним і постановочно варіативним.

Народ як драматургічний інваріант. У «Мойсеї» хор персоніфікує народ, але ця персоніфікація має процесуальний характер. Перша дія вибудовує конфлікт від образу нового дому через загострення протистояння до проміжної перемоги заколотників і сцени Золотого Тільця; друга веде від «незримих» хорів-спокус до прозріння, осуду Датана й Авірона та активного заклику до походу (Куриляк, 2023: 164). Отже, інваріантом є не конкретний тембр «народу», а сама послідовність його драматургічних функцій.

Це розмежування має практичний наслідок. Якщо хорові епізоди різних функцій реалізувати одним і тим самим звуковим і поведінковим профілем, авторська драматургічна траєкторія формально збережеться, але її сценічна переконливість ослабне. Тому саме зміна функції номера створює межі, всередині яких хормейстер добирає іншу атаку, фразування, темброву щільність, ступінь ансамблевої монолітності та спосіб взаємодії з диригентом.

Конфліктні сцени: між монолітом і внутрішньо неоднорідною масою. Конфліктний комплекс першої дії можна конкретизувати через два номери. Хор заколотників № 9 виконує функцію осміяння, тоді як № 11 «За каміння! Най загине!» набуває безпосередньо дієвої функції (Белік-Золо-

тарьова, 2013: 71; Куриляк, 2023: 164). Ця відмінність є частиною драматургічного інваріанта: авторський текст визначає, що в одному випадку колектив дискредитує опонента, а в іншому переходить до дії. Водночас партитура не задає єдиної акустичної міри сарказму чи агресивності.

Саме тут виникає обмежено й високо варіативна зона. У № 9 хормейстер може посилити мовленнєву природу коротких реплік, чіткість приголосних і локальну реактивність груп, не руйнуючи ансамблю. У № 11 той самий принцип потребує іншої спрямованості: більшої імпульсності атаки, чіткішого ритмічного ядра та колективної адресності. Йдеться не про «додавання агресії» поза текстом, а про різні способи реалізації двох уже зафіксованих драматургічних функцій (Скорик, 2006: 12–237; Белік-Золотарьова, 2013: 68).

Внутрішня неоднорідність колективу також повинна бути функціонально мотивованою. У конфлікті між прибічниками Мойсея та заколотниками хор може бути музично точним, але сценічно поділеним на локальні групи з різною швидкістю реакції й напрямком уваги. Шевельова відзначає, що в київській постановці саме диференціація рольових завдань дозволяла хору то діяти як єдине ціле, то розпадатися на протилежні табори (Шевельова, 2023: 131). Таке розділення є передусім режисерським, тоді як хормейстер забезпечує збереження спільної ритмічної й інтонаційної опори за умов сценічної багатовекторності.

Отже, конфліктний кейс показує дві межі інтерпретації. Перша задається драматургічною функцією номера і не може бути довільно змінена; друга проходить між постановочною диференціацією маси та її вокально-ансамблевим здійсненням. Власне хормейстерським тут є вибір артикуляційної, тембрової та ансамблевої моделі, здатної зробити заданий конфлікт чутним без втрати музичної організованості.

Поклоніння Золотому Тільцю: варіативність вокально-пластичного синтезу. Сцена поклоніння Золотому Тільцю є найбільш наочним кейсом постановочної варіативності, оскільки її драматургічна функція й музичне ядро зберігаються, а спосіб взаємодії хору, балету та простору змінюється. О. Касьянова й А. Кочерга, зіставляючи львівську та київську версії, фіксують різну логіку входження балетного компонента та різний ступінь акцентування конфлікту між двома ідейними таборами (Касьянова, Кочерга, 2023: 120–121).

У львівській версії танцювальна дія логічно виростає зі складу хористів-супротивників Мойсея: балет, одягнений подібно до хору, поступово

відокремлюється від нього і переводить ритуал в оргіастичну площину. У київській версії мізансценічний зв'язок балету з табором супротивників менш виразний, натомість дослідники відзначають пластично-мімічну реакцію різних груп хору та більшу психологізацію персонажів (Касьянова, Кочерга, 2023: 120–121). Отже, варіантом тут є не авторський сенс сцени, а механізм його сценічної конкретизації.

Ці відмінності принципово важливо не приписувати одноосібно хормейстерові. Вихід балету з хорової маси, траєкторії переміщень і ступінь оголення належать до режисерсько-хореографічної концепції. Хормейстерська зона починається там, де це рішення повинно стати вокально здійсненим: необхідно визначити моменти безпечного дихання, стабілізувати ритмічну опору в русі, узгодити положення корпусу з атакою звука та вирішити, які елементи пластики можна виконувати без втрати ансамблевої якості.

Тому технологія репетиції залежить від постановочної моделі. Якщо пластична дія «виростає» з хору, базову моторику доцільно вводити до завершення вокального шліфування: спочатку поєднати ритм із кроком, перенесенням ваги, поворотом чи груповою перебудовою, а далі накласти текст і повний вокальний режим. У моделі, де хор переважно реагує на окремий балетний компонент, акцент зміщується на синхронізацію сценічної реакції, напрямку уваги та стабільності звучання.

Тембровий профіль при цьому залишається власне виконавською змінною. Ступінь відкритості артикуляції, співвідношення кантиленного й мовленнєвого начал, щільність звука та характер приголосних можуть посилювати ритуальну збудженість або, навпаки, зберігати більш ораторіальну дистанцію. Проте ці рішення мають бути похідними від конкретної постановочної функції, а не самодостатньою «ефектністю» хорового звучання.

Сцена Золотого Тільця, таким чином, найвиразніше демонструє розподіл відповідальності: режисер і балетмейстер визначають просторово-пластичний варіант, диригент – загальну музичну часовість, а хормейстер перетворює ці умови на стабільну вокально-ансамблеву систему. Саме в точці їх взаємодії виникає конкретне сценічне втілення авторського інваріанта.

Фінальна трансформація народу: від реактивності до колективної волі. Фінальний комплекс другої дії дозволяє перевірити модель не на гіпотетичній зміні «настрою», а на послідовності конкретних хорових функцій. № 20 «Се Мойсей на молитві стоїть» виконує коментуючу функцію;

№ 26 «Де він? Його нема!» та № 27 «Де Авірон? Де Датан? Знайти і привести!» позначають етапи духовної еволюції й переходу до дії; № 28 «До походу! До зброї!» є дієвим фінальним імпульсом (Белік-Золотарьова, 2013: 71; Куриляк, 2023: 164). Саме ця функціональна послідовність становить інваріант.

Хормейстерська варіативність полягає в тому, яким способом ця послідовність набуває акустичної форми. Коментуючий № 20 потребує іншої міри фронтальності, фразувальної пластики та внутрішньої напруги, ніж № 28, де словесна формула заклику сама переводить хор у дієву функцію. Тому збільшення гучності у фіналі є лише одним із можливих наслідків; важливішими стають визначеність атаки, спрямованість приголосних, ритмічний імпульс і відчуття єдиного вектора фрази (Скорик, 2006: 12–237).

Документоване сценічне порівняння підтверджує, що така трансформація може бути конкретизована по-різному. У київській версії Шевельова відзначає поступову зміну опозиційного забарвлення хору на тепле, співчуваюче й трепетне у другій дії, а також диференціацію рольових завдань і виразність нюансування, фразування та динамічних контрастів (Шевельова, 2023: 131). Це вже не припущення про можливий результат, а зафіксований приклад того, як той самий драматургічний інваріант отримує конкретний виконавсько-постановочний профіль.

Фінальний заклик також актуалізує проблему ансамблевої автономії. Щоб хор на сцені сприймався суб'єктом рішення, а не групою виконавців, які лише очікують кожного диригентського імпульсу, частина координації має спиратися на внутрішню пульсацію, пам'ять форми та заздалегідь сформовані ансамблеві зв'язки. Це не зменшує ролі диригента; воно визначає власне хормейстерську підготовку до умов, у яких сценічна адресність іноді обмежує постійний прямий візуальний контакт із пультом.

Порівняльна модель простору хормейстерської варіативності. Запропонована модель показує, що ступінь варіативності зростає не зі зменшенням поваги до авторського тексту, а зі зменшенням можливості самого нотного письма вичерпно зафіксувати параметр. Тому тембр, артикуляційна міра, внутрішня диференціація та ансамблева автономія потребують активнішого хормейстерського вибору, тоді як простір і пластика – передусім узгодження з постановочною концепцією.

Професійну роль театрального хормейстера доцільно визначати через два типи відповідаль-

ності. До прямої належать вокальна атака, дикція, фразування, тембровий баланс, ансамбль, дихальна організація та підготовка автономності колективу. До співвідповідальності належать просторово-пластичні й комунікативні параметри: їх художню модель задають режисер і балетмейстер, але саме хормейстер встановлює межі вокальної здійсненності та адаптує ансамбль до руху, дистанції й сценічної адресності.

Таким чином, «простір хормейстерської інтерпретації» не слід ототожнювати з усім видимим результатом роботи хору на сцені. Він охоплює сукупність прямих звукових рішень і професійних адаптацій, завдяки яким авторський та постановочний рівні перетворюються на керовану вокально-сценічну дію.

Висновки. Проведений аналіз дозволяє розмежувати в хоровому втіленні «Мойсея» три взаємопов'язані сфери: авторський інваріант, виконавську варіативність і постановочну варіативність. У межах цих сфер конкретні параметри співвідносяться з чотирма ступенями детермінованості – жорсткою, обмеженою, високою та постановочною варіативністю. До інваріанта належать словесний і нотний тексти, метроритмічна й фактурна організація, послідовність драматургічних подій та функція конкретного хорового номера. Саме зміна функцій – від осміяння і конфліктної дії в № 9 і № 11 до коментаря, прозріння та фінальної дії в № 20, 26–28 – формує стійку траєкторію колективного персонажа.

Власне хормейстерська варіативність зосереджується у параметрах, які партитура задає не вичерпно: реальній артикуляційній мірі, фразуванні, тембровому профілі, балансі, динамічних пропорціях, внутрішній диференціації ансамблю та ступені його автономії. Ці рішення не змінюють драматургічної функції номера, а конкретизують спосіб її акустичного здійснення.

Просторові, мізансценічні та пластичні параметри потребують іншого визначення. Вони є постановочно варіативними й не можуть розглядатися як одноосібне авторство хормейстера. Зіставлення документованих характеристик львівської та київської версій сцени Золотого Тільця показало, що різні режисерсько-хореографічні моделі одного авторського епізоду створюють різні умови для вокальної координації; хормейстерська функція полягає тут у забезпеченні дихальної, ритмічної та ансамблевої здійсненності заданої сценічної дії.

Отже, хормейстерська інтерпретація виникає не внаслідок відхилення від авторського тексту, а через професійний вибір у межах параметрів, залишених партитурою відкритими для конкре-

тизації, та через адаптацію колективу до постановочних умов. Чотирирівнева модель дозволяє не лише визначити ступінь виконавської свободи, а й точніше встановити суб'єкта рішення для кожного параметра.

Перспектива подальших досліджень полягає у застосуванні моделі до кількох повністю доку-

ментованих виконань одного твору з доступними партитурою, відеозаписом і відомостями про постановочний процес. Це дасть змогу відокремити ситуативні рішення від стійких інтерпретаційних переваг конкретного хормейстера і лише на ширшому репертуарному матеріалі переходити до висновків про індивідуальний виконавський стиль.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Берегова О. М. Опера М. Скорика «Мойсей» у контексті сучасного українського культуротворення. Мистецтвознавчі записки. 2006. Вип. 9. С. 135–144.
2. Белік-Золотарьова Н. А. Дія та протидія в хоровій драматургії опери М. Скорика «Мойсей». Таврійські студії. Мистецтвознавство. 2013. № 4. С. 65–71. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/tsm_2013_4_12 (дата звернення: 16.08.2026).
3. Дерев'янченко О. О. Філософсько-трагедійна складова художньої концепції опери «Мойсей» Мирослава Скорика. Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2022. Вип. 133. С. 160–176. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2022.133.257336>.
4. Дерев'янченко О. О., Овчинникова Г. А. Опера «Мойсей» М. Скорика в контексті національних та західноєвропейських традицій. Музичне мистецтво. 2012. Вип. 12. С. 164–174.
5. Касьянова О., Кочерга А. Концепт вирішення танцю Золотого Тільця в опері Мирослава Скорика «Мойсей». Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2023. № 3 (60). С. 112–123. DOI: [https://doi.org/10.31318/2414-052X.3\(60\).2023.296803](https://doi.org/10.31318/2414-052X.3(60).2023.296803).
6. Кияновська Л. «Мойсей» на порозі нового століття. Музика. 2001. № 6 (329). С. 14–15.
7. Кияновська Л. Опера «Мойсей» Мирослава Скорика – тексти, контексти, підтексти (естетико-критичне есе). Просценіум. 2002. № 1. С. 55–60.
8. Кияновська Л. О. Мирослав Скорик: людина і митець : монографія. Львів : Вид-во журналу «І», 2008. 592 с.
9. Куриляк І. Драматургічні версифікації хорового сегмента в опері «Мойсей» Мирослава Скорика. Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. 2023. Вип. 44. С. 161–166. DOI: <https://doi.org/10.35619/ucrm.vi44.618>.
10. Летичевська О. М. Хорове виконавство в оперній виставі: творчість Л. М. Венедиктова : монографія. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2018. 230 с.
11. Скорик М. М. Мойсей : опера на дві дії, п'ять картин із прологом та епілогом : клавір / лібрето Б. Стельмаха і М. Скорика за однойменною поемою І. Франка. Київ : Музична Україна, 2006. 237, [2] с. (Бібліотека Шевченківського комітету).
12. Станішевський Ю. О. Національна опера України 2001–2011. Київ : Музична Україна, 2012. 304 с.
13. Степурко В. І. Опера Мирослава Скорика «Мойсей» за поемою Івана Франка як наратив класико-романтичного ідеалу. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2021. № 2. С. 262–266. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2021.240078>.
14. Шевельова О. Режисерська інтерпретація біблійної тематики в опері Мирослава Скорика «Мойсей». Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2023. № 3 (60). С. 124–136. DOI: [https://doi.org/10.31318/2414-052X.3\(60\).2023.296806](https://doi.org/10.31318/2414-052X.3(60).2023.296806).
15. Львівська національна опера. Пам'яті Мирослава Скорика: три прем'єри творів композитора на сцені Львівської Національної Опери. 5 червня 2020. URL: <https://opera.lviv.ua/pam-yati-myroslava-skoryka-try-prem-yery-tvoriv-kompozytora-na-stseni-lvivskoyi-natsionalnoyi-opery/> (дата звернення: 16.08.2026).

REFERENCES

1. Berehova O. M. (2006) Opera M. Skoryka «Moisei» u konteksti suchasnoho ukrainskoho kulturotvorennia. [M. Skoryk's opera Moses in the context of contemporary Ukrainian cultural creation] Mystetstvoznavchi zapysky, 9. 135–144. [in Ukrainian].
2. Bielik-Zolotarova N. A. (2013) Diia ta protydiia v khorovii dramaturhii opery M. Skoryka «Moisei». [Action and counteraction in the choral dramaturgy of M. Skoryk's opera Moses] Tavriiski studii. Mystetstvoznavstvo, 4. 65–71. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/tsm_2013_4_12 (accessed: 16.08.2026). [in Ukrainian].
3. Derevianchenko O. O. (2022) Filosofsko-trahediina skladova khudozhnoi kontseptsii opery «Moisei» Myroslava Skoryka. [Philosophical and tragic component of the artistic concept of Myroslav Skoryk's opera Moses] Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho, 133. 160–176. <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2022.133.257336>. [in Ukrainian].
4. Derevianchenko O. O., Ovchynnykova H. A. (2012) Opera «Moisei» M. Skoryka v konteksti natsionalnykh ta zakhidnoevropeyskykh tradytsii. [M. Skoryk's opera Moses in the context of national and Western European traditions] Muzychne mystetstvo, 12. 164–174. [in Ukrainian].
5. Kasianova O., Kocherha A. (2023) Kontsept vyrishennia tantsiu Zolotoho Tiltisia v operi Myroslava Skoryka «Moisei». [The concept of staging the Golden Calf dance in Myroslav Skoryk's opera Moses] Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho, 3 (60). 112–123. [https://doi.org/10.31318/2414-052X.3\(60\).2023.296803](https://doi.org/10.31318/2414-052X.3(60).2023.296803). [in Ukrainian].

6. Kyianovska L. (2001) «Moisei» na porozi novoho stolittia. [Moses on the threshold of a new century] *Muzyka*, 6 (329). 14–15. [in Ukrainian].
7. Kyianovska L. (2002) Opera «Moisei» Myroslava Skoryka – teksty, konteksty, pidteksty (estetiko-krytychne ese). [Myroslav Skoryk's opera Moses: texts, contexts and subtexts (an aesthetic-critical essay)] *Prostsenium*, 1. 55–60. [in Ukrainian].
8. Kyianovska L. O. (2008) Myroslav Skoryk: liudyna i mytets. [Myroslav Skoryk: the man and the artist] Lviv: Vydavnytstvo zhurnalu «Yi». 592 p. [in Ukrainian].
9. Kuryliak I. (2023) Dramaturhichni versyfikatsii khorovoho sehmenta v operi «Moisei» Myroslava Skoryka. [Dramaturgical versifications of the choral segment in Myroslav Skoryk's opera Moses] *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku*, 44. 161–166. <https://doi.org/10.35619/ucpm.vi44.618>. [in Ukrainian].
10. Letychevska O. M. (2018) Khorove vykonavstvo v opernii vystavi: tvorchist L. M. Venedyktova. [Choral performance in an opera production: the work of L. M. Venediktov] Kyiv: M. T. Rytsky Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology of the NAS of Ukraine. 230 p. [in Ukrainian].
11. Skoryk M. M. (2006) Moisei: opera na dvi dii, piat kartyn iz prolohom ta epilohom: klavir. [Moses: opera in two acts, five scenes with prologue and epilogue: vocal score] / libretto by B. Stelmakh and M. Skoryk after the poem by I. Franko. Kyiv: Muzychna Ukraina. 237, [2] p. [in Ukrainian].
12. Stanishevskyi Yu. O. (2012) Natsionalna opera Ukrainy 2001–2011. [National Opera of Ukraine, 2001–2011] Kyiv: Muzychna Ukraina. 304 p. [in Ukrainian].
13. Stepurko V. I. (2021) Opera Myroslava Skoryka «Moisei» za poemoiu Ivana Franka yak naratyv klasyko-romantichnoho idealu. [Myroslav Skoryk's opera Moses based on Ivan Franko's poem as a narrative of the classical-romantic ideal] *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv*, 2. 262–266. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2021.240078>. [in Ukrainian].
14. Shevelova O. (2023) Rezhyserska interpretatsiia bibliinoi tematyky v operi Myroslava Skoryka «Moisei». [Directorial interpretation of biblical themes in Myroslav Skoryk's opera Moses] *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 3 (60). 124–136. [https://doi.org/10.31318/2414-052X.3\(60\).2023.296806](https://doi.org/10.31318/2414-052X.3(60).2023.296806). [in Ukrainian].
15. Lvivska natsionalna opera. (2020, June 5) Pamiati Myroslava Skoryka: try premiery tvoriv kompozytora na stseni Lvivskoi Natsionalnoi Opery. [In memory of Myroslav Skoryk: three premieres of the composer's works on the stage of the Lviv National Opera]. URL: <https://opera.lviv.ua/pam-yati-myroslava-skoryka-try-prem-yery-tvoriv-kompozytora-na-stseni-lvivskoyi-natsionalnoyi-opery/> (accessed: 16.08.2026). [in Ukrainian].

Дата першого надходження статті до видання: 31.08.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 25.09.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 16.10.2026

Стаття поширюється на умовах
ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

