Міністерство культури та інформаційної політики України
Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка
Факультет музикознавства, композиції, вокалу та диригування
Кафедра академічного співу

Дипломна робота на здобуття освітньо-кваліфікаційного рівня **«Магістр»**
На тему:

Розвиток та становлення жанру сучасної української опери (на прикладі І. Карабиця, М. Скорика та О. Козаренка)

Виконавець: студент 2 курсу
денної форми навчання
профілізації «Академічний спів»
спеціальності 025 «Музичне мистецтво»
ступеня вищої освіти «Магістр»

Крета Назарій Валерійович

Науковий керівник:
Лісогорська Антоніна Альбертівна,
кандидат мистецтвознавства,
старший викладач кафедри Академічного співу
Рецензент:
Шуміліна Ольга Анатоліївна,
доктор мистецтвознавства,
професор кафедри Теорії музики

Львів - 2022

ЗМІСТ

Вступ.....3

<u>РОЗДІЛ 1</u>.ОГЛЯД РОЗВИТКУ ТА СТАНОВЛЕННЯ СУЧАСНОЇ ОПЕРИ В УКРАЇНІ.....8

<u>РОЗДІЛ 2</u>.СУЧАСНІ УКРАЇНСЬКІ КОМПОЗИТОРИ, КОТРІ ЗВЕРТАЮТЬСЯ ДО ОПЕРНОГО ЖАНРУ.....19

2. 1. М. Скорик. Опера «Мойсей».....…….....…..…….....20

2. 2. І. Карабиць. Опера-ораторія-балет «Київські фрески».....25

2. 3. О. Козаренко. Опера «Орестея»…….....….....29

Висновки……..……..…….....36

Список використаних джерел.....…….....38

Додатки.....41

ВСТУП

Можна було б сказати, що кожний новонароджуваний стиль проходить через стадію карантину. На прикладі становлення Романтизму можемо прослідкувати це. Пригадаймо битву навколо «Ернані» та інші сутички, пов'язані з появою Романтизму. Але, без сумніву, непопулярність нового мистецтва - іншого гатунку. Необхідно розрізняти те, що ще не стало популярним, і те, що завжди було непопулярним. Новий стиль потребує деякого часу, щоб завоювати широку популярність; він не популярний, проте не «анти-популярний».

Прорив романтизму, на який часто посилаються, як соціологічне явище прямо протилежний сучасній ситуації у мистецтві. Романтизм дуже швидко завоював глядача, для якого старе класичне мистецтво завжди було чужим, тому новому мистецтву, навпаки, будуть завжди протистояти. Воно непопулярне за суттю, більше того, воно антипопулярне. Будь-який його витвір автоматично справляє досить цікавий соціологічний вплив на публіку. Він ділить її на дві групи: одну, дуже маленьку, складає невелика кількість прихильників; іншу, велику,- ворожа більшість. Отже, витвір мистецтва виступає як соціальний агент, утворюючи дві антагоністичні групи глядачів.

Це стосується нової музики й нового театру. Те, що кожна історична епоха постає як певне компактне ціле у найрізноманітніших своїх проявах, видається справді дивним і загадковим. Те саме натхнення, той самий біологічний ритм пульсують у різних видах мистецтва. Саме про те не відаючи, молодий музикант прагне звуками реалізувати ті ж естетичні цінності, що і його колеги-сучасники - маляр, поет, драматург. І така ідентичність художнього змісту мусила неминуче призвести до ідентичних соціологічних наслідків. І справді, непопулярність сучасної музики збігається з непопулярністю всіх інших муз. Все молоде мистецтво непопулярне не випадково й епізодично, а цілком закономірно.

Кожний витвір мистецтва викликає дуже різноманітні розбіжні думки: комусь він подобається, комусь - ні; комусь - менше, комусь - більше. Але ця розбіжність несуттєва, оскільки не є принциповою. Тільки випадкова прихильність нашої вдачі визначає, на чий бік ми станемо. Але якщо йдеться про нове мистецтво,

розмежування відбувається на рівні значно глибшому, ніж індивідуальний смак. Справа не в тому, що більшості не подобається молоде мистецтво, а меншості - подобається. На нашу думку, характерною рисою нового мистецтва «з соціологічної точки зору» є те, що воно розмежовує публіку: тих, хто його розуміє, і тих, хто не розуміє. Це означає, що одна група наділена органом розуміння, наявність якого заперечується в іншої,- тобто перед нами два різновиди людської натури. Нове мистецтво, вочевидь, призначене не для всіх - воно звернене до особливо обдарованої меншості. Звідси те роздратування, яке воно викликає у більшості глядачів. Коли твір мистецтва людині не подобається, але є зрозумілим, вона відчуває свою вищість щодо нього і не має підстав обурюватись. Але коли неприязнь, яку викликає художній твір, є результатом нездатності його зрозуміти, то людина відчуває себе приниженою, і це невиразне відчуття неповноцінності повинно бути компенсоване обуренням як самозахистом. Серцевину творів мистецтва, яким віддавало перевагу XIX століття, становить жива реальність, саме вона є суттю естетичної форми. З живою реальністю має справу мистецтво, воно естетизує це «людське ядро», наділяючи його красою й гідністю. Для більшості людей це найбільш природний і єдино можливий спосіб організації мистецького твору. Мистецтво - це відбиток життя, природа,яку споглядають через чийсь темперамент,змалювання саме людського і т. д. Але справа у тому, що наші молоді митці з неменшою переконаністю дотримуються протилежної точки зору. Чому тільки старі повинні мати рацію сьогодні, якщо завтра перемога неминуче буде за молодими?

Актуальність теми дослідження. Специфіка театрального мистецтва зумовлює співтворчість автора, режисера, актора, реципієнта (глядача). *Реципієнт – театр – реципієнт* – це взаємопов'язаний процес, та має взаємний вплив між собою.

Реципієнти – аудиторія театру, її вікові психологічні особливості, соціальний стан, освіченість, культурний розвиток, специфіка художнього сприйняття сценічних творів, естетичні смакові переваги впливають на репертуарну політику театру, визначають певною мірою «обличчя» сучасного театрального мистецтва, виокремлюючи пріоритетні жанри, зокрема мюзикл і оперу. Вагомий вплив цих

жанрів на аудиторію, ядром якої є сучасна молодь, потребує більш детального дослідження. Сприйняття вистави відбувається за законами спілкування. Тому театр об'єднує людей, сприяє взаєморозумінню, дарує радість пізнання прекрасного. Сценічна мова, особливо музичної вистави або музично-драматичної, емоційно і естетично багатша, ніж звичайна мова. Серед різноманітних функцій, які виконує театр і, зокрема мюзикл і опера як музично-драматичні жанри, такі, як: суспільно-перетворююча і компенсаторська (мистецтво як діяльність і розрада); пізнавально-евристична (мистецтво як знання і просвітництво); інформаційно-комунікативна (мистецтво як повідомлення і спілкування); виховна (мистецтво як катарсис, формування цілісної особистості); навіювальна (мистецтво як сугестія, вплив на підсвідомість); гедоністична (мистецтво як насолода). Одна з найважливіших – естетична функція, яка забезпечує соціалізацію особистості, формує її соціально-творчу активність. Театр допомагає особистості, особливо молоді, адаптуватися у соціумі, він вчить мистецтву спілкування, сприяє позбавленню різних комплексів, невпевненості, акомунікабельності і розкриттю здібностей, креативності, розкутості, вмінню правильно розмовляти – культурі мовлення.

Театр «естетизує» особистість – розвиває художній смак, викликає естетичний інтерес, формує естетичні потреби, – він стає поштовхом до саморозвитку, самоосвіти, бо потребує знань світової і вітчизняної культури, історії театру і кіно, музичного та образотворчого мистецтва, драматургії і літератури в цілому, вміння аналізувати, розмірковувати, самостійно робити висновки.

На щастя, згадана цілісність духу в історичну епоху (про яку вище йшла мова) дозволяє цілком виразно побачити в новому мистецтві наших днів основні симптоми й сигнали до переоцінки моралі. Більшість людей не сприймають і не розуміють цього. Ми ж спробуємо зробити навпаки: видобути з сучасного оперного мистецтва його основний принцип, і тоді побачимо, чому і в якому саме значенні воно непопулярне.

Мета роботи – проаналізувати тенденції сучасної української опери, спираючись на аналіз трьох опер: М. Скорик - опера «Мойсей», І. Карабиць - опера-ораторія-балет «Київські фрески» та О. Козаренко - опера «Орестея».

У дослідженні було поставлено такі завдання:

- дослідити коло українських композиторів, які творили і творять у театрально-оперному жанрі;
- розглянути оперу М. Скорика «Мойсей» в контексті творчості композитора;
- розглянути оперу-ораторію-балетІ. Карабиця «Київські фрески» в контексті творчості композитора;
- розглянути оперу О. Козаренка «Орестея»в контексті творчості композитора;
- вивчити особливості театрально-оперного жанру сучасної української оперної композиторської школи;
- визначити інтерпретаційні та постановочні особливості у вказаних операх.

Об'єктом дослідження є стилістика опер сучасних українських композиторів - М. Скорика, І. Карабиця та О. Козаренка.

Предмет роботи – опери сучасних українських композиторів - «Мойсей» М. Скорика, «Київські фрески» І. Карабиця та «Орестея» О. Козаренка.

Матеріал дослідження – опери «Мойсей» М. Скорика, «Київські фрески» І. Карабиця та «Орестея» О. Козаренка, та їх постановки на різних концертно-театральних сценах

Методи дослідження. Робота ґрунтується на застосуванні наступних методів: теоретично-аналітичного, музикознавчого, системного, індуктивного – для створення цілісної схеми з окремих явищ, історичного – для дотримання хронологічної послідовності під час опису досліджуваних явищ, аналітичний метод.

Джерелознавчою базою дослідження стали праці з історії українського музичного мистецтва, вокального виконавства, аналізу музичних творів (Я. Якубяк, Г.-Г. Пилипенко), музичної критики (М. Черкашина, Л.

Олтаржевська), сценографічні аналізи (С. Триколенко), а також пресові джерела – статті, рецензії (С. Катерноза, Ю. Лотман), інтерв’ю тощо.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що в українській музичній науці практично вперше прослідковується та аналізується історія становлення української опери як жанру, що бурхливо розвивається останнім часом, з опорою на власні дослідження та відкриття (завдяки унікальним інтерв'ю та архівним знахідкам) у багатьох регіонах України.

Практичне значення роботи полягає в можливості подальшого використання її наукових результатів в розробці спеціальної підготовки музичних режисерів, композиторів та вокалістів в ділянці виконавства творів сучасних українських авторів.

Структура роботи. Магістерське дослідження складається зі вступу, двох диференційованих розділів, висновків, списку використаних джерел і додатків. Перший розділ присвячено розвитку та становленню опери в Україні, другий – у трьох підрозділах аналізує оперний доробок композиторів М. Скорика, І. Карабиця та О. Козаренка.

В додатках вміщено світлини композиторів/фото з постановок опер, що аналізуються.

Список використаних джерел містить 33 позиції.

Загальний обсяг роботи – 47 сторінок, з них 35 сторінок – основного тексту.

РОЗДІЛ 1

ОГЛЯД РОЗВИТКУ ТА СТАНОВЛЕННЯ СУЧАСНОЇ ОПЕРИ В УКРАЇНІ

Опера (від італійської – *opera – дія, праця, твір*) – музично-сценічний жанр, що ґрунтується на синтезі музики, слова, дії. Жанр опери за силою впливу на духовне життя суспільства, потужністю й величчю проголошуваних зі сцени ідей посідає одне з найвагоміших місць у мистецтві. В опері сценічна дія органічно поєднується з вокальною та інструментальною музикою, досить часто з балетом та пантомімою, образотворчим мистецтвом (грим, костюми, декорації, світлові ефекти тощо). У сьогоднішніх оперних постановках те, що глядачі опери бачать і чують, підсилюється також світлом та іншими технічними засобами.

Опера виникла наприкінці XVI ст., як спроба вчених-гуманістів, літераторів і музикантів відродити давньогрецьку трагедію. Значних успіхів світова опера досягла у XVIII–XX ст. Так, вершиною розвитку опери у кінці XVIII століття стала творчість В. А. Моцарта, автора 20 опер. І сьогодні його твори „Весілля Фігаро”(1786), „Дон Жуан” (1787),„Чарівна флейта” (1791), лишаються в числі найпопулярніших опер світу. У XIX ст. відбувається чітка диференціація національних оперних шкіл. Становлення і зростання цих шкіл були пов’язані із загальним процесом формування націй, з боротьбою народів за політичну і духовну незалежність.

Одне з провідних місць зберігала за собою італійська оперна школа. Зі сцен українських оперних театрів не сходять опери Дж. Россіні (1792-1868), Дж. Верді (1813-1901), Р. Леонкавалло (1857-1919), Дж. Пуччіні (1858-1924). Популярністю у глядачів користуються твори французьких та німецьких композиторів Ш. Гуно (1818-1893), Ж. Деліба (1836-1891), Ж. Масне (1842-1912), Ж. Бізе (1838-1875), К. М. Вебера (1786-1826), Р. Вагнера (1813-1883). У XIX ст. на світову арену виходить і російська опера.

1863 рік став роком появи першої української опери – „Запорожець за Дунаєм” (1861) С. Гулака-Артемовського (1813-1873),яка і сьогодні прикрашає

оперні сцени світу. Успіхом у глядачів користувалися і користуються й інші українські опери. Зокрема, найбільшу популярність здобули „Тарас Бульба” (1880-1890) і „Різдвяна ніч” (1872) М. Лисенка (1842-1912), „Богдан Хмельницький” (1951) К. Данькевича (1905-1984), „Ярослав Мудрий” (1975) Г. Майбороди (1918-1989), „Украдене щастя” (1958) Ю. Мейтуса (1903-1997), „Лісова пісня” (1955) В. Кирейка (1926-2016) та інші.

За останні роки оперне мистецтво нашої держави досягло значних творчих успіхів, підвищили свій авторитет в Україні та в світі. Але, водночас, його не обминають проблеми, притаманні сьогоденню музичного життя України – фінансові, кадрові, організаційні, творчі тощо. Також, серед найбільших проблем називають як загальне падіння інтересу публіки як до опери, так і в цілому до класичної музики. Тож, актуальним стає питання сучасності оперного мистецтва.

Чи можна вважати оперу сучасною тільки завдяки сучасному сюжетові, чи існують якісь інші критерії? Питання, звичайно, дещо риторичне. А відповідь криється, на думку фахівців, в інтонаційній побудові вокальних партій та оркестрової партитури. Інтонаційна будова сучасних опер не обов’язково має бути точним відтворенням текстової основи класичного твору або тексту спеціально написаного лібрето. Наявність гри смислів, підтексту, різноманітність жанрової основи (документ, проза, вірш, коментар від автора тощо), які знаходять віддзеркалення у вокальних партіях та в оркестровій партитурі, роблять оперний твір спрямованим на сприйняття сучасних слухачів. Подібна смислова багатовимірність може стати основою цікавого жанрово-стильового вирішення майбутньої оперної вистави. Нажаль, створення професійних та художньо вартісних оперних лібрето сьогодні не підкріплюється матеріальними та моральними стимулами. Виникає порочне коло: театри не зацікавлені у появі нових опер, композитори позбавлені можливості реалізувати свої наміри у цьому напрямку, а лібретисти не мають роботи через відсутність замовлень.

Серед найбільш очевидних і успішних „маркетингових ходів” в реалізації оперної вистави, фахівці називають:

1. Престижність відвідування оперних вистав, що свідчить про певний соціальний статус особи: потрапити на прем’єру опери у театр, та ще й на добре дороге місце;

2. Через ціну квитків - відвідування вистав потребує певного фінансового положення, а отже і достатньо високого щабля на соціальній драбині;
3. Розкручування брендів оперних співаків, композиторів чи навіть конкретних опер: навіть дуже відомі співаки не гребують з'являтися в рекламі, а Mozartkugel – цукерки із зображенням Моцарта – стали таким самим ідіоматичним символом Австрії, як імператриця Сісі чи пам'ятник Й. Штраусу;
4. Проведення розмаїтих шоу за участю оперних співаків із залученням фрагментів опер. Тут у великій нагоді стає традиція „оперних ночей", тобто репрезентація на завершення сезону окремих, найбільш популярних номерів із репертуару, який планується поставити наступного сезону, на міських площах, за участю найкращих сил, що збирає десятки тисяч людей. Різновидом попереднього „маркетингового ходу" є акції, де поруч виступають оперні і естрадні співаки та музиканти.
5. Важливу роль відіграє і широке висвітлення оперних вистав у пресі та інших ЗМІ: анонсування прем'єр у цікавій і нерідко дуже інтригуючій формі, умисне зштовхування протилежних думок із приводу наступної вистави, що немовби запрошує кожного зі слухачів прийти і скласти власну думку.
6. Ще один хід пов'язаний з усвідомленням і найширшим використанням терапевтично-релаксаційних властивостей класичної, у тому числі оперної музики, із включенням оперних фрагментів у численні програми відповідних терапевтичних і релаксаційних компакт-дисків.
7. Нарешті, не менш дієвою у привабленні публіки, ніж найвищі художні досягнення, є сучасна, нерідко скандальна режисура класичних опер, яка викликає вельми змішані почуття і сприймається зовсім неоднозначно, тобто, своєрідна „антиреклама".

Тож, у наш час оперне мистецтво, яке має принципово некомерційний характер, поступово пристосовується до нових економічних умов ринкового господарювання. У процесі реалізації своїх творчих проектів українські митці починають самостійно залучати небюджетні кошти, шукати спонсорів, меценатів, тобто займатися не тільки творчою працею, а й суміжними видами діяльності, зокрема, такими, як менеджмент, маркетинг, промоушн, PR тощо.

Ця тенденція, з якою західні митці зіштовхнулися значно раніше, стала яскравим свідченням впливу ринкових механізмів економіки на сферу культури і мистецтва. Як зазначив композитор М. Скорик: «Україна має чимало цікавих академічних композиторів, котрі пишуть оригінальну, вишукану музику, яка користується успіхом у публіки, і на фестивалях не бракує зацікавленої аудиторії. Інша річ, що сучасним академічним музикантам в Україні важко вийти на ширшу арену, оскільки це вимагає наявність менеджерів і фінансів» [26].

Нові умови функціонування оперного жанру змушують нас звернути увагу на особливості сучасної музичної комунікації, які впливають як на зовнішні умови функціонування оперних творів, так і на їхні внутрішні параметри.

Все ж, на думку фахівців, пристосування українського оперного мистецтво до нових реалій йде сьогодні дещо повільно, тож однією з актуальних проблем оперного мистецтва в Україні залишається відтік за кордон талановитих українських виконавців. „Чи багато з них розуміє, що їх чекає – не знаю. Переваг роботи там майже немає”, – зазначив головний диригент Дніпропетровського державного академічного театру опери та балету В. Гаркуша [15]. „За останні 4–5 років музиканти оперного світу в Україні стали більш оплачувані, тому почали менше задумуватись про виїзд за кордон. Коли їх запрошують на другорядні ролі, то і гроші вони отримують мізерні. Там оперні співаки втрачають і свої унікальні голоси, ніхто не складає для них режим, акцентується увага на кількості виступів, а не на якості. Там залишається багато наших співаків. Хтось з них виїхав з України багато років тому, хтось – зовсім нещодавно. І тут маємо дві такі крайнощі: з одного боку, їх там дуже цінують, бо вони співають душею, передають емоції, з іншого – дуже часто їм вказують на акцент, неправильну вимову під час співу, часто воліють взяти їхнього оперного співака з менш потужним голосом, але чистою мовою. Мало хто з них має можливість диктувати там свої умови. Вони приїжджають на звичайну роботу, де головним є роботодавець”,– додав В. Гаркуша[15].

Водночас, головний режисер Національної опери України А. Солов’яненко не бачить особливої проблеми у бажанні деяких артистів виступати за кордоном, не вважає, що потрібно щось робити для зменшення відтоку голосів. „Бо в будь-

якому разі людині цікаво працювати з різними режисерами, директорами, – висловлює свою думку А. Солов'яненко. – Це не матеріальне питання. Навіть якщо у нас гонорари будуть такі, як у „Метрополітен-опера" чи „Ла Скала", солісти, які представляють інтерес для світу, все одно їздитимуть. І ми пишаємося, що вони співають на найкращих сценах Європи, Америки, і скрізь написано: український тенор, українське сопрано. Робота в інших країнах розширює творчий світогляд співаків, вони стають носіями світової музичної культури. Вважаю, що ми повинні досягти тільки того, щоб вони приїздили в Україну частіше і співали тут із такою самою віддачею, як за кордоном" [28].

У цьому сенсі актуальною стає проблема сучасної самоідентифікації оперного мистецтва та співвідношення у ньому національного і всесвітнього. Як наслідок, ще однією проблемою вітчизняного оперного мистецтва, яка викликає гучні дискусії у пресі, залишається питання мови, якою йде вистава. В усьому світі існує стала традиція виконувати опери мовою оригіналу, якою її створив композитор (опери Дж. Верді виконують італійською, Ж. Бізе – французькою, О. Бородіна – російською, М. Лисенка – українською тощо). Бувають, звичайно, винятки чи особливі випадки, проте багато десятиріч кращі театри світу дотримуються існуючих канонів, оскільки вважається, що виконання мовою автора найбільш відповідає його задуму. Це зручно і для оперних співаків, які, вивчивши, наприклад, італійською мовою партію з опери Дж. Верді, знають, що зможуть отримати контракт із театрами Лондона, Мілана, Буенос-Айреса, Києва й не будуть мати жодних проблем із мовою виконання.

Водночас, в українській пресі вже не один рік триває дискусія про функціонування української мови в музичному мистецтві. Курс оперних театрів на постановку нових творів мовою оригіналу, активно взятий останнім часом, викликає обурення у деяких критиків. Лунають категоричні заяви про те, що з практикою виконання творів світової класики в українському перекладі давно покінчено, а український глядач став жертвою намагань керівництва оперних театрів будь-що заробити гроші на закордонних гастролях „європейською глибинкою".

Тенденція до перекладу оперних лібрето була характерна для першої половини XX ст. Зокрема, Д. Шостакович зазначав: „Оперу треба виконувати тією мовою, якою її слухають. Якщо оперу ставлять у Берліні, то потрібно співати її німецькою, якщо опера ставиться в Лондоні, то треба її співати англійською, а в Парижі треба співати французькою” [19].

Ситуація сильно змінилася після Другої світової війни, коли провідні театри рівня "А"(„Метрополітен опера”, „Ковент-Ґарден”, „Штатсопер”, „Ла Скала” тощо), не маючи постійного складу солістів і запрошуючи для нових постановок інтернаціональний набір зірок, поступово стали впроваджувати практику виконання класичних опер мовами, якими ці твори були написані - в оригінальному лібрето. Також набула поширення концепція згідно з якою єдності музики і слова в опері можна досягнути лишень мовою, якою її написано. Водночас, і надалі існують авторитетні театри, де твори цього жанру принципово виконують лише в перекладі, підкреслюючи музично-драматичну природу даного мистецтва (наприклад, Англійська національна опера в Лондоні).

Деякі оперні театри планети сьогодні дотримуються комбінованої стратегії: за домінування вистав мовою оригіналу частково використовують і переклади. Насамперед для комічних опер, де важливе негайне розуміння кожної репліки, якого не дає переклад на світловому табло, для творів маловиконуваних і для більшості публіки не відомих, а також для вистав, розрахованих на молодіжну аудиторію, яку потрібно лишень залучати до оперного мистецтва. Наприклад, у нью-йоркської „Метрополітен опера” англійською поставлено „Чарівну флейту” В. А. Моцарта – твір із багатьма розмовними діалогами й виразним комічним елементом. Хоча, подібні постановки скоріше виняток із загальної практики.

Що ж стосується України, то наше мистецтво нині активно інтегрується у світовий мистецький простір. Одним з показників такої інтеграції і є тенденція до постановок опер мовою оригіналу. А виконання вимоги деяких журналістів про виконання світових творів в українському перекладі стало б поверненням до практики радянських часів. Тож, не потрібно створювати колосальних проблем для солістів і хору оперного театру, а також намагатися перетворити наш славетний, європейського рівня театр на абсолютно провінційний. Великим

авторитетом у нашій країні та у світі користуються Театри опери та балету України. Ці мистецькі заклади мають велику та славетну творчу історію. І сьогодні вони знаходяться у постійному творчому пошуку. Їх колективи працюють над постановою оперних та балетних творів, що належать до вершини світового мистецтва, широко пропагують кращі досягнення української оперної школи та виконавських традицій.

Діяльність цих театрів особливо важлива й тому, що розвиток опери як жанру класичної музики не можливий без цілого комплексу засобів втілення, що надає оперний театр з армією спеціалістів: режисерів-постановників, оркестру, співаків, сценографів, костюмерів, декораторів тощо. Сьогодні театр – складний механізм, від злагодженої роботи якого залежить успішне втілення музичного матеріалу. Тож, сцена українських оперних театрів є творчим майданчиком сучасної Української опери. А стан та діяльність цих театрів можна вважати своєрідним показником розвитку цього виду мистецтва у нашій державі. Без успішної роботи оперного театру розвиток оперного мистецтва сьогодні неможливий, оскільки жанр опери за силою впливу на духовне життя суспільства, потужністю й величчю проголошуваних зі сцени ідей посідає одне з найвагоміших місць у мистецтві.

За понад чотири століття свого існування цей жанр пережив чимало підйомів і спадів, численні оперні реформи. Наприкінці XX – на початку XXI століття цей жанр в Україні входить у чергову стадію кризи – ситуація, яка багато в чому нагадує злам XIX–XX століть. Але якщо у XIX–XX ст. перед композиторами постали здебільшого питання творчого характеру (наприклад, такі, як проблеми втілення сучасності на оперній сцені, відображення нових ідей та пошук нової образності, стилістики та способів озвучення музичної драми тощо), то серед чинників, які кардинально впливають на кризову ситуацію в музичному театрі вже нового XXI століття, найголовнішу роль відіграють нові соціально-економічні умови та нові особливості музичної комунікації.

Сьогоднішнє музично-театральне мистецтво вже не є ідеологічним рупором влади, яким було за радянських часів; сучасна опера позбулася ідеологічного тиску і пресингу «творчого методу соцреалізму», стала на шлях пошуку

внутрішньої свободи та задоволення художньо-естетичних потреб особистості. Однак періоди соціально-економічної нестабільності, глобальних фінансових криз та наслідки перехідних трансформаційних процесів зумовлюють послаблення позицій театру в українському соціумі, що є небезпечним для подальшого розвитку культурних пріоритетів самого суспільства. Причому це послаблення відбувається не за рахунок зниження інтересу українських композиторів до жанрів музичного театру, домінуючими тут є саме фінансово-економічні чинники. Так, відсутність належного фінансування державних театрів у перші десятиріччя незалежності України потягло за собою різке зменшення кількості нових оперних і балетних постановок, збідніння репертуару оперних і музично-драматичних театрів. До такого висновку спонукають дані порівняльних статистичних досліджень. Зокрема, згідно з фактажем, наведеним музичним критиком і музикознавицею М. Черкашиною-Губаренко: майже 30-річний період з 1959 по 1988 роки ознаменувався появою 80 оперних полотен та понад 20 дитячих опер українських композиторів, дві третини з яких одержали сценічне втілення або прозвучали в концертному виконанні. До музично-сценічних жанрів звернулися за цей час понад 30 українських композиторів, серед яких такі уславлені майстри, як Ю. Мейтус, Г. Жуковський, Г. Майборода, М. Вериківський, М. Кармінський, В. Губаренко, В. Кирейко, Л. Колодуб та багато інших. Усе це, на думку М. Черкашиної-Губаренко, дає підстави говорити про інтенсивність оперного процесу в 60–80-х роках XX століття, сприймати цей період, попри всі його труднощі та негаразди, як досить сприятливий час і для розвитку оперної творчості, і для оперного виконавства.

Два наступні десятиліття (90-00р.р.), як це не прикро, втрачають стабільний ритм театрального життя. Через брак коштів і матеріальну скруту майже припинилися гастролі театрів, практично зникла нова українська драматургія, керівні органи в галузі культури остаточно збайдужіли до театрів, а самі театри втратили інтерес до творчості своїх сучасників. При цьому дивним видається той факт, що інтенсивність композиторської творчості в жанрах музичного театру в цей період не згасає, а навпаки збільшується.

Так, згідно з даними довідників Спілки композиторів України, серед творів українських композиторів, написаних між сьомим і восьмим з'їздами СКУ (1979–1984), – 8 опер, 16 балетів і 23 оперети (мюзикли). А за п'ятиріччя між дев'ятим і десятим з'їздами СКУ (1989–1994) було створено аж 28 опер, 9 балетів і 23 оперети (мюзикли).

Зростання кількості оперних партитур у 3,5 рази усього за півтора десятиліття свідчить про появу нових можливостей для розвитку музичного театру, які відкрилися композиторам після розпаду Радянського Союзу. Значно урізноманітнюється жанровий спектр оперних творів (камерна, моно- та мікро-опера, сатирична, одноактна хорова, опера-дума тощо), розширяється тематика за рахунок звернення композиторів до високохудожніх зразків інтимної лірики (моноопери «Самотність» В. Губаренка за «Листами до невідомої» П. Меріме та «Пісні кохання» Ю. Шамо на вірші М. Заболоцького, Б. Пастернака та інших поетів), народних текстів («Золотослов» Л. Дичко), раніше не втілюваних на сцені поезій Т. Шевченка («Згадайте, братія моя» В.Губаренка, «Сліпий» О. Злотника, «Чумацький шлях Тараса» О. Рудянського) та драм Лесі Українки («Оргія» О. Костіна та «Бояриня» Л. Матвійчук), епістолярної спадщини видатних митців (моноопера В. Сінчалова «Лист із Мілана» за листами С. Крушельницької), біблійних історій (опера О. Білинського «Спіймайте нам лисенят» за текстами «Пісні пісень») тощо.

Проте з майже трьох десятків нових оперних творів були виконані (та й не на театральній сцені, а в концертній інтерпретації) лише одиниці, зокрема, «Золотослов» Л. Дичко, «Доля Доріана» К. Цепколенко та деякі інші.

Вражає афіша Національної опери України – провідної оперної сцени держави, де за 12 театральних сезонів (1990 - 2002 роки) було поставлено дуже мало оперних опусів сучасних українських композиторів. Аналогічні процеси, тільки за значно гірших умов, відбувалися і в інших оперних театрах України.

Аналізуючи архівні документи Міністерства культури, у підпорядкуванні якого знаходяться музично-драматичні та оперні театри, бачимо, що в таких умовах підтримка держави була чи не єдиною гарантією забезпечення нормального постановочного процесу, оновлення репертуару і творчого розвитку

державних театрів України. Однак допомога від держави на нові оперні постановки в 90-х роках майже не надходила. Як відзначається в аналітичному звіті про підсумки діяльності міністерства за 2001 рік, «Міністерство на сьогодні має реальну можливість надавати таку підтримку театрам виключно у зв'язку з відзначенням їхніх ювілеїв» [4].

Проте, навіть ювілейна «лихоманка» не допомагала оперним театрам України поліпшити ситуацію з постановкою нових опер. Так, не було здійснено жодних прем'єр ні до 100-річчя Львівського академічного театру опери та балету ім. С. Крушельницької, ні до 100-річчя споруди Національної опери України, що відзначалися у 2000–2001 роках на загальнодержавному рівні. Лише Харківський театр опери та балету у зв'язку зі своїм ювілеєм надав часткову фінансову допомогу постановці опери Л. Колодуба «Поет», що майже 10 років чекала свого сценічного втілення і стала першою прем'єрою опери сучасного композитора в Україні за останні майже 20 років. Ще більше – 23 роки – чекала повноцінної сценічної реалізації опера-ораторія-балет І. Карабиця «Київ».

У сфері балету ситуація була трохи кращою: за вказаний період Національної опери України відбулося кілька балетних прем'єр, серед яких – «Ніч перед Різдвом» та «Вікінги» Є. Станковича, «Русалонька» О. Костіна, два одноактні балети «Володимир Хреститель» і «Фрески Софії Київської» В. Кікти, поставлена Національною оперою України в січні 2005 року, вже після смерті композитора. Варто відзначити також фольк-оперу Є. Станковича «Коли цвіте папороть» (1978), адже минуло майже сорок років з часу написання до постановки у 2017 році в Львівському академічному театрі опери та балету ім. С. Крушельницької. З останніх постановок варто згадати оперу на 2 дії Івана Небесного «Лис Микита» (2019), написану на замовлення Львівської Національної опери. Постановка її відбулася в 2020році в Львівському академічному театрі опери та балету ім. С. Крушельницької. Також цікавою подією останнього часу стала сучасна постановка опери «Катерина» (1891) М. Аркаса, котра відбулася весною 2022 року в Одеському національному академічному театрі опери та балету.

Як бачимо, у такому соціокультурному контексті поява нового оперного полотна стає винятком, а не правилом. У новому тисячолітті академічне музичне мистецтво, яке має принципово некомерційний характер, поступово пристосовується до нових економічних умов ринкового господарювання. Ця тенденція, з якою західні митці зіштовхнулися значно раніше, стала яскравим свідченням впливу ринкових механізмів економіки на сферу культури і мистецтва. Нові умови функціонування оперного жанру змушують нас звернути увагу на особливості сучасної музичної комунікації, які впливають як на зовнішні умови функціонування оперних творів, так і на їхні внутрішні параметри.

Опера початку третього тисячоліття при всій своїй консервативності не може залишатися в межах традиційного музично-театрального виконавства, а зобов'язана відповідати запиту глядача-слухача в актуалізації мистецтва до сучасного світу, що швидко розвивається та змінюється.

РОЗДІЛ 2

СУЧАСНІ УКРАЇНСЬКІ КОМПОЗИТОРИ, КОТРІ ЗВЕРТАЮТЬСЯ ДО ОПЕРНОГО ЖАНРУ

У музичній культурі України провідними композиторами першої половини XX ст. були наступники Миколи Лисенка — Микола Леонтович, Кирило Стеценко, Яків Степовий, Олександр Кошиць, Станіслав Людкевич, які сформували українську композиторську школу. Приступають до творчої праці Левко Ревуцький, Борис Лятошинський — «батько українського музичного модернізму», Михайло Вериківський, Борис Яновський. Відбувалося становлення модерного музикознавства як складової музичної культури й у творчості Миколи Грінченка, Пилипа Козицького, Михайла Дзбанівського, Філарета Колесси. Велика заслуга Б. Лятошинського, Л. Ревуцького та С. Людкевича полягала також у створенні національної композиторської школи. Вони були професорами консерваторій, де виховували молоде покоління творців музики.

1960-і роки стали часом прориву української музичної школи на світову арену, проникнення в українську музику новітніх напрямків європейської музики. У Києві була створена група «Київський авангард», до якої увійшли Валентин Сильвестров, Леонід Грабовський та Віталій Годзяцький. Через розбіжності з офіційними музичними колами тодішнього СРСР, члени «Київського авангарду» зазнавали тиску різного роду, в зв'язку з чим група в кінці кінців розпалася.

У ці ж роки продовжували працювати Платон і Георгій Майбороди, К. Данькевич. У цей період свої останні дві симфонії створив Борис Лятошинський. У 1970-80-ті роки стали відомими композитори М. Скорик, Є. Станкович, І. Карабиць та інші.

Відбувається стилістичне оновлення, зміцнюється нефольклорна течія, застосовується атональна техніка, додекафонна, серійна і серіальна музика, алеаторика, колаж, полістилістика «інструментального театру».

Важливу роль відіграло також покоління українських музикантів кінця XX ст. — Валентин Сильвестров, Леонід Грабовський, Леся Дичко, Мирослав Скорик, Олександр Козаренко та інші.

2.1.М. Скорик. Опера «Мойсей»

Першою українською оперою нового тисячоліття та одночасно одним із прикладів успішного музичного менеджменту став «Мойсей» Мирослава Скорика (2001) – перший в історії незалежної України світський проект, який завдяки зусиллям керівництва Львівського оперного театру був профінансований Ватиканом та отримав благословення Папи Римського Іоанна Павла II. Символічно, що опера пов’язана одночасно і з біблійним сюжетом, і з його літературною інтерпретацією в однойменній поемі І. Франка (1905), і з загальносуспільними процесами сучасності.

Опера «Мойсей» була написана композитором Мирославом Скориком ексклюзивно на замовлення театру з нагоди його 100-річчя, а також вперше в історії української музики у Ватикані було виділено кошти для постановки цієї опери. Прем’єра твору відбулася на честь візиту Івана Павла II в Україну 23 червня 2001р..

Опера на дві дії, п’ять картин із прологом та епілогом. Лібрето Богдана Стельмаха та Мирослава Скорика за однойменною поемою Івана Франка.

Прем'єрну постановку здійснили режисер-постановник Збігнев Хшановський (Польща), головну роль виконав Олександр Громиш, диригував — Мирослав Скорик.

Лібретто опери.

Пролог. Поет звертається до рідного народу, який стогне під ярмом поневолення.

Дія1

Картина 1

Надходять Авірон і Датан із групою своїх прибічників. Вони докоряють Мойсееві і його однодумцям, до яких належать Лія та Єгошуа, за важкі випробування нескінченною подорожжю. Соратники Мойсея мріють про щасливе життя в обіцяному краї.

Картина 2

Виходить із шатра Мойсей. На дорікання юрби він відповідає, що, провадячи народ до Палестини, виконує волю самого Єгови. Мойсей розповідає казку про вибір деревами свого короля. І гордий ліванський кедр, і пишна пальма, і ніжна береза відмовились. Лише терен прийняв на себе важкий обов'язок.

Під вчинком Терену Мойсей розуміє скромність вибраного Богом народу, – «щоб він був, мов світило у тьмі». Авірон заперечує таке тлумачення. Він насміхається з Мойсея і погрожує йому. Мойсей у відчаї. Він відходить, а його супротивники розпочинають церемонію поклоніння Золотому Тільцю, що передує їх відходу на схід.

Дія 2

Картина 1

Пустеля. Мойсей стоїть у глибокій задумі. Він звертається до Бога, щоб той почув його молитви і дав відповідь на сумніви, що роздирають душу. З'являється Азазель — злий дух. Він підсилює душевне сум'яття Мойсея. Мойсей це пристрасно заперечує. Він відходить у гори, де молиться, піднявши руки. Люди бачать його у розмові з Богом і бояться кари Господньої за зраду його заповіту.

Картина 2

До Мойсея зближається дух ніби його матері. Вона шкодує сина за його душевні терзання і відраджує від цілковитої довіри Єгові. Мойсей не може слухати цього: «З твоїх слів не любов помічаю. Ти темний демон одчаю! Відступись…» Але Йохаведа продовжує словесний наступ — тепер уже разом із Азазелем. Їх страхітливий дует кидає Мойсея у розпач.

Картина 3

Здіймається страшна буря, яка змітає Мойсея з лиця землі. Люди враз прозріли, оплакуючи його. Вбігає натовп на чолі з Єгошуа і Лією. Люди

засуджують на страту Авірона й Датана і закликають до походу. Вони сповнені віри, що досягнуть мети, до якої провадив Мойсей,— ступити в обіцяний край, на вільну рідну землю.

Епілог. Поет впевнений у щасливому майбутньому свого народу.

Цікаво, що через століття М. Скорик, як і І. Франко, подає трагічну колізію обраного фрагменту Біблії в інтертекстуальній проекції на драматичні події історії Батьківщини, які перешкоджали розвитку української державності. У зв'язку з цим деякі літературознавці (зокрема Д. Павличко) проводять паралель між постатями Мойсея і самого І. Франка, який у своїй творчості був провідником ідеї національного визволення українського народу. Напевне, саме тому постать Поета посідає в опері М. Скорика таку важливу роль, набагато складнішу, ніж в інших творах, де подібний персонаж відіграє роль сполучної ланки між частинами або поетично-філософського обрамлення. У М. Скорика постать Поета функціонує як інтертекстуальний оперний елемент, через який проглядають і образ І.Франка, і фігура самого композитора; Поет, водночас, є комунікативним каналом, що єднає біблійні події із глобалізованим середовищем сучасності. В інтерпретації І. Франком і, відповідно, М. Скориком, образу Мойсея виділяється кілька ключових моментів. Перший – це конфлікт між духовним лідером нації і народом, одержимим матеріальними цінностями, і, як наслідок, неодмінна відчуженість, відокремленість лідера від спільноти, яку йому доручено очолювати, іншим словом – самотність пророка. Таким чином, центральною драматичною колізією опери стає боротьба матеріалістичного та ідеалістичного світоглядів.

Другий момент пов'язаний із Франковим зображенням Мойсеєвих сумнівів у правильності обраного шляху. Випробуванням на міцність духу піддається віра Мойсея, проте безсумнівною залишається його безмежна любов до власного народу. Як виголошує в одному зі своїх найсильніших висловлювань Мойсей, ця любов, можливо, сильніша за Божу, оскільки вона нічого не вимагає, це любов до народу як за його чесноти, так і за вади; крім того, вона зосереджується лише на цьому народові, в той час, як Бог зобов'язаний бути батьком і іншим своїм дітям. Можливо, саме ця могутня любов Мойсея примушує народ дослухатися його

пророцтв. Складне, онтологічне трактування образу біблійного пророка, потужний резонанс із етносом пригнобленого народу, апелювання до історії, інтертекстуальне вміщення біблійних подій у контекст сучасності – усе це надихнуло М. Скорика на створення багатоаспектного, драматургічно насиченого оперного полотна.

За словами самого композитора, у його творі розкрито не тільки релігійну тему, а й кілька інших тем, актуальних у будь-який час: про вождя і народ та відносини між ними, боротьбу народу за свою незалежність, інтернаціональну тему та інші. Автор опери, як і автор літературного першоджерела, не уникає паралелей із сьогоденням, вважаючи, що подібно до біблійних персонажів, нинішня Україна «також намагається знайти свій шлях у бурхливому морі внутрішніх і зовнішніх проблем. Іноді несеться вперед, часом кидається в різні сторони. Життєві ситуації й персонажі повторюються, немов химери Мойсея». Із прозорливістю філософа-мислителя, який зміг геніально втілити в музиці тенденцію посилення матеріалістичного чинника в житті сучасної цивілізації, М. Скорик вводить в оперу розгорнуту балетну сцену язичницького поклоніння Золотому теляті і богу Ваалу – покровителю багатства і влади.

Не будемо зупинятися на інтонаційно-структурному аналізі опери та її лейтмотивної системи, яка вже отримала музикознавчу інтерпретацію, зокрема в роботах Л. О. Кияновської. Звернемо увагу на деякі аспекти композиційної драматургії опери, у якій паралельно розвивається кілька сюжетно-комунікативних ліній, що гостро резонують із сучасним соціокультурним контекстом. Вони ніби віддзеркалюють певні стадії випробувань Мойсея на міцність духу й підкріплюють на інтонаційному рівні духовну багатоплановість його образу.

Перша лінія розкриває не лише багатогранну особистість пророка, а й конфліктну ситуацію серед його прибічників та противників. Партія Мойсея є найбільш значущою у творі, а тому й надзвичайно розвинутою, багатою мелодично й гармонічно. Тут і розгорнуті речитативи, і закінчені номери аріозного тричастинного типу з діатонічною основою, і сміливі модуляції з несподіваними енгармонічними замінами тощо. Прибічники Мойсея також мають щедрі

мелодико-гармонічні характеристики, як, наприклад, хор № 4 «Там за горами синіє Йордан» із грою однотерцієвих ладів і модуляціями в далекі тональності.

Музичні портрети опонентів Мойсея, навпаки, позбавлені яскравої індивідуальності: у партіях Авірона й Датана та їх оркестровому супроводі багато характерних інтервалів та інших нестійких інтервально-акордових сполук, в основі яких лежить тритон. Загальна кострубатість мелодичних ліній у поєднанні з тривожними тріольними ритмічними структурами надає звучанню напруженого, зловісного колориту.

Хор заколотників взагалі не має окремих музичних характеристик, його функція зводиться або до повтору окремих фраз Авірона чи Датана, або до речитації на одному звуці.

Друга лінія – стосунки Мойсея з містичними духами пустелі – не стільки характеризує пророка як історичну постать, скільки виявляє його людську природу, якій притаманні сумніви, внутрішнє боріння, неспокій. Духи пустелі символізують сумніви Мойсея.

Партії Азазеля та голосів пустелі зі збільшеними тризвуками, тривожними тріольними ритмами й «повзучими» хроматизмами інтонаційно наближені до партій противників Мойсея, вони такі ж непривабливі й ворожі.

Темні містичні образи зла виявляють свою здатність до перевтілення, як, зокрема, Йохаведда, дух ніби матері Мойсея, яка намагається переконати пророка в марності його зусиль.

Партія Йохаведди, на відміну від інших негативних персонажів, доволі розвинута; вона перебирає на себе ознаки ліричної сфери з терцієво-секстовими ходами і грою однотерцієвих ладів, баркарольним супроводом і прекрасною оркестровкою струнних та арфи, а також із замкнутою номерною структурою тричастинного типу (№ 21).

Особливий інтерес викликає лінія взаємовідносин Мойсея з Богом Єговою. В опері вилучена передісторія визволення Мойсеєм єврейського народу з єгипетського рабства, що стало можливим завдяки богоявленню Єгови Мойсеєві. Проте дух Єгови постійно присутній у творі, Боже ім’я постійно згадується з острахом не тільки пророком та його прибічниками, а й противниками і навіть

злими духами. Звучання голосу Єгови (№ 24) стає кульмінаційним моментом не лише сцени Мойсея в пустелі, а й усього твору: голос сповіщає Мойсеєві про кару небесну, яка впаде на нього за сумніви щодо Божої волі.

Поява опери М. Скорика «Мойсей» стала не просто важливою подією культурно-мистецького життя, а знаковим явищем, справжнім проривом українського музичного театру у XXI століття. Ставши хронологічно першою оперою нового тисячоліття й отримавши благословення Папи Римського, «Мойсей» символічно відкрив нову еру розвитку українського музичного мистецтва. Вибір теми, складна символіка й суперечності взаємовідносин героїв, пошук єдиного, самобутнього й неповторного шляху до істини, відкритість глобальних філософських роздумів у простір майбутнього, – за всім цим стоїть нездоланне прагнення композитора наблизити події біблійної притчі до сьогодення, знайти сучасні відповіді на одвічні біблійні питання «Хто ми?», «Куди ми йдемо?» і розпочати новий відлік часу нової духовності третього тисячоліття.

2. 2.І. Карабиць. Опера-ораторія-балет «Київські фрески»

Опера-ораторія-балет Івана Карабиця «Київські фрески» (1984–2005) теж належить до творів високої художньої вартості, які не лише виходять на рівень філософського узагальнення, а й мають могутній евристичний потенціал.

Твір було замислено як багатогранний синтетичний жанр, із використанням засобів сценографії, балету, документальної кінохроніки та купальських обрядових дійств.

Він був написаний на замовлення Київського державного театру опери і балету імені Т.Г. Шевченка до 1500-ліття Києва. Через об’єктивні та суб’єктивні причини було здійснено не повне сценічне втілення, а лише концертну версію, виконану капелою «Думка» та Державним симфонічним оркестром України 26 березня 1986 року в Київській державній філармонії. На жаль, композитор не дожив до прем’єри повної сценічної версії свого твору, яка відбулася майже через чверть століття – 16 січня 2005 року в Національній опері України.

Мрію покійного композитора втілили у реальність: вдова композитора, професор НМАУ Маріанна Давидівна Капіца-Карабиць, їх син, диригент Кирило Карабиць, композитор Артем Рощенко, який відновив партитуру, що зникла, оркестр Національної опери, хор під управлінням Левка Венедиктова, балет (хореограф Алла Рубіна), сценогаф Марія Левицька, солісти — Оксана Дика, Тетяна Пімінова, Дмитро Кузьмін, Микола Шопша і читець Анатолій Паламаренко.

Твір написано для солістів, хору, читця і симфонічного оркестру. Слова народні, Т. Г. Шевченка, П. Г. Тичини, М. Т. Рильського, Б. І. Олійника, І. Ф. Драча. Лібретто Б. І. Олійника.

Зміст опери-ораторії-балету:

1. Возрадуйся граде : Maestoso : «Луна віків над Лавровою пущею…».
2. Над Києвом золотий гомін : Sostenuto
3. Жагучої ночі Івана Купала : Adagio : «Уночі, як Чумацький шлях…»
4. Весілля : Allegro : «Ой не роди, пшенице…»
5. За горами гори : Andante concentrato : «Уночі, як Чумацький шлях…»
6. Я єсть народ... : Moderato : «Чорний птах кряче…»
7. «...наставало сотворіння світу!» : Vivace : «Брязк і вибух!…»
8. Великодній дощ : Sostenuto
9. Вогняне небо : Sostenuto : «Уночі… Я, хлопчик-семиліток…»
10. Київські дзвони : Sostenuto : «Сьогодні наш шлях – через Дніпро…»
11. Ти невмируще серце України : Moderato : «Люба сестронько… Милий братику…»
12. Чуття єдиної родини : Andante : «Глибинним будучи і пружним…»

Виконавці: Coro, soli SATB, Recitante.

«Київські фрески» І. Карабиця – це масштабна мультимедійна композиція з 12 номерів-фресок, яка базується на ідеї синтезу різних видів і жанрів мистецтва: театрального, концертно-ораторіального, хореографічного та кінематографічного. Це погляд на події історії зі збереженням хронологічної послідовності історичних часів від язичництва й княжої доби через трагічні моменти української історії до

революційних подій XX століття, Великої Вітчизняної війни, повоєнної відбудови і наших днів.

Наскрізним вектором, який дає можливість поєднувати тексти різних часів і епох, є позиція автора, втілена в партії Читця. У цьому бачиться опора композитора на традиції античного театру, у якому важливе значення мало слово читця та коментарі хору.

У візуально-пластичному вирішенні такою з'єднувальною ланкою виступають присутні в різних номерах та між ними три чоловічі фігури у чорному – прообрази трьох братів – засновників Києва: Кия, Щека і Хорива. Жанрові джерела музики твору формувалися під впливом обрядового й ліричного фольклору, традицій української і російської опери та ораторії. Ідея відтворення образу Києва від давнини до сучасності та ролі людини як головної рушійної сили історії вплинула на формування концепції твору, у якій спадкоємність традицій виступає як естафета вічного й неспинного руху життя, діалог сучасності з минулим.

Така своєрідна проекція мистецьких здобутків минулого на проблеми сучасності зумовлює необхідність звернення до різних історичних епох, а значить і до різних стильових шарів, у результаті чого виникає полістильова та поліжанрова структура твору. Поетична основа твору теж полістильова – від народних обрядових текстів, «Заповіту» князя Ярослава Мудрого, віршів Т. Шевченка до поезій сучасних авторів Павла Тичини, Максима Рильського, Івана Драча (автор лібрето – відомий український поет і громадський діяч Борис Олійник).

Інтонаційна цілісність твору базується на трьох основних лейттемах, які експонуються у Пролозі: урочиста, фанфарна, життєрадісна «тема Києва», широка, розспівна, епіко-драматична «тема Вічності» і внутрішньо напружена, активна «тема Історичного Часу».

Цікаво, що в цьому творі розкривається пророчий дар композитора, який за багато років до здобуття Україною незалежності зміг передбачити незворотний хід історії і неминучість серйозних суспільних змін. Можливо, композитор і не ставив собі за мету порушити в «Київських фресках» тему боротьби України за свою незалежність. На момент написання твору Україна була однією з найрозвинутіших

і найбагатших республік колишнього Радянського Союзу. Однак І. Карабиця завжди хвилювала майбутня доля України. Тому, обираючи для одного з драматургічних вузлів твору (V фреска) уривок поеми Тараса Шевченка «Кавказ» (у якому проголошено ідею народного протесту проти соціального зла і через страждання Прометея та розіп'ятого Христа розкрито образ поневоленої України) композитор інтуїтивно виходить на генеральну для всієї української культури ідею соборності, єднання, утвердження української національної ідентичності.

Оригінальним у комунікаційному аспекті є використання в «Київських фресках» методів «подвійного кодування». Так, змальовуючи в VII та VIII фресках події революції 1917 року й ентузіазм будівників соціалізму з традиційною для радянського мистецтва візуальною символікою червоного кольору, І. Карабиць зміщує акцент на трагічний підтекст цього ентузіазму, вводить оркестрові ефекти зловісних завивань вітру, підкреслює метафору «чорні руки» в тексті, яку у сучасному соціокультурному контексті пов'язують із брудними фінансовими махінаціями. Вживання цієї метафори при створенні образу революції позбавляє його традиційного для радянських часів позитиву, віщує недобре.

Кульмінаційна зона твору припадає на восьму фреску, пов'язану з віршем П. Тичини «Перше травня на Великдень». У тексті зображено агресивне витіснення «старого» християнського свята Великодня «новим», радянським. Зіткнення двох ідеологій завершується перемогою «нового», але композитор підкреслює музичними засобами брутальність вторгнення цього «нового». Музика цього розділу викликає яскраву стильову алюзію зі «злими» скерцо Д. Шостаковича, де чіткий, механістичний маршовий ритм є уособленням злої, грубої сили. У момент зіткнення двох свят соліст-тенор виконує вокаліз, низхідні інтонації якого нагадують мелодії українських народних плачів.

«Київські фрески» І. Карабиця є свідченням унікальної здатності композитора до передбачення, значного евристичного потенціалу твору, написаного в той час, коли ще ніхто не знав , що нехтування християнських обрядів і святинь обернеться найстрашнішою в історії техногенною катастрофою – аварією на Чорнобильській АЕС. Напевно, цим пояснюється трагічний підтекст більшості фресок, засилля чорного кольору у візуально-пластичному вирішенні та

в текстах. Разом із тим, відчуваючи невідворотність соціальних змін в українському суспільстві, їх драматичну, часом трагічну сутність, композитор з оптимізмом вдивляється в майбутнє, чим пояснюються й білий одяг у хору та солістів, і широке застосування функції дзвонів, і урочисто-патетичний фінал, у якому просвітлено і могутньо звучить тема Києва – древнього і вічно юного міста.

Перше концертне виконання твору відбулося за місяць до цієї трагічної події.

2.3.О. Козаренко. Опера «Орестея»

Яскравим прикладом музично-театрального доробку Олександра Козаренка є мелодрама «Орестея», створена за трагедіями Есхіла.

Згідно думки О. Козаренка, «Орестея» може бути розглянута також як приклад мелопеї (*з грецьк.* – піснетворчість, створення мелодії, мелодичне втілення поетичного тексту в музиці античної доби), тим самим підкреслюючи значущість мелодичного початку і в інструментальному ансамблі, і в декламації акторів.

Твір написаний для читця та інструментального ансамблю.

Створений за мотивами трагедії Есхіла.

Існує дві редакції:

1) Перша завершена в 1996 році, виконана актором Національного академічного українського драматичного театру ім. М. Заньковецької Михайлом Барничом. За словами композитора, в кінці 1990-х твір був виконаний чотири чи п’ять разів в Україні та США. Автор перекладу текстів Есхіла - Андрій Содомора - виступав перед виставою в Одесі зі вступним словом.
2) Друга редакція – у 2013 році. Постановка була здійснена акторами театру «Просцеріум» факультету культури і мистецтва ЛНУ ім. Франка (реж. І. Волицька) та артистами Львівського симфонічного оркестру (дир. Н. Яцків). В другій редакції партію читця розділено між чотирма акторами (дві Клітемнестри, Орест та Електра), додано пролог (вірш «Агамемнон» Оксани Забужко) та епілог (з фрагментами «Сонетів до Орфея» – І, ІІІ та ХХ – Райнера Марії Рільке).

Постановка мелодрами у другій редакції наповнена символікою гіпертрофованих жестів і поз. Драматургія побудована на контрастах і повторах,

грі символів і текстових алюзій. Недиференційованим напівспівом - напівдекламацією він нагадує перші зразки опери, патологічно-нервовою екзальтацією – опуси експресіоністів, нарочитістю жестів і поз− естетику умовного театру. Для підсилення сценічних образів звукове полотно доповнюється оригінальним сценічним вирішенням, символікою колоподібних рухів, півкіл, здійманням рук до неба, розпачливим закиданням голови, припаданням до землі, напівприсіданнями. Вражаючою є суголосність в рухах Клітемнестри і Тіні Клітемнестри.

За спогадами автора, спочатку це мав бути просто вечір фрагментів античної трагедії, але О. Козаренко запропонував зробити цілісний твір, взявши три трагедії, які складають «Орестею»:

1 – «Агамемнон»,

2 – «Жертви біля гробу»,

3 – «Евменіди» («Милостиві»).

Було вирішено зробити скомпресований, стислий варіант.

Автор використав не весь сюжет трагедії Есхіла, а зосередив увагу на образі Клітемнестри, сповненої ненависті до Агамемнона, та її дітей – Ореста і Електри, які прагнуть помститися матері за вбивство батька. Вибраний фрагмент фокусує увагу глядача на страшних злочинах батьковбивства, розкриваючи проблеми життя і смерті, сімейної й суспільної моралі, а також долі людини, котра є заручницею волі богів.

Автор лібрето Михайло Барнич, він же й актор, створив цю композицію: вибрав основні сюжетні лінії, підготував текст вистави. Розмірковуючи над сценічним втіленням, автори пригадали, що в грецькому театрі жіночі ролі виконували перевдягнені чоловіки, з масками на обличчі.

Музична партитура мелодрами містить в собі співвідношення чотирьох інтонаційних блоків. В пролозі ведучу роль відіграють імпровізації ударних інструментів у «ваварському» стилі. Середня частина складається з войовничих фанфар мідних інструментів, що виконує роль епіграфу та страждального lamento основної теми (також у мідних інструментів). В епілозі звучить цитата другої частини клавірного концерту Й. С. Баха f moll.

Поєднання речитативних та мелодичних інтонацій героїв яскраво відтіняються мелодичними партіями мідних. Актори тонко розмежовують співні й речитативні фрази, затримують дихання, сповільнюють або пришвидшують темп, наповнюють декламацію тонкими динамічними нюансами, фразують настільки самостійно, що у співвідношенні з інструментальним ансамблем утворюється враження поліпластової багато шарової фактури.

Тривалість мелопеї сорок хвилин.

Драматургію твору пронизують декілька лейтмотивів – «Гай-гай! Біда! Яка біда!», «Чи така вже ганебна для нього ця смерть?», «А що це за жінки там? Мов горгони…». Виконуються ці лейтмотиви різними героями, таким чином ніби розпочинаючи друге, третє коло вистави.

На початку сцена огорнута темрявою. Запалюють дві свічі. Клітемнестра стоїть спиною до глядацької зали з бойовою сокирою на довгому держаку. На її потилиці маска, у вигляді черепу. Ліворуч на сцені стоять чотири зруби, на трьох із них яких сидить решта головних героїв вистави - Тінь Клітемнестри, Орест і Електра.

Клітемнеастра важко, із скреготом, крутить навколо себе сокиру. ЇЇ монолог розпочинається пронизливим вигуком *«Гай-гай! Біда! Яка біда!»*, одночасно супроводжується рухами. З її вуст звучить поема О. Забужко «Агамемнон», розмахуючи сокирою, немов мечем, готуючи удар по пласі зі словами «Я сотворю собі світ без Агамемнона».

Основна частина *Allegro, sempre Marcato quasi Parlando* розпочинається вступом ансамблю у складі дві валторни, дві труби, два тромбони й ударні. Їхні оскаженілі звучання вриваються в напружену тишу.

На сцену виходить Тінь Клітемнестри в пов’язці з червоними кривавими косами. Її демонстративно театральні жести мають психологічний зміст. Вокальна партія відрізняється від партії Клітемнестри мелодійністю декламації в широкому діапазоні, вступаючи в дію зі словами *«Я вже віддавна про цю зустріч думала»* (*Andanteespressivo*). Монолог Тіні Клітемнестри розповідає, про страшні події, про те, як саме відбулося вбивство. З виходом Тіні Клітемнестри на сцену в інструментальному ансамблі з’являється новий музичний матеріал.

Починається мелодекламація. Труба й віброфон виконують жалібні мотиви, до них поволі підключаються інші інструменти з сурдинами. Відчутний яскравий контраст між емоційним, чуттєвим читанням нарозспів акторки та врівноваженим звучанням інструментального ансамблю.

Продовжуючи свій монолог, Тінь Клітемнестри оплакує Іфігенію, інтонаційно кружляє навколо одних і тих же зворотів, підсилюючи своє голосіння поворотами вліво/вправо, закиданням рук, повторами одних і тих же рухів та інтонацій, таким чином що раз збільшуючи напругу і підводячи глядача до кульмінації – *«Доню свою – Іфігенію – сам же зарізав».* Зі вступом *glissando* мідних відбувається об'єднання драматичної і скорботної тем.

Після слів, які Тінь Клітемнестри виголошує, вказуючи на місце вбивства Агамемнона, знову вступає драматична тема мідних і ударних, що є варіантом попередньої.

Партії Ореста *(«Провідче душ, Гермесе, порятуй мене»*) і Електри *(«Славетний мертвих і живих окличнику Гермесе»*) вступають по черзі на фоні *glissando* тромбонів. Вони збагачені пластикою сценічних рухів, підтриманою колючими інтонаціями та гостротою декламації, що змальовує гротескно-скерцозний образ.

У наступній фазі розвитку *Allegro* з'являється нова драматична тема, побудована, однак, на знайомих велико-септимових інтонаціях. Вона звучить у мідних з сурдинами та литавр. Орест, з піднятими вгору руками, заклинає: «Розкиньте, в коло ставши, сіть». Електра припадає додолу у супроводі тромбонів. Клітемнестра, Орест і Електра виконують ритуальний танець на зразок хороводу Ериній, розмахуючи вивернутими ліктями і озвучуючи це дійство шиплячими, іронічними репліками.

Тим часом Тінь Клітемнестри розпочинає монолог «*Гай-гай! Поснули?»*. Він звучить на знайомому інтонаційному матеріалі, монологу Ореста. У кульмінації єдиний раз танцюють усі разом, наповнюючи дійство однотипними, звивистими рухами, в супроводі барабанного дробу і хаотичних звуків мідних. Удар там-таму, як обрамлення, завершує основну частину

Обернена спиною до публіки виходить Клітемнестра. Розпочинається епілог. Декламуючи фрагменти «Сонетів до Орфея» Р. М. Рільке боком до залу та без музичного супроводу образ головної героїні набирає рис жіночності. Голосні звучать мелодійно, протяжно, їм вторять плавні рухи рук догори. На словах *«О спів Орфея!»* починає звучати фрагмент клавірного концерту Й. С. Баха (у виконанні О. Козаренка і камерного оркестру «Perpetuum mobile»).

Клітемнестра читає світло, упокорено, поступово, але цілеспрямовано підіймаючи інтонацію уверх. Її голос звучить лагідно й ніжно. Це головна, висока, хоча й тиха кульмінація мелодрами. Актори повертаються на свої місця. Клітемнестра завмирає з рукою занесеною над місцем страти Агамемнона.

Розвиток «Орестеї» майже позбавлений зовнішніх подій, проте інтенсивно і напружено протікає життя її внутрішнього виміру. Твір, в певній мірі, має циклічну форму. На п'ятичастинну структуру основного розділу мелодрами (без прологу і епілогу) накладаються, як форма другого плану, інтонаційні колізії сонатності (йдеться про співвідношення інструментальних та інструментально-декламаційних розділів), а також прихованої тричастинності, де розгорнутий монолог Тіні Клітемнестри відіграє функцію багатогранної експозиції, діалог Ореста і Електри− функцію розвиткової середини, а заключна ансамблева сцена− функцію динамічної репризи.

Мелодекламація «Орестея» О. Козаренка існує в двох редакціях. Друга редакція пов'язана з роботою театру «Просцеріум» на факультеті культури й мистецтва ЛНУ ім. Франка. Нова редакція належить режисеру – Ірині Волицькій. В зв'язку з тим, що сама «Орестея» є дуже коротка (20 хвилин), вона запропонувала розширити композицію хоча б до 40 хвилин, щоб твір можна було показати як один відділ, чи один акт вистави.

Таким чином текст було доповнено – на початку віршем Оксани Забужко «Агамемнон», який по суті є нічим іншим, в цій новій редакції, як увертюрою. Тобто на початку вистави зроблено такий поетичний епіграф. Актриса читає текст О. Забужко, де у стисненні передана вся фабула «Орестеї». І спеціально акцентовано увагу на Агамемноні, кровожерному царі, який по суті виступає

страшною подавляючою силою. Для О. Забужко цей образ став уособленням руйнуючої сили сучасної цивілізації, яка знищує всі прояви людського начала.

А з іншого боку – в кінці вистави подано таке поетичне післяслово. Тут вже використано вірші Карла Марії Рільке «Пісні Орфея». Це класичні тексти у літературі XX століття, де античність подана ніби крізь призму часу. Якщо вся вистава, в тому числі текст О. Забужко долають поріг часу і опиняються в вирі тогочасних подій, то текст Рільке, він якби відстороняє нас, і повертає нас у сучасність. Через 3 тисячі років від того періоду, коли відбувались події Орестеї. Таким чином тут представлений цей момент історичної перспективи, який та важливий кожному, віддалення від об'єкта для того, щоб побачити його більш яскравим. Цю функцію підсилює звучання другої частини Бахівського концерту, на тлі якого читаються вірші. Бах виконує функцію абсолютної краси, яка протистоїть тому хаосу і жаху, що панував до того. І в цьому сенсі тексти Рільке також виконують функцію недосяжного, символу ідеалу, тієї недосяжної краси, якою позначено в нашій свідомості Антична традиція, епоха золотого віку, втраченого раю.

Не дивлячись на те, що в творі немає хору, як це було притаманно для античної культури, цю функцію бере на себе інструментальний ансамбль. На початку протиставляється масивне звучання інструментального ансамблю як втілення хору і окремих реплік Клітемнестри. Тобто, ця взаємодія хору і героя (протагоніста) має важливе місце.

Композитор не використовував старогрецьких ладів, але опирався на ідею тетрахордів. В основі грецької музики лежали тетрахорди, чотиризвуччя, і якщо проаналізувати партитуру, то можна побачити, що ідея ладової організації навколо тетрахордів - є використана.

Дуже цікаво композитор підходить до оркестровки твору. Він вибирає тільки мідь: 2 валторни, 2 труби, 2 тромбони і ударні. Автор наголошує на тому, що вже давно хотів написати твір для суто мідних інструментів, тому що мідні інструменти, з одного боку є найдавніші з інструментів в світовій музиці (ми знаємо що Єрехон впав від труб), а з іншого – в тому як ми їх розуміємо зараз, тобто хроматичні, з'явилися значно пізніше, в 19 ст., за виключенням тромбона.

Мідні інструменти – це складні інструменти, як до опанування і виконання, так і для композитора вони не прості. Мідь у поєднанні з ударними – це дуже давня традиція (від французьких балетів це поєднання було традиційне: ударні і труби).

Композитор мав на меті максимально широко представити оцю оздоблювану, декоративну природу ударних інструментів, показати як барвисто і оригінально тембрально вони можуть звучати, і через те по суті ударні є оркестром в оркестрі, ансамблем в ансамблі.

Якщо звернути увагу на партитуру «Орестеї», то там немає гармонічної вертикалі. Якщо й виникають якісь гармонічні утворення, то вони виникають в результаті співпадіння по вертикалі кількох самостійних голосів. Ця партитура принципово монодична, гармонія відсутня. Як стверджує композитор: «Як я вже тепер бачу, я намагався відтворити цей монодичний тип мислення, який був притаманний для античної культури. Античність не знала вертикалі. І я думаю, що в цьому також є якісь моменти, які лучать нас з цією античною традицією».

Отож, мелодекламація «Орестея» О. Козаренка, опираючись на монодійність як спільний для античної і української музики тип музичного мислення, розкриває глибинну суть, емоційність античного трагічного конфлікту засобами сучасної музичної мови в рамках постмодерної естетики.

ВИСНОВКИ

Розгляд різних за часом появи, тематикою і засобами виразності творів дає можливість виявити деякі спільні тенденції, якими характеризується сучасний стан розвитку оперного жанру.

Для полегшення сприйняття великих музично-сценічних полотен дані композитори – Мирослав Скорик, Іван Карабиць, Олександр Козаренко – використовують традиційну для музичного театру систему лейтмотивів. Їхнім творам притаманний «авторський голос», втілений в опері «Мойсей» в образі Поета, а в «Київських фресках» – у партії Читця, в «Орестеї» в партії Клітемнестри. Наявність цих об'єктивованих образів не тільки свідчить про неокласичну стильову зорієнтованість даних творів, а й пов'язана з герменевтико-рецептивною спрямованістю сучасної музичної творчості.

І, нарешті, посилена увага до зорового ряду, введення додаткових «сильнодіючих» візуальних елементів кінематографу розкривають один із найважливіших комунікаційних аспектів цих творів, і водночас – генеральну тенденцію сучасної культури. Видовищний аспект, закладений ще в синкретизмі прадавніх культур, де були злиті воєдино звукові і візуальні коди, свого часу визначив появу театру, який протягом століть був одним із найбільш масових і демократичних форм мистецького спілкування.

На новому витку історичної спіралі видовищність музично-театральних форм, їхня здатність привернути увагу величезних глядацьких аудиторій значною мірою визначають популярність цього жанру у сучасній культурі і є чи не єдиною альтернативою масовим естрадним шоу та примітивним шаблонам медійних комунікацій.

Відповідно до поставлених завдань, у роботі розкрито наступні питання:

- досліджено коло українських композиторів, які творили і творять у театрально-оперному жанрі;
- розглянуто оперу М. Скорика «Мойсей» в контексті творчості композитора;

- розглянуто оперу-ораторію-балет І. Карабиця «Київські фрески» в контексті творчості композитора;

- розглянуто оперу О. Козаренка «Орестея» в контексті творчості композитора;

- вивчено особливості театрально-оперного жанру сучасної української оперної композиторської школи;

- визначено інтерпретаційні та постановочні особливості у вказаних операх.

Сподіваємось, що такий унікальний жанр театрального мистецтва отримає гідний розвиток у творчості композиторів та сценографів. Унікальність українського автентичного начала, в поєднанні з пошуками нових форм та образів, має надзвичайно багатий потенціал не тільки на українській, а й на світовій сцені. Цей синтез гарантовано дозволить укріпити імідж України як надзвичайно історично глибокої, самодостатньої та унікальної культури на теренах світового культурного простору.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Біловицька Н. Повернення „Цвіту папороті” / Біловицька Н. // Уряд. кур’єр. – 2011. – 20 квіт.
2. Вітер О. У Національній опері – пара української „співочої” літератури / Вітер О. // Голос України. – 2012. – 12 липня.
3. Грабович Г. Франко і пророцтво // Тексти і маски. – К. : Критика, 2005. – С. 150.День. – 2001. – № 115. – 4 липня
4. Давидов Ю. По той бік художнього смаку. Досвід соціологічного пояснення однієї художньої тенденції / Ю. Давидов // Кіно – Театр. – 2003. – № 5. – С. 9–11.
5. Данько Л.Г. Комическая опера в XX веке. Очерки / Л.Г. Данько. – Л.-М. : Советский композитор, 1976. – 200 с.
6. Дніпропетровський державний театр опери і балету / Інф. //Електронний ресурс:http://ipro.kiev.ua/[дата звернення 12.01.2022]
7. Катаєва М. Національна опера змінює курс / Катаєва М. // Хрещатик. – 2011. – 6 квітня.
8. Катерноза С. Проблеми в оперному мистецтві / Катерноза С. // Електронний ресурс: http://vybor.ua/video/kultura/problemy-v-opernom-iskusstve.html[дата звернення 03.02.2022]
9. Кияновська Л. О. Опера як ринок : спектакль як маркетинговий хід / Кияновська Л. О. //Електронний ресурс:http://ua.convdocs.org[дата звернення 23.11.2021]
10. Козирєва Т. І знову Моцарт. Через... 221 рік / Козирєва Т. // День. – 2013. – 16 квіт.
11. Коротков С. Историясовременноймузыки / С. Коротков – Киев: Продюсер. центр «LAV – Studio»: ТОО ЦУН «КИЙ», 1996. – 292 с.
12. Кравс Є. У Львові – прем’єра опери Моцарта „Чарівна флейта” / Кравс Є. // Голос України. – 2013. – 13 квітня.
13. Кремешна Т.І. Театр як засіб впливу на культурне та соціальне становлення особистості // «Молодь і ринок». – 2012. – №5. – С. 102-105.

14. Кривенко Л. Про традиції виконання опер / Кривенко Л. //День. – 2012. – 13–14 січня.
15. Кроп Т. Чи не надто щедро даруємо голоси? / Кроп Т. // Уряд. кур'єр. – 2013. – 22 березня.
16. Культурні практики і культурна політика. Аналітична доповідь. За ред. Олександра Левцуна. – Київ, 2012. – 163 с.
17. Кущ Л. Бунт самотніх / Кущ Л. // Голос України. – 2012. – 22 груд.
18. Кущ П. Котлован під оперу копали вручну / Кущ П. // Уряд. кур'єр. – 2013. – 6 серп.
19. Лотман Ю. Мозг – текст – культура – искусственныйинтеллект // Лотман Ю. Избр. статьи в 3-х томах. – Т. 1 : Статьи по семиотике и типологиикультуры. – Таллинн : «Александра», 1992. – С. 27.
20. Манько С. Б. Мюзикл у художній культурі України кінця ХХ – почаику ХХІ ст. / Авторефканд. мистецтвозн. – Х., 2014. – 19 с.
21. Москалець О. Опера, до запитання / Москалець О. // Дзеркало тижня. Україна. – 2011. – 27 серп. – 2 вересня.
22. Москалець О. Що рік майбутній нам готує? / Москалець О. // День. – 2013. – 3 вересня.
23. Олтаржевська Л. Вистава-гра з педагогічним ухилом / Олтаржевська Л. // Україна молода. – 2013. – 18 червня.
24. Поклітару Р. Наша фішка – творчі поїздки містами країни / Пилипенко Г.-Г. // Уряд. кур'єр. – 2012. – 22 лист.
25. Про підсумки діяльності Міністерства культури і мистецтв України в 2001 році (оглядово-аналітична довідка). – К. : НПБУ, 2002. – С. 12.
26. Скорик М., Щириця П. Нова мелодія Національної опери / Скорик М., Щириця П. // Україна молода. – 2011. – 13–14 травня.
27. Станіславська К. І. Теоретики видовищної культури про зміст та класифікацію видовищ // Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць. – Вип. 21. – К.: Міленіум, 2012. – С. 190-196.

28. Стріха М. Опера: сумбур замість змісту. Стріха М. – Текст. дані. // Електронний ресурс: https://tyzhden.ua/Culture/39974 [дата звернення 26.10.2021]
29. Театр опери та балету для дітей та юнацтва відзначив 30-річчя / Інф. // Хрещатик. – 2012. – 20 листопада.
30. Триколенко С. Сучасна українська сценографія на прикладах вистав Київського академічного Молодого театру /Триколенко С. // Народознавчі зошити. – № 6 (120), 2014. – С.1443-1447.
31. Чепалов О. Театр опери... і комедії? / Чепалов О. // Дзеркало тижня. Україна. – 2012. – 11–17 лют. – С. 13.
32. Черкашина М. Українська опера і влада (1959–1988) // Українське музикознавство. – Вип. 28. – К. : НМАУ, 1998. – С. 60–61.
33. Чуприна П., Вергелія О. Перший театр, арії з опери / Чуприна П., Вергелія О. // Дзеркало тижня. Україна. – 2013. – 19–25 жовтня. – С. 14.

ДОДАТКИ

Рис. 1. Афіша опери М .Скорика «Мойсей»

постановка 2014 року в Національній опері.

Рис. 2-5. М. Скорик. Опера «Мойсей».

Фото з постановки 2014 року в Національній опері.

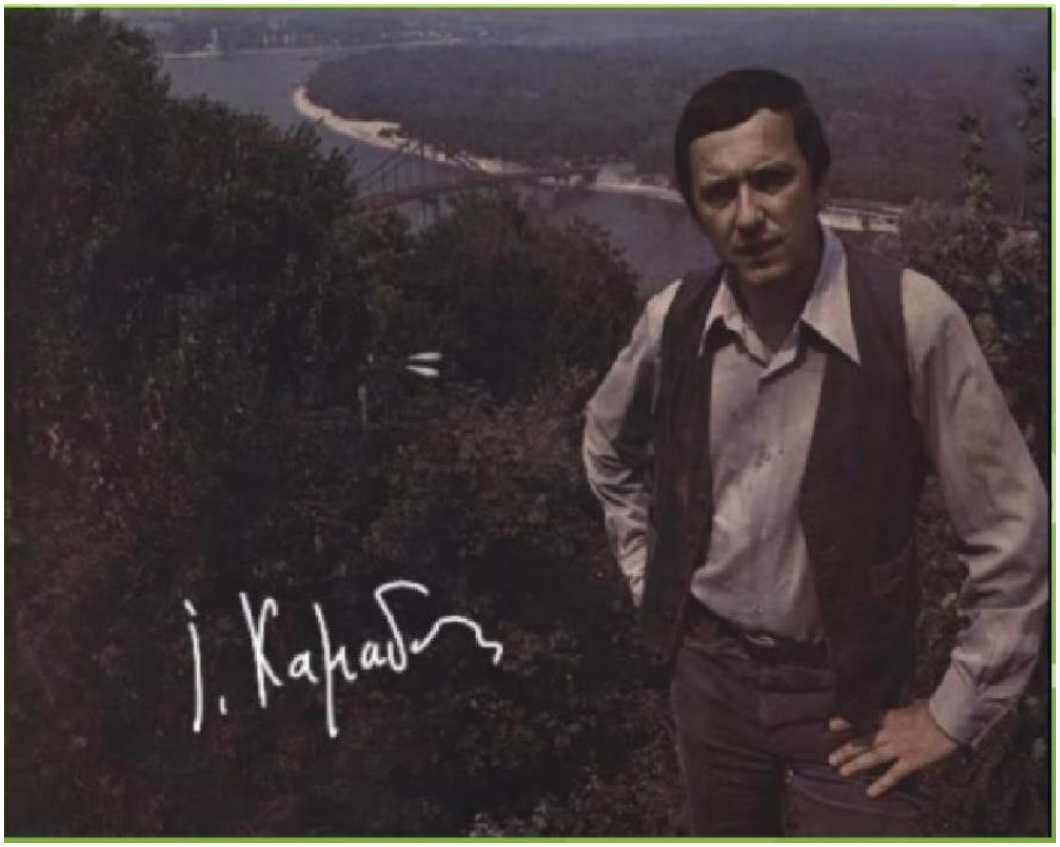

Рис. 6. І. Карабиць (1945 - 2002 р.р.)

Рис. 7. І. Карабиць - "Київські фрески". Запис на вінілі 1986 року.

Рис. 8 - 10. І. Карабиць - "Київські фрески".

Розворот обкладинки вінілової платівки 1986 р.

Рис. 11. О. Козаренко. Опера "Орестея" (2 редакція). Афіша 2018 року.

Рис 12 - 14. О. Козаренко. Опера "Орестея".

Фото з прем'єрної постановки 2013 року.